Wolfgang Hesse

Nachbericht über das DFG-Projekt »›Das Auge des Arbeiters‹. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens«

Im Jahrbuch »Volkskunde in Sachsen« 2009 war eine als »Vorbericht« bezeichnete Darstellung der inhaltlichen Begründungen, Perspektiven und Vorgehensweisen des am ISGV gerade begonnenen DFG-Projekts »Das Auge des Arbeiters« erschienen.[1] Der Text hatte den Forschungsstand skizziert und die (weitgespannten) Grundlinien des Unternehmens entworfen, welches zunächst für zwei Jahre bewilligt worden war und für das die Deutsche Forschungsgemeinschaft dann im Anschluss noch für ein weiteres Jahr die Mittel bereitstellte. Insgesamt lief das Projekt unter der Leitung von Manfred Seifert vom 1. Februar 2009 bis zum 31. Januar 2012.[2] Nach dem formalen Abschluss, dem allerdings mit fünf weiteren Publikationen im Jahr 2012[3] und der beginnenden Vorbereitung einer Ausstellungsreihe für 2014/2015 eine nach wie vor intensive

1 Wolfgang Hesse, Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens. Vorbericht über ein DFG-Projekt am ISGV, in: Volkskunde in Sachsen 21 (2009), S. 31–57.

2 Abgesehen vom Projektleiter war nur der Verfasser während der Gesamtdauer als Bearbeiter tätig. Für insgesamt ein Jahr erforschte Ursula Schlude in Moskauer Archiven die Austauschbeziehungen Deutschland – Sowjetunion. In unterschiedlich kleinerem Umfang und mit begrenzten Arbeitsgebieten konnten außerdem Korinna Lorz, Sylvia Metz sowie Carsten Voigt bei Erschließungs- und Forschungsarbeiten beteiligt werden.

3 Außer dem vorliegenden Aufsatz sind nach Projektschluss im Jahr 2012 erschienen: Wolfgang Hesse, Zwischen Dokument und Erfindung. Arbeiterfotografie als proletarische Volkskunst, in: Berichtsband der Tagung Museum multimedial, Universalmuseum Joanneum Graz 9./10. 12. 2011, Graz 2012, S. 131–158; Ders., Körper und Zeichen. Arbeiterfotografien aus Dohna, Heidenau und Johanngeorgenstadt 1932/1933 (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Bd. 24), Dresden 2012; Ders. (Hg.), Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 37), Leipzig 2012; Ders., »Wir belichten hart und zeigen ohne Retusche«. Aspekte der Arbeiterfotografie im Dresdner Raum, in: Dresdner Hefte 30 (2012) H. 109, S. 54–59; im Druck ist das Themenheft 4/2012 der Zeitschrift

Auseinandersetzung mit der Thematik bereits gefolgt ist bzw. noch folgen wird, sollen hier nun in einem »Nachbericht« einige der aus Projektsicht für die Bestimmung der »Arbeiterfotografie« wichtigsten Resultate in zusammenfassender Form dargelegt werden. Diese Aufbereitung moderiert zugleich auch einen Zugang zu den bereits vorgelegten Haupt-Veröffentlichungen und empfiehlt diese der Rezeption in volkskundlichen, fotogeschichtlichen und zeithistorischen Verwendungszusammenhängen.

Dokumente

Zentrales Forschungsanliegen war (und ist) es insbesondere, über die bisherigen und eher raren, im Kern presse- und politikgeschichtlichen Untersuchungen hinausgehend bzw. sie hinterfragend, die Produktion der Arbeiterfotografen in thematischer wie formaler Hinsicht bildanalytisch, intentional und rezeptionsbezogen zu erforschen, um die Praxis der medialen Verwandlung von Alltagshandeln in Geschichte als einen Beitrag zur popularen Kultur des Sehens und Zeigens im Beginn der Industrialisierung der Bildproduktion zu konzipieren. Hierzu sollten exemplarische Untersuchungen in sächsischen Ortsgruppen der im Umfeld der KPD organisierten Fotoamateure im Vergleich dörflicher, städtischer und großstädtischer Zusammenhänge unternommen werden. Der Forschungsstand zur (bürgerlichen) Knipserfotografie war auf seine Relevanz für diese proletarischen Milieus hin zu prüfen, und dabei insbesondere das Verhältnis »privater« zu »öffentlichen« Bildwelten in der (kommunistischen) Arbeiterbewegung und den ihr eigenen hierarchischen Selektionsprozessen (bei wohlgemerkt fortdauerndem Eigensinn der »Basis«) zu diskutieren. Erstmalige Recherchen in Moskauer Archiven sollten die Kontakte zwischen sowjetischen und deutschen Arbeiterfotografen bzw. deren Organisationen erkennbar werden lassen und dabei in Hinblick auf die Bildproduktion konkretisieren, in welcher Weise und auf welcher lebensweltlich begründeten Basis die Auseinandersetzung mit dem »Formalismus« Eingang in die Praxis und deren Selbstlegitimation fand. Als begleitende Voraussetzung sollten die Rekonstruktion und Erschließung einschlägiger Sammlungen einen breiten Fundus sowohl für die Fallstudien des Projekts wie auch, fachlich und zeitlich darüber hinausreichend, für weitere Forschungen aus anderen Perspektiven und mit anderen Fragestellungen bereitstellen. Schließlich war aufgrund von Charakteristiken der jeweiligen Bestandsgeschichte(n) eine breitere Grundlage für die Erforschung der Rolle der Arbeiterfotografie in der

»Fotogeschichte« mit Beiträgen von Roland Gretler (Zürich), Wolfgang Hesse (Dresden), Anton Holzer (Wien), Korinna Lorz (Chemnitz) und Ursula Schlude (Berlin).



Seite 140 DER ARBEITER-FOTOGRAF Nr. 6

BILDERKRITIK

Alle Bilder müssen auf der Rückseite sämtliche Bezeichnungen der Aufnahme, Zeit, Objektiv, Blende und Belichtungszeit sowie alle Hilfsmittel enthalten. Ebenso ist Name und Adresse des Arbeiter-Fotografen anzugeben

Pferdeäppel *Planitz*

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

Zeit-Dokument *W. N., Planitz*

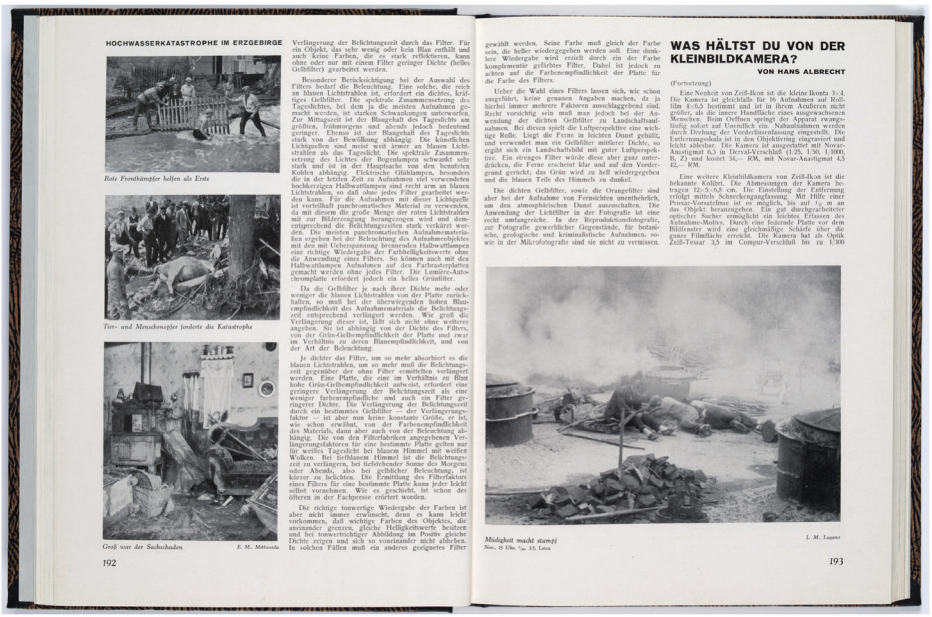
räumlich besser getrennt. Das Bild hätte an Ueberzeugungskraft gewonnen.

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

Antifa *M. St., Plauen*

Demonstration *I. P., Weißwasser O. L.*
Sonne, Mai, 10 Uhr, 1:4.5, 1/50 Sek., Hauff-Ultra, Rodinal

Abb. 1: „Bilderkritik" mit Aufnahmen aus Planitz, Plauen und Weißwasser, in: Der Arbeiter-Fotograf 1 (1926/1927) H. 11, S. 140. Reproduktion: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig.



HOCHWASSERKATASTROPHE IM ERZGEBIRGE

Rote Feuerkäpfer halten als Erste

Tier- und Menschenopfer forderte die Katastrophe

Groß war der Sachschaden E. M., Mittweida

192

Verlängerung der Belichtungszeit durch das Filter. Für ein Objekt, das sehr wenig oder kein Blau enthält und auch keine Farben, die es stark reflektieren, kann ohne oder nur mit einem Filter geringer Dichte (helles Gelbfilter) gearbeitet werden.

Besonderer Berücksichtigung bei der Auswahl des Filters bedarf die Beleuchtung. Eine solche, die reich an blauen Lichtstrahlen ist, erfordert ein dichtes, kräftiges Gelbfilter. Die spektrale Zusammensetzung des Tageslichtes, bei dem ja die meisten Aufnahmen gemacht werden, ist starken Schwankungen unterworfen. Zwischen Sonnenauf- und -untergang ändert sich sein Gehalt an blauen Strahlen ständig und zwar sowohl in der Intensität wie auch in der Zusammensetzung. Ebenso ist der Blaugehalt des Tageslichts stark von der Bewölkung abhängig. Die künstlichen Lichtquellen sind meist weit ärmer an blauen Lichtstrahlen als das Tageslicht. Die spektrale Zusammensetzung des Lichtes der Bogenlampen schwankt sehr stark und ist in der Hauptsache von den benutzten Kohlen abhängig. Elektrische Glühlampen, besonders die in der letzten Zeit zu Aufnahmen viel verwendeten hochkerzigen Halbwattlampen sind recht arm an blauen Lichtstrahlen, so daß ohne jedes Filter gearbeitet werden kann. Für die Aufnahmen mit dieser Lichtquelle ist vorteilhaft panchromatisches Material zu verwenden, da mit diesem die große Menge der roten Lichtstrahlen mit zur Bilderzeugung herangezogen wird und dementsprechend die Belichtungszeiten stark verkürzt werden. Die meisten panchromatischen Aufnahmematerialien ergeben bei der Belichtung des Aufnahmeobjektes mit dem Licht dieser Lampen eine zu helle Wiedergabe, eine richtige Wiedergabe der Farbhelligkeitswerte ohne die Anwendung eines Filters. So können auch mit den Halbwattlampen Aufnahmen auf den Farbasitzplatten gemacht werden ohne jedes Filter. Die Lumière-Autochromplatte erfordert jedoch ein helles Grünfilter.

Da die Gelbfilter je nach ihrer Dichte mehr oder weniger die blauen Lichtstrahlen von der Platte zurückhalten, somit bei der absorbierten Blau- und Blauempfindlichkeit des Aufnahmematerials die Belichtungszeit entsprechend verlängert werden. Wie groß die Verlängerung dieser ist, läßt sich nicht ohne weiteres angeben. Sie ist abhängig von der Dichte des Filters, von der Grün-Gelbempfindlichkeit der Platte und zwar im Verhältnis zu deren Blauempfindlichkeit, und von der Art der Beleuchtung.

Je dichter das Filter, um so mehr absorbiert es die blauen Lichtstrahlen, um so mehr muß die Belichtungszeit gegenüber der ohne Filter ermittelten verlängert werden. Eine Platte, die eine im Verhältnis zu ihrer hohe Grün-Gelbempfindlichkeit aufweist, erfordert eine geringere Verlängerung der Belichtungszeit als eine weniger farbenempfindliche und auch ein Filter geringerer Dichte. Die Verlängerung der Belichtungszeit durch ein bestimmtes Gelbfilter — der Verlängerungsfaktor — ist aber nun keine konstante Größe, er ist, wie schon erwähnt, von der Farbenempfindlichkeit des Materials, dann aber auch von der Beleuchtung abhängig. Die von den Filterfabriken angegebenen Verlängerungsfaktoren für eine bestimmte Platte gelten nur für weißes Tageslicht bei blauem Himmel mit weißen Wolken. Bei farblosem Himmel ist die Belichtungszeit zu verlängern, bei tiefstehender Sonne des Morgens oder Abends, also bei gelblicher Beleuchtung, ist kürzer zu belichten. Die Ermittlung des Filterfaktors eines Filters für eine bestimmte Platte kann jeder leicht selbst vornehmen. Wie es geschieht, ist schon des öfteren in der Fachpresse erörtert worden.

Die richtige tonwertige Wiedergabe der Farben ist aber nicht immer erwünscht, denn es kann leicht vorkommen, daß wichtige Farben des Objektes, die aneinander grenzen, gleiche Helligkeitswerte besitzen und bei tonwertrichtiger Abbildung im Positiv gleiche Dichte zeigen und sich so voneinander nicht abheben. In solchen Fällen muß ein anderes geeignetes Filter gewählt werden. Seine Farbe muß gleich der Farbe sein, die heller wiedergegeben werden soll. Eine dunklere Wiedergabe wird erzielt durch ein der Farbe komplementär gefärbtes Filter. Dabei ist jedoch zu achten auf die Farbenempfindlichkeit der Platte für die Farbe des Filters.

Ueber die Wahl eines Filters lassen sich, wie schon ausgeführt, keine genauen Angaben machen, da je hierbei immer mehrere Faktoren ausschlaggebend sind. Recht vorsichtig sein muß man jedoch bei der Anwendung der dichten Gelbfilter zu Landschaftsaufnahmen. Bei diesen spielt die Luftperspektive eine wichtige Rolle. Liegt die Ferne in leichten Dunst gehüllt, und verwendet man ein Gelbfilter mittlerer Dichte, so ergibt sich ein Landschaftsbild mit guter Luftperspektive. Ein strenges Filter würde diese aber unterdrücken, die Ferne erscheint klar und auf den Vordergrund gerückt; das Grün wird zu hell wiedergegeben und die blauen Teile des Himmels zu dunkel.

Die dichten Gelbfilter, sowie die Orangefilter sind aber bei der Aufnahme von Fernsichten unentbehrlich, um den atmosphärischen Dunst auszuschalten. Die Anwendung der Lichtfilter in der Fotografie ist eine recht umfangreiche. In der Reproduktionsfotografie, zur Fotografie gewerblicher Gegenstände, für botanische, geologische und kriminalistische Aufnahmen, sowie in der Mikrofotografie sind sie nicht zu vermissen.

Müdigkeit macht stumpf
Nov., 15 Uhr, 1/50, 3.5, Leica

I. M., Lugano

193

WAS HÄLTST DU VON DER KLEINBILDKAMERA?

VON HANS ALBRECHT

(Fortsetzung)

Eine Neuheit von Zeiß-Ikon ist die kleine Ikonta 3,5:4. Die Kamera ist gleichfalls für 16 Aufnahmen auf Rollfilm 4,5:6 bestimmt und ist in ihrem Aeußeren nicht größer, als die meiner Handlicher eines ausgewachsenen Mannes. Sie ist mit Novar-Anastigmat 3,5 ausgerüstet und klappt sofort auf Ueberdruck ein. Nahaufnahmen werden durch Drehung der Vorderlinsenfassung eingestellt. Die Entfernungsskala ist in den Objektivring eingraviert und leicht ablesbar. Die Kamera ist ausgestattet mit Novar-Anastigmat 6,3 in Derval-Verschluß (1/25, 1/50, 1/100, B, Z) und kostet 34,— RM, mit Novar-Anastigmat 4,5 42,— RM.

Eine weitere Kleinbildkamera von Zeiß-Ikon ist die bekannte Kolibri. Die Abmessungen der Kamera betragen 6,5 cm, eine Einstellung der Entfernung erfolgt mittels Schneckengangfassung. Mit Hilfe einer Sucher-Vorsatzlinse ist es möglich, bis auf 1/2 m an das Objekt heranzugehen. Ein gut durchgearbeiteter optischer Sucher ermöglicht ein leichtes Erfassen des Aufnahme-Motivs. Durch eine federnde Platte vor dem Bildfenster wird eine gleichmäßige Schärfe über die ganze Filmfläche erreicht. Die Kamera hat als Optik Zeiß-Tessar 3,5 im Compur-Verschluß bis zu 1/300

Abb. 2: E.M., Markersbach (= Erich Meinhold): Hochwasserkatastrophe im Erzgebirge, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) H. 8, S. 192. Reproduktion: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig.



Abb. 3: Kurt Beck: Parteischule im Arbeiterheim Bermsgrün mit dem Gründer und Leiter der Marxistischen Arbeiterschule, Dr. Hermann Duncker, 1931. Deutsche Fotothek df_beck-r04_0000007.

Traditions- und Legitimationsbildung der DDR zu erarbeiten. Letzteres stand, zusammen mit dem Abschluss der Recherchen in Moskau und deren zusammenfassender Darstellung, im Mittelpunkt der zweiten Phase des Projekts.

Bildbefragung

Von Anfang an hatten sich die Bemühungen darauf gerichtet, auf der Basis von (ausfindig zu machenden) Bildbeständen, der Sekundärliteratur sowie archivalischer Primärquellen möglichst differenziert perspektivierte Fallstudien zu erarbeiten. Nur so konnten die zentralen Fragestellungen des Projekts verfolgt werden:

1. Arbeitsweise und Selbstverständnis der Akteure zu verstehen und Hinweise auf ihren aktiven wie rezeptiven Bildgebrauch zu finden,
2. die Selektionsprozesse zwischen der Basisproduktion und den Presseveröffentlichungen zu rekonstruieren,
3. die ideologisch geprägten Positionen der vorliegenden Literatur zu hinterfragen,
4. den Forschungsstand zur Geschichte der (bürgerlichen) Amateurfotografie kritisch auf seine Gültigkeit für proletarische Milieus zu prüfen,
5. die für das Selbstverständnis und die spätere Historisierung der Arbeiterfotografie zentrale Rolle des Austauschs mit der Sowjetunion erstmals zu erarbeiten,
6. zu klären, in welcher Weise die Fotografien musealisiert sowie die Arbeiterfotografie als »Tradition« der DDR herangezogen worden waren,
7. nicht zuletzt einen im konkreten Material erarbeiteten Diskussionsbeitrag zu deren Rolle bei der Herausbildung moderner Bildsprache und »sozialdokumentarischer« Fotografie respektive Pressebildberichterstattung bis in die Nachkriegszeit hinein vorzulegen und also insgesamt
8. die Spezifika der Kulturpraxis »Arbeiterfotografie« herauszuarbeiten.

Dabei erwies es sich, dass eine autorenschaftliche Zuordnung – und damit die genauere Bestimmung von Aufnahmen namhaft zu machender proletarischer Amateurfotografen und deren individuellen Lebenswelten und Wirkungszusammenhängen – in den meisten Fällen nicht möglich war: diesem Aspekt war beim Aufbau der Sammlungen in den 1950er Jahren zumindest in den Museen für Geschichte der Arbeiterbewegung in Leipzig und Dresden aufgrund ihrer Themenzentrierung und einer grundlegend kollektivistischen Fokussierung auf die Aktivitäten von Organisationen und nicht von Einzelper-

sonen der Arbeiterbewegung kaum je Beachtung geschenkt worden.[4] Demgegenüber hatte die Anlage der Sammlungen des Dresdner Museums für Photographie, ebenfalls seit Ende der 1950er Jahre, ganz im Widerspruch hierzu ausgewählte Arbeiten einiger Arbeiterfotografen gleichwertig neben die Werke von anerkannten »Lichtbildmeistern« gestellt und auf diese Weise einen entstehenden Kanon künstlerischer Fotografie zugleich zu etablieren und fortzuschreiben gesucht.[5] Die Bildsammlungen spiegeln, so betrachtet, nicht allein den Versuch unterschiedlicher Strategien einer Rangerhöhung proletarischer Kultur, sondern auch den der Arbeitergeschichte inhärenten dialektischen Widerspruch von Subjekt und Organisation, von Individualismus und Kollektivismus, der das Herauslösen eines »Werks« aus dem breiteren Überlieferungsmilieu erst mit der entsprechend orientierten Sammeltätigkeit spezialisierter Bildarchive wie der Deutschen Fotothek oder gar eines Museums wie den Kunstsammlungen Zwickau als Ordnungsschema zulässt. So sind die erarbeiteten Bestände in den Datenbanken online knapp zur Hälfte über Fotografennamen, die übrigen nur über die abgebildeten Orte, die Namen von Organisationen und feststellbaren Ereignissen recherchierbar.

Eine solche Haltung hatte sich auch in der Publikationspraxis der zeitgenössischen Illustrierten niedergeschlagen – wo nur gelegentlich Autorennamen erscheinen und immer wieder zur Authentifizierung des Gezeigten als kollektive Autorenbezeichnung der Begriff »Arbeiterfoto« beigegeben ist. Aufgrund dieser Praxis wird daher im Forschungsprojekt in der Verwendung dieses von der Genese her heterogenen Materials kein grundlegender Widerspruch zur Gesamtintention und Nomenklatur gesehen. Zusammen mit der genauen Durchsicht einschlägiger Zeitschriften – insbesondere von »Der Arbeiter-Fotograf«, der »Arbeiter Illustrierten Zeitung«, dem »Roten Stern« und dem im Projektzusammenhang neu in die Diskurse eingeführten sächsischen »Illustrierten Volksecho« sowie der gezielten Berücksichtigung einer ganzen Reihe weiterer regionaler wie überregionaler Zeitschriften und Zeitungen – bieten sie außer einer teils nur statistisch auszuwertenden Materialfülle aber doch auch einige zusammenhängende autorenschaftliche Gruppen sowie darüber hinaus Hinweise auf besondere, in ihrer lebensweltlichen wie politischen Dramatik und bildlichen Prägnanz exemplarische Sachverhalte, die zu intensiv archivalisch untersetzten Fallstudien ausgearbeitet werden

4 Vgl. hierzu Sylvia Metz, Geschichts-Bilder. Zum Fotografiebestand des ehemaligen Museums für Geschichte der Arbeiterbewegung im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 365–387.

5 Vgl. hierzu die Archivalien des Museums für Photographie in den Technischen Sammlungen Dresden, Schriftgutsammlung. Als eine erste Ausarbeitung hierzu vgl.: Wolfgang Hesse, Am Rande des Bitterfelder Wegs. Zur Rolle der Arbeiterfotografie im Dresdner »Museum für Photographie« (1956–1969), in: Fotogeschichte 32 (2012) H. 127.

konnten. Dies gilt auch für das kritische und vertiefende Nacharbeiten von Konstellationen, die bereits in der Literatur veröffentlicht worden waren.[6] Dass auch einige signifikante Zufälle auf wichtige Spuren lenkten, sei dankbar eingestanden.[7]

Volkskunst und Pressefotografie

Insgesamt haben die Arbeiten des DFG-Projekts charakteristische Konstellationen zur Popularkultur der Fotografie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ausdifferenziert und hierbei in einem interdisziplinären Ansatz auch und vor allem intentionale sowie rezeptionsbezogene Dimensionen der Thematik freilegen können, die bei einer ausschließlich stilistischen oder ikonografischen Vorgehensweise nicht beschreibbar gewesen wären: zum Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit der Arbeiterfotografie, zu alltagskulturellen Dimensionen der Fotomontage-Mode der 1920er Jahre, zum Verhältnis zeichnerischer und fotografischer Presseillustration, zum Verhältnis von Körper- und Bildhandeln, zur Authentifizierungsstrategie »Arbeiterfotografie«, zur eingreifenden (Leica- und) Reportagefotografie sowie zur Musealisierung der Arbeiterfotografie in der DDR.

Unter volkskundlich-fotohistorischen Perspektiven war zur Rekonstruktion subjektbezogener Aspekte dieser Kultur insbesondere der Frage nachzugehen, wie sich im systematischen Zusammenhang des Habitus-Konzepts,[8] das das soziale Verhalten und die ethische Wirklichkeitsdeutung als je funktional zur gesellschaftlichen Rolle und als »inkorporierte Geschichte« versteht, das »Dokumentarische« und das »Inszenierte« in den Bildern der Arbeiterfotografen miteinander verbinden und wie die Körper- und Medienerfahrungen der (Bild)Handelnden mit der Programmatik der Leitung (Kader und Parteipresse) zusammenzubringen oder eben nicht zu vereinbaren waren. Auch war zu untersuchen, welche neuen Bildformen und welcher womöglich neue Bildgebrauch in dieser in proletarischer Lebenswelt eingebetteten Praxis entwickelt wurden.

Die bisherige, parteihistorisch fundierte Forschung hatte den innerhalb der orga-

6 Dies gilt insbesondere für die v. a. durch Jens Bergmann gut dokumentierte Ortsgruppe Bermsgrün der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands. Vgl. Korinna Lorz, Das Dorf im Blick. Arbeiterfotografie im Erzgebirge, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 67–112.

7 Hierzu gehört insbesondere der bedeutende Fund von etwa 130 nach dem Regierungsantritt der Hitler/Papen-Koalition 1933 unter Bodendielen in der Kleinstadt Dohna bei Dresden versteckten Fotografien von Kurt Burghardt (1910–1990) im November 2010, deren wissenschaftliche Bearbeitung zu den für das dritte Projektjahr geplanten Arbeiten hinzukam und deren Abschluss hinausschob. Vgl. Hesse, Körper (wie Anm. 3).

8 Vgl. dazu Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede, Frankfurt a. M. ^{7}1994.

nisierten Arbeiterfotografie und der Parteipublizistik bestehenden widersprüchlichen Interessen nur insofern Aufmerksamkeit geschenkt, als sie in paternalistischen Konstruktionen die Anforderungen der Leitung an die Basis als notwendigen (und gelingenden) Lernprozess beschrieb. Allerdings waren entgegen anderslautenden Behauptungen die Bilder der organisierten Arbeiterfotografen eher selten für die Pressearbeit nutzbar, die ja im Zentrum der Interessen der anleitenden Kader stand. Die Fotografien blieben in der Regel auf den Nutzen im unmittelbaren Umfeld der Akteure und in deren Erinnerungszusammenhängen beschränkt. Als zentrales Element einer lernenden Organisation sollten daher Praxis und Kritik dazu beitragen, die »privaten« Haltungen zu überwinden oder wenigstens zu marginalisieren, »kollektive« Lösungen zu fördern und eine Anpassung an das Motivrepertoire und die Bildorganisation der bürgerlichen Pressefotografie zu erreichen. Vereinzelt entstanden in diesem Arbeitszusammenhang auch Reportagen, die etwa in der »Arbeiter Illustrierten Zeitung« erschienen, doch wurden wohl die meisten dort eingesandten Bilder von Gruppen oder Demonstrationen als Rohstoff in tableauartigen Seitenlayouts genutzt. Neben den sowjetischen Filmen kam insbesondere dem Bildgebrauch und den Seitenlayouts der AIZ eine Leitfunktion zu: »Ihre Bildmontage erhöhte durch klare Hervorstellung des Wesentlichen den Eindruck. Es muß aber doch in diesem Zusammenhang gesagt werden, daß sich die Arbeiter-Fotografen bei ihrer Mitarbeit zu viel und zu stark auf diese Montage verließen und nicht immer den Maßstab und die Selbstkritik an die Bilder legten, die zuweilen nötig gewesen wäre. Die Montage dient lediglich der verstärkten Unterstreichung bereits vorhandenen guten Bildmaterials. Nur aus gutem Bildmaterial lässt sich eine gute Bilderserie bauen. […] In vielen Fällen hat der Arbeiter-Fotograf aber auch das Wesentliche eines Bildes noch nicht erkannt. Will er Gruppen fotografieren, so stellt er sich seine Leute erst einmal malerisch postiert auf, statt sie in natürlicher Bewegung zu knipsen. Eine solche Manier wollen wir bürgerlichen Kegelklubs überlassen, sie aber nicht bei Veranstaltungen revolutionärer Organisationen anwenden. Wir wollen das Leben zeigen, nicht aber beschauliche Kaffeetanten.«[9]

Doch bestand die kritisierte Praxis weiter fort. In diesem Sinne gibt die Arbeiterfotografie bei vielfach fehlenden schriftlichen Selbstzeugnissen einen visuellen Beleg für eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, von traditionell-kleinräumigen wie modernmedialen Aktionsformen und deren widersprüchlichen Darstellungsmustern. Ihre scheinbare Dysfunktionalität gründet auf dem im Vergleich zu bürgerlichen Milieus anders gefassten Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit, indem hier sowohl die

9 Ludwig Kuttner, Zum zehnjährigen Bestehen der AIZ, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) H. 7, S. 246 f.

Familie als auch die Arbeit der öffentlichen Sphäre zugerechnet werden: »Die Familie ist durchaus keine rein private Angelegenheit. Im Gegenteil! Gerade die Familie hat für die Oeffentlichkeit 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.«[10] Dadurch unterscheidet sich diese Kultur fundamental von der bürgerlichen Sphärentrennung, wie sie sich über die Bestandsanalyse von Amateuralben in einer dominanten Theorie der Knipserfotografie sedimentiert hat.[11]

Getragen vom gemeinsamen Habitus ihrer Produzenten und Rezipienten in einem gleichwohl von divergierenden Bedürfnissen geprägten Milieu stehen somit die überlieferten Fotografien in einer polystilistischen Praxis nebeneinander. Um diese Bildwelten nicht in den hierarchischen Wertungskategorien von Kunstdiskursen auszumustern, kann sinnvoll eine auf die sozialen Funktionen zielende (und die in den zeitgenössischen, politischen Diskussionen zu rekonstruierende Unterscheidung von Bedeutungsebenen einschließende) Anwendung des Modus-Begriffs der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts zurückgegriffen werden, die den Zusammenhang zwischen den Bildthemen mit ihren Anwendungsbereichen und den hierfür geforderten bzw. zulässigen formalen Mitteln fasste, verbunden mit sowohl Hierarchien der Produzenten wie der gesellschaftlichen Wertschätzung der Werke.[12]

Polystilistik: Fritz Böhlemann

Diese von milieugeprägtem Eigensinn getragene Widersprüchlichkeit, in der leitende Kader nur selten etwas positiv Neues zu entdecken vermochten, entspricht ganz den Verhältnissen, wie sie etwa auch für andere Austauschbeziehungen zwischen »Führung« und »Basis« der KPD und ihres Umfelds in der historischen Forschung nachgewiesen worden sind, und stellt den monolithische Einheit insinuierenden Parteigeschichtsschreibungen

10 Jan, Über Motive, in: Der Arbeiter-Fotograf 3 (1929) H. 9, S. 172; vgl. auch die dies theoretisierenden Ausführungen bei Oskar Negt/Alexander Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1972.

11 Nach wie vor grundlegend: Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995.

12 Ohne diesen methodischen Ansatz hier vertiefen zu können vgl. hierzu immer noch grundlegend: Jan Białostocki, Das Modusproblem in den bildenden Künsten, in: Ders., Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft (Fundus Bücher; Bd. 18), Dresden 1966, S. 9–35, sowie: Erik Forssman, Dorisch – jonisch – korinthisch, Braunschweig ²1984 [Stockholm u. a. 1961].



Abb. 4: Fritz Böhlemann: Attacke berittener Polizei auf eine illegale Demonstration der KPD in Leipzig-Lindenau, Merseburger Str. / Ecke Reuterstr. (heute: Karl-Ferlemann-Str.), 1932. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/59/AB. Reproduktion: Stadtgeschichtliches Museum.



Abb. 5: Fritz Böhlemann: Badende Kinder, 1931/32. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/56 b/AB. Reproduktion: Stadtgeschichtliches Museum.



Abb. 6: Fritz Böhlemann: Plakat beim Judenprogrom 1. April 1933 in Leipzig. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/05 a/AB. Reproduktion: Stadtgeschichtliches Museum.



Abb. 7: Fritz Böhlemann: Zuhörer bei der Rede des KPD-Vorsitzenden Ernst Thälmann im Reichstagswahlkampf auf dem Volkmarsdorfer Markt, 9. April 1932. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/63 a/AB. Reproduktion: Stadtgeschichtliches Museum.



Abb. 8: Fritz Böhlemann: Kinderspeisung der Internationalen Arbeiterhilfe, 1932. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/99 d /AB. Reproduktion: Stadtgeschichtliches Museum.



Abb. 9: Fritz Böhlemann: Einsatzwagen der Polizei, Kleinbildnegativ 1932. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F/2012/3554. Reproduktion: Stadtgeschichtliches Museum.

möglichste Vielfalt der Selbstentwürfe und Rollen gegenüber.[13] Im Verein mit ephemeren Äußerungen wie Transparenten, Agitprop-Plastiken, Parolen und Gesängen stellen die Aufnahmen der Arbeiterfotografen in diesem Sinne eine in den Widersprüchen der Lebenswelt eingebettete Teilkultur dar; sie werden zu »Arbeiterfotografien« nicht erst durch die Kontextualisierung in den Zeitschriften oder die Beschriftungen, ist diese doch in ihnen selbst intentional und faktisch angelegt.[14] Sie sind Teil einer »Volkskunst im Werden«, die bereit und aktiv in der Lage war, die unterschiedlichsten Anforderungen wahrzunehmen und hierbei in ein »realistisches« Gesamtkonzept nicht zuletzt auch »formalistische« Äußerungsformen der Avantgardefotografie zu integrieren: »Das, was die bürgerlichen Fotografen oft genug als letzten Ausweg fotografieren, mit der Überschrift ›Neue Sachlichkeit‹, Gegenstände, Stoffe, Holz, Glas, Metall, wo gerade das typische des Materials gut erfasst ist, das Blanke, Rauhe usw., und die außerdem durch einen frechen Bildausschnitt eigenartige, interessante Fotos geben, muß uns veranlassen, dieselben Methoden für Fotos in unserem Sinne ebenfalls auszunutzen. Gerade solch ein Foto kann in einer Reportage oft ein blendender Blickfang werden. Wir müssen uns unbedingt auch mit solchen Fotoaufgaben beschäftigen, wir brauchen sie, um damit in unserem Sinne zu wirken.«[15]

Schrift-Bilder

Der ursprünglich auch sozialdemokratische Aktivitäten in diesem Bereich einschließende Ansatz des Projekts allerdings musste im Wesentlichen modifiziert werden – die politischen Bedingungen der Überlieferungsbildung der DDR in den 1950er Jahren hatten den Akzent deutlich auf die kommunistischen Organisationen gelegt, doch konnten insbesondere zur Praxis der Fotosektionen im »Touristenverein ›Die Natur-

13 Vgl. dazu Ulrich Eumann, Eigenwillige Kohorten der Revolution. Zur regionalen Sozialgeschichte des Kommunismus in der Weimarer Republik (Europäische Hochschulschriften: Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, Bd. 1040), Frankfurt a. M. u. a. 2007; in Bezug auf Sachsen vgl. Carsten Voigt, Kampfbünde der Arbeiterbewegung. Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Rote Frontkämpferbund in Sachsen 1924–1933, Köln u. a. 2009.

14 Hierzu die Gegenposition bei Esther Ruelfs, Machen Arbeiter Arbeiterfotos? Die Fotografien der ersten deutschen Arbeiterexpedition in den Kaukasus, in: Ursula Brunner (Bearb.), Kaukasus (Schriftenreihe des Archivs der Münchner Arbeiterbewegung, Bd. 4), München 2002, S. 62–77.

15 Anonym, Vielseitigkeit unserer Arbeit, in: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932) H. 8, S. 168.



Abb. 10: Kurt Beck: Weihe der „Bündnisfahne" in Hilmersdorf, 1926. Deutsche Fotothek df_beck-r25_0000004.



Abb. 11: Unbekannter Fotograf: Wahlpropaganda in Kötzschenbroda, 1932. Bestand Museum für Geschichte der Arbeiterbewegung F 1017/59, Stadtmuseum Dresden SMD Ph_00330_10. Reproduktion: ISGV.



Abb. 12: Fritz Böhlemann: Agitationstrupp mit der Parole „Arbeiter wählt Thälmann", wohl Reichspräsidentenwahl 1932. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig F 91/AB. Reproduktion Stadtgeschichtliches Museum.

freunde«« erste regional gewichtete Ergebnisse vorgelegt,[16] Unterschiede kommunistischer und sozialdemokratischer Handlungsweisen und Pressebildstrategien im Fall der international ausgreifenden Agitationen zu dem Dresdner SA-Fememord detailliert nachgezeichnet[17] und in Bezug auf den sozialdemokratischen Arbeiterfotografen Albert Hennig die bereits im Projektvorfeld auf Basis der Sekundärliteratur veröffentlichten Untersuchungen durch die Sichtung des nun verfügbaren Nachlasses und mit Archivstudien substanziell vertieft werden. Methodisch erweist sich hierbei eine Verbindung volkskundlicher mit kunstgeschichtlichen und historischen Zugangsweisen als äußerst produktiv. So wird der lebensgeschichtliche Zusammenhang detailliert an der Person des Leipziger Betonbauers Hennig deutlich, der sich mit einer motivisch und im Titel auf Heinrich Zille beziehenden Bilderserie »Kinder der Straße« aus seinem Alltagsmilieu beim Dessauer Bauhaus bewarb, angenommen wurde und sich dort zum Reklamemann ausbilden ließ; dies wird – ebenso wie die Kooperation zwischen (kommunistischen) Bauhausstudenten und örtlichen Arbeiterfotografen – künftig weiter ausgebreitet werden können.[18]

16 Vgl. Joachim Schindler, »… die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften …«. Zur Arbeit der Fotosektionen bei den sächsischen Naturfreunde-Ortsgruppen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 33–66.

17 Vgl. Wolfgang Hesse, »Dolchstoß von rechts«. Visuelle Deutungen des Dresdner SA-Fememords von 1932, in: Volkskunde in Sachsen 22 (2010), S. 87–159.

18 Über Wolfgang Hesse, Das Auge des Arbeiters. Albert Hennig. Fotografien 1928–1933 (Kunstsammlungen Zwickau (Hg.), Albert Hennig. Fotografien 1928–1933), Zwickau 2007 hinausgehend

Beruf: Arbeiterfotograf?

In den virtuellen Gesamtbestand des Projekts mit etwa 5.000 Motiven wurden entsprechend der Sammelpraxis der 1950er und 1960er Jahre nicht zuletzt auch Aufnahmen bürgerlicher Berufsfotografen, wenn sie nur entsprechende Motive zu ihrem Bildgegenstand gemacht hatten, integriert. Sie lassen sich visuell nicht a priori unterscheiden, und nicht immer sind die Urheber überliefert oder waren zu eruieren. Diese Unschärfe hat ihre Parallele allerdings in der Praxis der Arbeiterfotografen selbst, die außer einer sozialen Definition der zu organisierenden Knipser auch eine dominant ideologische Begründung für die Mitgliedschaft und Bezeichnung als »Arbeiterfotograf« einschließt: Neben den Amateuren war eine Reihe kommunistischer Berufsfotografen in der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands organisiert, deren professioneller Status jedoch – wie etwa bei den Dresdnern Richard Peter und Willi Zimmermann – zugunsten der (verbands)politischen Aspekte nach außen hin verschleiert wurde. Dass dies auch in anderen, zumal städtischen bzw. großstädtischen Ortsgruppen der Fall gewesen sein dürfte, ist anzunehmen.[19] Was Dresden betrifft, so hatten die beiden Genannten nicht allein die notwendige fachliche Kompetenz, die sie in Kursen, bei der Dunkelkammerarbeit und in technischen sowie ideologischen Beiträgen für die Verbandszeitschrift vermittelten, sondern zugleich leitende politische Funktionen in der Ortsgruppe inne, Zimmermann (der 1927 an einem Meisterkurs bei dem Kunstfotografen Franz Fiedler teilgenommen hatte) von Anfang an bis zur Auflösung 1933 als Ortsgruppenvorsitzender und darüber hinaus als Bezirksleiter für Ostsachsen, welche Tätigkeiten ihm die ehrende Teilnahme an einer Delegationsreise zu den Revolutionsfeiern 1929 in die Sowjetunion einbrachten.[20] Richard Peter nun war dabei zudem nicht allein mehrfach mit Bild- und Textreportagen für die AIZ und den »Roten Stern« tätig, sondern nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Lateinamerika und Skandinavien im Frühjahr 1932 überdies als

haben hierzu die Kooperation des DFG-Projekts mit den Kunstsammlungen Zwickau und der Deutschen Fotothek sowie die Archivrecherchen von Korinna Lorz in Zwickau, Dessau und Berlin wesentlich neue Grundlagen gelegt. Vgl. hierzu Dies., »fotobauhäusler, werdet arbeiterfotografen!« Fotografie am Bauhaus zwischen Avantgarde und Agitation. Ein Werkstattbericht, in: Fotogeschichte 32 (2012) H. 127.

19 So war der Berliner Abraham Pisarek für die Bildagentur Mauritius tätig, oder verdiente der in Freital aktive Paul Ehrlich seinen Lebensunterhalt seit 1926 als Wanderfotograf. Zu diesen und anderen Lebensläufen von Fotografen, Verlegern, Gestaltern etc. vgl. die mehr als 50 Kurzbiografien in: Hesse, Körper (wie Anm. 3).

20 Vgl. Ursula Schlude, »Es wäre uns peinlich, schlechte Fotos zu schicken.« Die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografen 1926 bis 1933, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 113–158; Dies., Fundstellen in Moskau. Zur Überlieferung der kommunistischen Fotoamateurbewegung in russischen Archiven, in: Fotogeschichte 32 (2012) H. 127.

Bildredakteur für die sächsische Parteizeitung »Illustriertes Volksecho«;[21] Zimmermann wiederum brachte seine Kompetenzen nicht nur als Fotograf vor Ort, sondern auch zentral als Grafiker ein, indem er beispielsweise die beiden ersten Titel für die Verbandszeitschrift zeichnete[22] und mit seinem Entwurf der Werbekarte »Bist Du schon Mitglied bei den Arbeiter-Fotografen?« eine deutliche Verbindung zur Warenwerbung herstellte, wie sie sonst etwa auch den Propagandapublikationen des Grafikbüros der KPD-Zentrale unter Leitung John Heartfields zugrunde lag.[23] 1926 hatte er – zu dieser Zeit als angestellter Berufsfotograf beim Dresdner Lichtbildverlag Rösch tätig – den ersten Preis des AIZ-Preisausschreibens gewonnen, das die Grundlage für den Aufbau der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands legen sollte,[24] und er wird auch einer derjenigen gewesen sein, die maßgeblich die Zusammenarbeit mit Berufskünstlern prägten: »Die Versammlungszusammenkünfte in der IAH Internationale Arbeiterhilfe am Poppitz meist zusammen mit der Asso rev. Künstler die Grundigs, Lachnit, Griebel Otto, Herbert Gute, Ehep. Schulze-Knabe, Langer Reinhold.«[25] Der Anteil dieser und anderer Professioneller am Erscheinungsbild der KPD-Presse ist erheblich und insofern die folgende propagandistische Behauptung wohl ungeachtet anderer Intentionen eine realistische Einschätzung mit dauerhafter Tendenz: »Während es vor knapp einem Jahre noch als glücklicher Zufall bezeichnet werden konnte, wenn die AIZ oder eine andere Arbeiterzeitung brauchbare Bilder von einem Arbeiterfotografen geliefert erhielt, können wir heute feststellen, dass diese Zeitungen bereits 10 bis 20 Prozent ihrer zum

21 Vgl. zu Peters Biografie Sylvia Ziegner/Jens Bove, Beruf: Arbeiterfotograf. Zum Werk und zur Rezeption von Richard Peter sen., in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 327–364; zum »Illustrierten Volksecho« insbesondere Hesse, Dolchstoß (wie Anm. 17).

22 Vgl. Wilhelm Zimmermann: Die Organisation der Arbeiterfotografie, Typoskript 30. 10. 1965, in: Technische Sammlungen Dresden, Schriftgutsammlung (Museum für Photographie) 13/2004, Bl. 35–45, hier Bl. 37.

23 Vgl. Christian Joschke, »Bist Du schon Mitglied?« Arbeiterfotografie und Polizeistaat, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 285–301.

24 Zimmermann, Organisation (wie Anm. 22), Bl. 36: »Die AIZ schrieb damals [25. 3. 1926; W. H.] einen Wettbewerb um das beste Arbeiterfoto aus. Ich selbst konnte damals den 1. Preis gewinnen.« Von seiner Tätigkeit bei Rösch ist hier keine Rede. An anderer Stelle deutet Zimmermann seinen Status sehr verhalten an, indem er über eine polizeiliche Beschlagnahmeaktion berichtet: »Ich protestierte dagegen, da ich die Kamera für meinen Beruf benötigte und fragte, ob sie einverstanden sind, wenn ich den Film übergebe.« (ebd., Bl. 40).

25 Aus der Liste »Ehemalige Arbeiterfotografen in Dresden«, wohl angelegt von Erich Rinka, 1977. Militärhistorisches Museum Dresden, Bildarchiv, Nachlass Willy Roßner. Zu den Mitgliedern der Dresdner Ortsgruppe der Assoziation revolutionärer bildender Künstler und nicht zuletzt über ihre Tätigkeit beim Malen von Schrifttransparenten, als Ausstatter der Agitpropgruppe »Rote Raketen«, als Schnellzeichner bei Veranstaltungen etc. vgl. Mathias Wagner, Kunst als Waffe. Die »Asso« in Dresden, 1930 bis 1933, in: Birgit Dalbajewa (Hg.), Neue Sachlichkeit in Dresden, Dresden 2011, S. 130–135.

Abdruck gelangenden Bilder von Mitgliedern der Vereinigung erhalten. Und dazu sind diese Bilder durchweg besser und wertvoller, denn sie zeigen in ihren Motiven oft das, was ein bürgerlicher Pressefotograf nicht sieht, in was er sich überhaupt nicht hineindenken kann. Das ist ein ungeheuerer Fortschritt, der mehr als alles andere den Wert unserer Tätigkeit für die Arbeiterbewegung beweist.«[26]

Beim näheren Hinsehen also differenziert sich die interessengeleitete zeitgenössische Propagierung eines anonymen Kollektivismus in unterschiedliche Rollenbilder innerhalb der Organisation,[27] wie sich auch das in programmatischer Rückschau etwa von Erich Rinka vorgebrachte Insistieren auf dem proletarischen »Kollektivismus« gegen den bürgerlichen »Individualismus« als ideologische Projektion des Demokratischen Zentralismus als Machtfiguration und Herrschaftsinstrument kenntlich macht.[28] Dass etwa in Bezug auf Richard Peter dessen Autobiografie als heroisierende Selbststilisierung eines während des Nationalsozialismus ungebrochen aufrechten Gangs aufgedeckt werden konnte, gehört in diesen Zusammenhang einer kritischen Überprüfung der staatstragenden Konstruktionen der DDR-Geschichtspolitik.[29]

Inhaltlich können damit Beobachtungen und Überlegungen zum Verhältnis politischer und ästhetischer Avantgarden für solche Diskussionen bereitgestellt werden, die im Projektzusammenhang allerdings zugunsten empirischer Arbeit bislang nur angerissen worden sind.[30] Doch dass diese wechselseitigen Beziehungen bestimmend waren für die Entwicklung eines »Realismus« in der Fotografie, der die Innovationen der »Bauhausrevolution«[31] funktional zu integrieren sich bemühte und – zumindest dem Selbstverständnis nach – dann auch zu den Grundlagen dokumentarischen Fotografierens in der DDR werden sollte, steht außer Frage. Die genauere Ausarbeitung dessen, worin diese »Tradition« – nach einer Analyse personaler Kontinuität, Funktionen als Lehrbeispiel oder allgemein beschworenem Erbe – konkret bestehe, bleibt aber nach wie vor ein Forschungsdesiderat, das sich auf die weiten Felder des Fotografierens

26 Anonym, Urheberrecht an der Fotografie. Wo darf fotografiert werden?, in: Der Arbeiter-Fotograf 2 (1927/1928) H. 15, S. 12 f., hier S. 12.

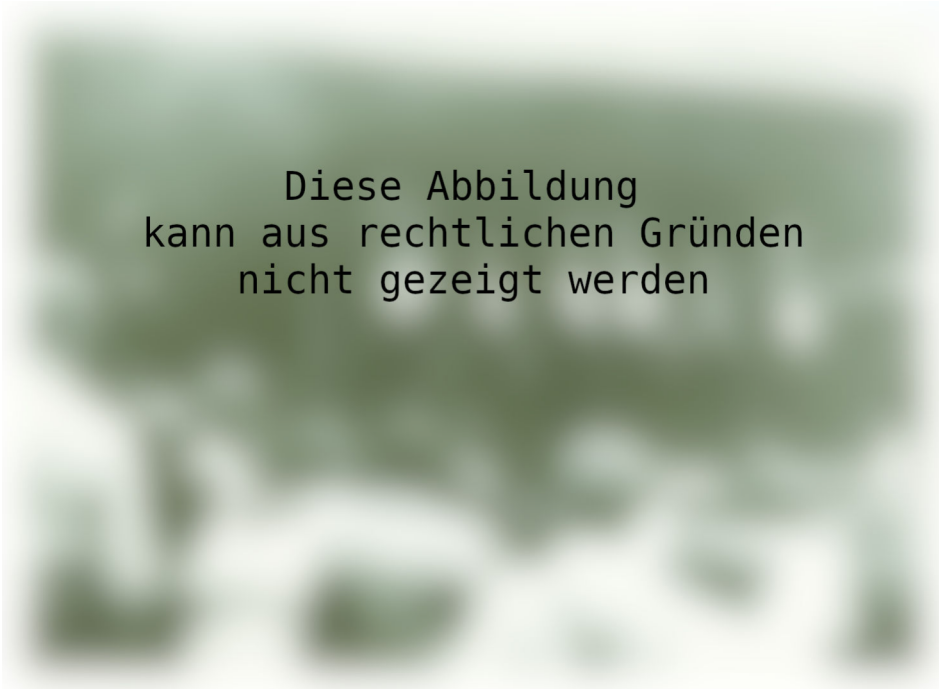
27 Vgl. Olivier Lugon, Das kollektive Auge. Die Inszenierung des Kollektivs in der Zeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf«, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 257–284.

28 Technische Sammlungen Dresden, Schriftgutsammlung, 21/2004 Bl. 51 (1967).

29 Vgl. Ziegner/Bove, Beruf (wie Anm. 21).

30 Vgl. Wolfgang Hesse, Der Blick in die Zukunft. Aspekte des Utopischen in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: Wolfgang Hesse/Claudia Schindler/Manfred Seifert (Hg.), Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Bd. 17), Dresden 2010, S. 53–75.

31 So Museumsleiter Walther Hahn, in: Technische Sammlungen Dresden, Schriftgutsammlung, 163/2004 Bl. 2 (1959).


Diese Abbildung
kann aus rechtlichen Gründen
nicht gezeigt werden

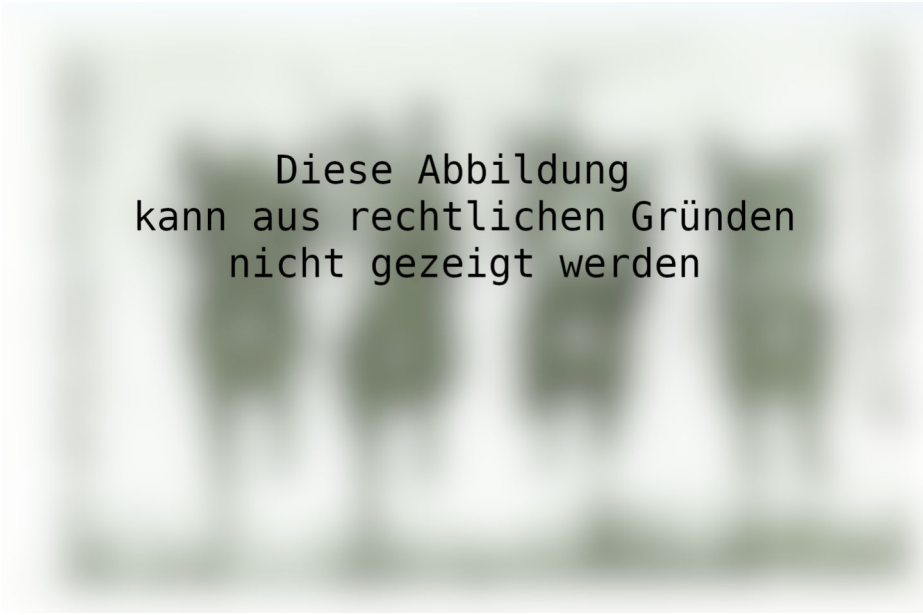

Diese Abbildung
kann aus rechtlichen Gründen
nicht gezeigt werden



Abb. 13 (linke Seite oben): Unbekannter Fotograf: Auftritt der Dresdner KPD-Agitpropgruppe Rote Raketen, links der sächsische KPD-Landtagsabgeordnete Herbert Wehner, wohl 1930/31. Bestand Museum für Geschichte der Arbeiterbewegung F 729/59, Stadtmuseum Dresden. Reproduktion: ISGV.

Abb. 14 (linke Seite unten): Unbekannter ASSO-Künstler: Werbekarte der Dresdner KPD-Agitpropgruppe Rote Raketen als Budjonny-Reiter, 1929. Bestand Museum für Geschichte der Arbeiterbewegung F 194/58, Stadtmuseum Dresden. Reproduktion ISGV.

Abb. 15 (rechte Seite): Willi Zimmermann: Auftritt der Dresdner KPD-Agitpropgruppe Rote Raketen vor dem Werk für Schokoladenformen und Blechemballagen Anton Reiche A.G., Dresden-Plauen, v.l.n.r. Hilde Bochmann, Fritz Ziegenbalg, Helmut Gansauge, Fritz Träger, Otto Bochmann. Bestand Museum für Geschichte der Arbeiterbewegung F 731/59, Stadtmuseum Dresden. Reproduktion ISGV.

diesseits der als »Kunst« gehandelten Autoren zu beziehen – oder anders: die »Kunst« produktionsästhetisch in den fotografischen »Alltag« zu integrieren hätte.

Fotomontage als proletarische Kulturpraxis

Die bisherige, kunsthistorisch dominierte Literatur zur Fotomontage hat die proletarische Montagepraxis und das Nachdenken über das Verhältnis Bild – Text in dieser Kultur ignoriert, beispielsweise die Arbeiten von John Heartfield nicht weiter nach den produktionsästhetischen Ansätzen etwa von Eckhard Siepmann behandelt,[32] sondern zunehmend innerhalb des selbstreferenziellen Kunstdiskurses in einen Kanon der Moderne aufgenommen. Demgegenüber wurde der ubiquitären Montagemode der 1920er Jahre im Projektzusammenhang unter nicht-ikonografischen, sondern lebensweltorientierten Perspektiven immer wieder Aufmerksamkeit zugewandt.[33] Denn zu dem in der proletarischen Alltagskultur verankerten »Symbolhandeln«[34] treten die in diesem Milieu noch relativ jungen Erfahrungen mit der Rezeption von Fotografien, dem Fotografiertwerden und dem selbst Fotografieren hinzu. Sie zusammen bilden die Grundlage der sozialen Interaktion in der politisierten Amateurpraxis, deren Intention eine möglichst umfassende Repräsentation der eigenen Lebenswelt anstrebt. In dem sich entwickelnden Medienbewusstsein, das insbesondere durch die illustrierte Presse, wesentlich aber auch durch die Praxis der proletarischen Amateure selbst und – als deren historisch fixierbarem Teil – die Tätigkeit der organisierten Arbeiterfotografen gestärkt wurde, verwandelten sich die Haltungen der Akteure auch in den Handlungen des Alltags. Im Bewusstsein von dessen fotografischer Repräsentation wurden sie nicht allein zum Selbstentwurf,[35] sondern in fotografischer Verwandlung zum »Tendenzbild« der eigenen Existenz: Körper- und Bildhandeln konnten in eins fallen. Dies wird in den zahlreichen Fällen besonders deutlich, in denen die handelnden Personen wiederum in komplexen, mit Schrift und Bildern ausgestatteten, medialen Montagesituationen

32 Eckhard Siepmann, Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte, Berlin 1977.

33 Vgl. Wolfgang Hesse, »Wir wollen montieren.« Fotomontagen als proletarische Volkskunst, in: Zeitschrift für Volkskunde 106 (2010) H. 2, S. 163–196; Ders., »Der Unterricht muß auch auf der Straße erteilt werden.« Stadtraum – Schriftraum – Bildraum, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 187–256.

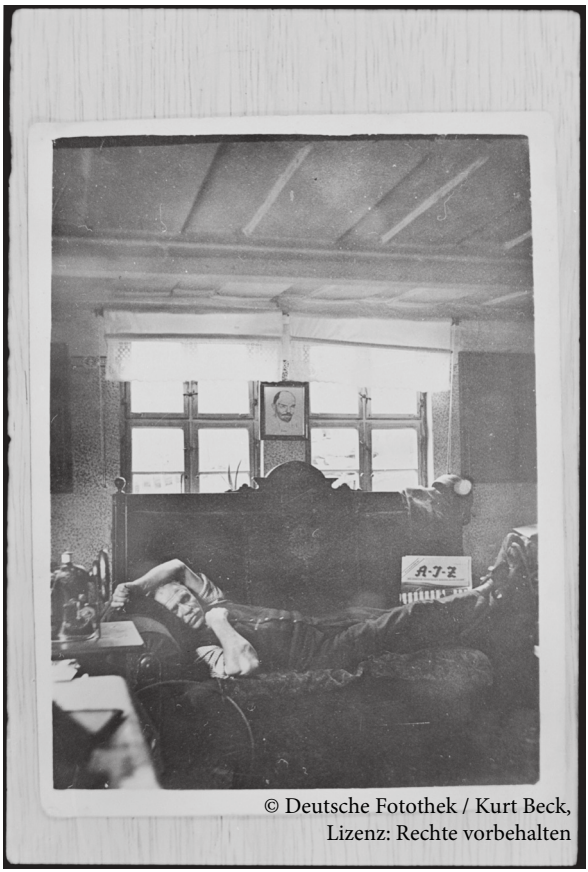
34 Vgl. Bernd Jürgen Warneken, Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung, Wien u. a. 2006; Gerhard Paul, Krieg der Symbole. Formen und Inhalte des symbolpublizistischen Bürgerkriegs 1932, in: Diethart Kerbs/Henrick Stahr (Hg.), Berlin 1932. Das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien, Berlin 1992, S. 27–55.

35 Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M. 1985.



© Deutsche Fotothek / Erich Meinhold,
Lizenz: Rechte vorbehalten

Diese Abbildung
kann aus rechtlichen Gründen
nicht gezeigt werden



© Deutsche Fotothek / Kurt Beck,
Lizenz: Rechte vorbehalten

Abb. 16 (vorhergehende Seite oben): Erich Meinhold: Hungriger Junge vor einer Brotkapsel mit der Zeitung „Der Rufer", 1931–1932. Deutsche Fotothek df_hauptkatalog_0041863.

Abb. 17 (vorhergehende Seite unten): Unbekannter Fotograf: Straßensammlung der Internationalen Arbeiterhilfe vor deren Dresdner Ortsgruppensitz Güterbahnhofstr., „Gen. Marle u. Else". Im Schaufenster die Grafik „Brot!" von Käthe Kollwitz (1924) und eine Zeichnung von Otto Griebel (?): „Helft dem Werk der IAH". In der Tür Plakat „Spendet für das Landeskinderheim der IAH" mit der Fotografie von Westmeyer (Stuttgart): „Stuttgarter Arbeiterkinder im Waldheim" (o.l.), aus: Der Arbeiter-Fotograf 1 (1926/27) H. 2 (Oktober 1926), Titelseite. Bestand Museum für Geschichte der Arbeiterbewegung 58/1957, Stadtmuseum Dresden. Reproduktion ISGV.

Abb. 18 (diese Seite): Kurt Beck: Schlafender Mann unter einem Lenin-Porträt, auf dem Sofa die Arbeiter Illustrierte Zeitung 6 (1927) H. 44 mit dem Titel zum mitteldeutschen Braunkohlenstreik. Deutsche Fotothek df_beck-r_0000002_069.

erscheinen. Sie geben durch ihr Agieren der Szene eine programmatische Orientierung als Lebendes Bild, das die individuellen Biografien in »Realmontagen« zu politischen ausformt.

Mit solchen Realmontagen verschoben sich im Gesamtzusammenhang der Medienmoderne die Handlungsebenen von der Inszenierung Lebender Bilder mit ihrer unmittelbaren Teilhabe eines begrenzten (wenn auch fallweise großen) Personenkreises über die fotografische Repräsentation hin zur Übermittlung an einen tendenziell unbegrenzten Personenkreis durch gedruckte Fotografien.[36] Sie suchten die Verbindung zwischen ›naturalistischer‹ Schilderung eines schweren Alltags und politischer Repression mit deren Formulierung als »proletarische Tendenzbilder« – mit der durchaus bewussten Tendenz, dass die bildwirkungsmächtige »Erfindung« an Stelle der selbstgewählten und offensiv vertretenen Praxis des »Dokuments« treten konnte. So generiert diese Zweckorientierung der politischen Aktion als Vorlage für die Bildproduktion einen anderen Begriff von »Dokument« als den, bloße Abbildung zu sein: sie ist geplante, medial vermittelte Wahrnehmung, eingreifende und parteiliche Deutung der Wirklichkeit in der Medienmoderne. Deren Anforderungen umreißt denn auch ein Beitrag des mit etlichen Grundsatzartikeln in »Der Arbeiter-Fotograf« wichtigen KPD-Funktionärs und AIZ-Fotografen Walter Nettelbeck: »Der Staatsanwalt hat kein Interesse an der Aufklärung. Aber wir Arbeiter sind an dieser Aufklärung stark interessiert. Wir müssen diese Aufgabe übernehmen durch Schaffung anschaulichen Bildmaterials. Dann sind wir selber Staatsanwalt. […] Um einen Ueberfall in seinem tatsächlichen Vorgang zu packen, hat man mit zwei Hindernissen zu rechnen. Erstens ist es dunkel und zweitens ist man nicht dabei. Daß man nicht dabei ist, darf kein Grund sein, den Fall nicht zu fotografieren. Wir müssen den Fall rekonstruieren unter möglichster Einhaltung der tatsächlichen Umstände, des Tatortes, der Handlung und der Personen. […] Das hat mit Lüge nichts zu tun. Das macht die Kriminalpolizei bei jedem armen Teufel. […] sie fotografiert Tatort und Tatumstände, um nachher die Schuldfrage entscheiden zu können. Dasselbe will die Arbeiteröffentlichkeit bei den Mordüberfällen der Nationalsozialisten. Sie will sich ein genaues Bild davon machen. Sie will darüber Gericht sitzen. Das ist der Sinn dieser Arbeit.«[37]

36 Ausführlicher hierzu Hesse, Körper (wie Anm. 3). Zum Gebrauch Lebender Bilder in der Arbeiterbewegung – und nicht zuletzt zur Theatralität von Demonstrationen – vgl. Matthias Warstat, Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33 (Theatralität, Bd. 9), Tübingen/Basel 2005, bes. Kap. »Traditionelle Modelle: Lebende Bilder«, S. 308–313.

37 Walter Nettelbeck, Der 14. September, in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) H. 9, S. 205.



Abb. 19: Kurt Burghardt: Kontaktbogen mit Bildern vom Aufmarsch des Sozialistischen Schutzbunds der Sozialistischen Arbeiterpartei SAP in Pirna, Frühjahr 1932. Deutsche Fotothek Film 212880_01 bis 212880_12.

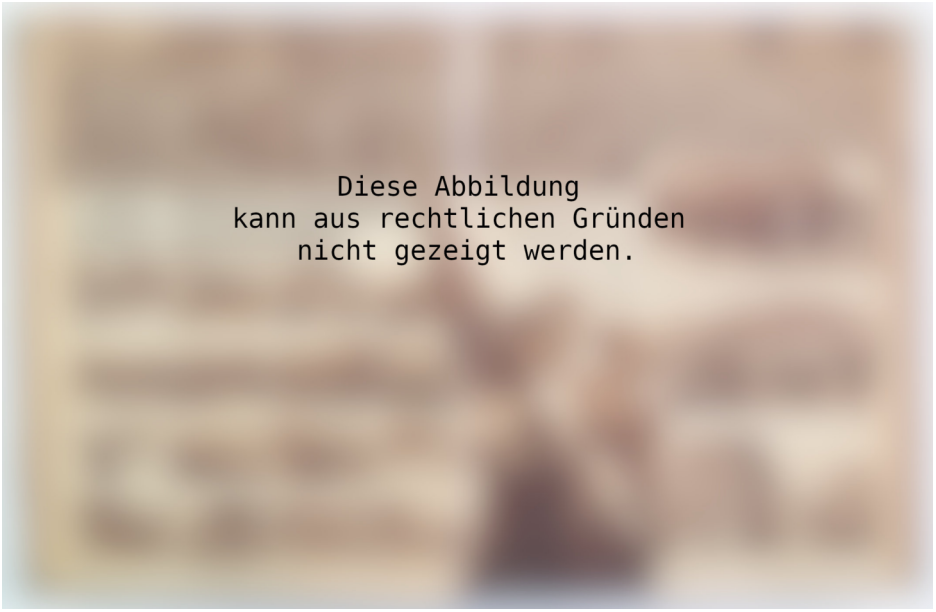


Abb. 20: „1. Mai – Die rote Einheitsfront marschiert" u.a. mit einem Demonstrationsfoto aus Heidenau, in: Arbeiter Illustrierte Zeitung 11 (1932) Nr. 20, S. 468/469. Reproduktion: Deutsche Fotothek.

Pressefotos

Teil dieser eben nicht mehr nur abbildenden, sondern medienspezifisch ausgerichteten Bildpraxis und -reflexion sind die recht zahlreichen und komplexen Auseinandersetzungen um das Verhältnis von Bild und Text, die neben pragmatischen Haltungen zur notwendigen Re-Kontextualisierung aus dem Geschehenszusammenhang gerissener Szenen auch Medienpraxen einschließt, die hierzu avanciertere Positionen einnehmen: »War es zunächst wichtig, soziale Wort- und Bilddokumente zu besitzen, gleichviel ob sie unter Verwendung bürgerlich-traditioneller Mittel hergestellt wurden oder nicht, so wird jetzt die Frage akut, welche proletarisch-revolutionären Ausdrucksmittel sich aus dem revolutionären Inhalt entwickeln werden und sollen. Diese Frage muß auf allen Gebieten des Kulturkampfes gestellt werden, denn wir sind der Meinung, daß eine eigene proletarische Kunst und Literatur noch vor der ›Machtergreifung‹ möglich ist. […] In der Fotografie spielt der Bildschnitt zwecks Hervorhebung des Wesentlichen eine immer größere Rolle. Wichtiger noch scheint uns die Fotomontage, für welche das einzelne Bild nur Rohmaterial bedeutet. Auch hier lassen sich dialektische Wirkungen von außerordentlicher Kraft erzielen. Eine weitere Möglichkeit ist die Montage aus

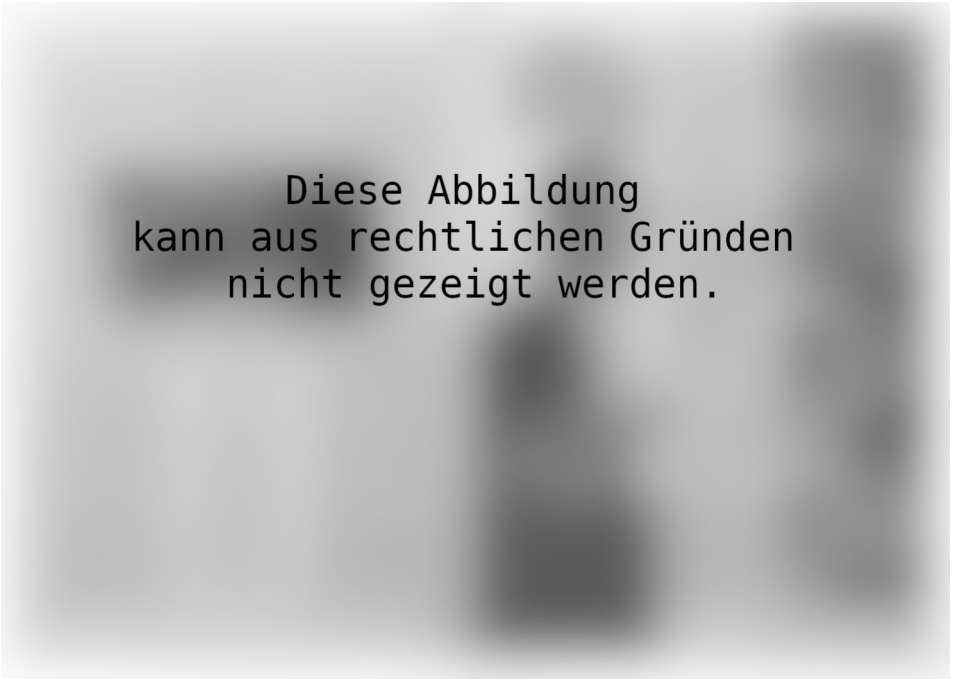


Abb. 21: Richard Peter (Fotografie), Max Zimmering (Text): „Die Moritat vom SA-Mann Hentsch" mit dem fingierten Bild der Leiche in Fundsituation, in: Arbeiter Illustrierte Zeitung 12 (1933) Nr. 4, 22.1.1933, S. 82. Reproduktion: Bundesarchiv Berlin (Selke GmbH).

Foto und Schrifttext. Man kann wohl mit ziemlicher Sicherheit voraussagen, dass das Foto, welches sich bereits den Einband des proletarischen Buches erobert hat, mehr und mehr in das Buch selbst eindringen und zur Steigerung seiner revolutionären Wirkung beitragen wird. Erste Anfänge sind gemacht.«[38]

Die alltagskulturellen Grundlagen für solche Integration von Schrift und Bild waren in den kunstwissenschaftlichen Diskursen jedoch in einem bedeutenden Bereich des sozialen Handelns der Arbeiterbewegung ausgespart geblieben: Während die gerade durch die Kompetenz- und Zeitzersplitterung der Industrieproduktion verstärkte Bastelkultur und die (kapitalistische) Warenwerbung Eingang in die gesellschaftlichen Begründungen der Fotomontagepraxis gefunden hatten und das Augenmerk intensiv auf die hiermit verbundenen dadaistischen Praxen etwa von John Heartfield gelegt worden war, ging die Aufmerksamkeit vollkommen an der (sozialistischen) Demons-

38 Heinz Luedecke, Schulter an Schulter, in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) H. 12, S. 275–278.

trationskultur vorbei, wiewohl doch gerade diese mit der Verbindung von Körperhandeln im öffentlichen Raum, dem Einsatz von Schrift (die in die Demonstrationen der Arbeiterbewegung als programmatisches Element ab der Jahrhundertwende und unverzichtbar erst mit der Novemberrevolution Eingang gefunden hatte) und der nicht nur gelegentlichen Verwendung dreidimensionaler Installationen das »missing link« zwischen der je subjektiven und zugleich kollektiven politischen Erfahrung der Aktivisten und deren sowohl rezeptivem wie praktischen Bildhandeln gebildet und damit nicht zuletzt auch die Grundlagen für das Verstehen und eigene Einüben von Fotomontagen haben dürfte.

Fotomontagen

Im Dresdner Forschungsprojekt konnten durch diesen volkskundlich-fotohistorischen Ansatz wesentliche, in proletarischer Lebenswelt verankerte Bedingungen für die bedeutende Fotomontage-Mode seit den 1920er Jahren rekonstruiert und konzipiert werden. Die Resultate bestätigen den – allerdings vereinzelten – Entwurf einer Innovation aus dem Amateurstatus und insbesondere der sozialen Erfahrung heraus, im Unterschied zum bürgerlich-flanierenden Liebhaberfotografen: »Er ist bei seinen Aufnahmen auch nicht so mit Regeln des Bildaufbaus belastet wie der Liebhaber-Fotograf, denn er verfolgt mit seinen Aufnahmen ein ganz anderes Ziel. Ihm kommt es auf klare, nüchterne Wiedergabe an, während jener ja einen ästhetischen Genuß vermitteln will. Er findet auch bei seiner freieren Bildgestaltung leicht neue vorteilhaftere Wege der Darstellung, die dem anderen durch Gesetze und Regeln versperrt bliebe.«[39] Gegenüber solcher Praxis hatten allerdings die Redakteure der Zeitschrift »Der Arbeiter-Fotograf« nach der Anfangsphase, in der man sich gegenüber sozialdemokratischen Aufstiegskonzeptionen der Aneignung bürgerlicher Kultur etwa beim Praktizieren des nachlebenden Bromöldruckens als offen gezeigt hatte, insbesondere auf die Entwicklung einer Fotografie gedrungen, die in der sozialen Aktion entstehen sollte. Hierbei war, abgesehen von der Ertüchtigung zum Agieren in schnell bewegten, auch gefährlichen Situationen, zu vermeiden, dass die Dargestellten sich als den Akt des Fotografiertwerdens Bemerkende präsentierten, oder ihn zumindest ignorierten; nur ohne dieses »Verständigungsspiel zwischen dem darzustellenden Objekt und dem Fotografen«[40] könnten »Dokumente« der sozialen Lage und des politischen Handelns

39 Anonym, So oder so, in: Der Arbeiter-Fotograf 6 (1932) H. 8, S. 167.
40 A. V. B.: Zustandsfotografie, in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) H. 9, S. 224.



Abb. 22: M.K., Werder a.H.: Fotomontage, in: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) H. 10, S. 239. Reproduktion: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig.



Abb. 23: „Werbe-Karte der Arbeiterfotografen Ortsgr. Freital", in: Der Arbeiter-Fotograf 5 (1931) H. 10, S. 256. Reproduktion: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig.

der Arbeiterklasse entstehen. Entgegen solchen militanten Handlungsmodellen seitens der KPD-Führung und dem entsprechenden Konzept einer eingreifenden Fotografie resultierte aus den vielgestaltigen Einbindungen der Arbeiterfotografen in ihr Milieu jedoch ein Nebeneinander von Darstellungsmodi, gegen das sich die Positionen der Leitung an der Basis eher ausnahmsweise durchsetzen konnten (wiewohl sie über den Zugang zu den gedruckten Medien verfügte). Die in einer Vielzahl der überlieferten Aufnahmen niedergelegte Gewöhnung der proletarischen Akteure an die Anwesenheit von Fotografen bei Demonstrationen, bei Arbeits- oder Genreszenen, die Bereitschaft, sich selbst beim scheinbar unbemerkten Fotografiertwerden zu inszenieren, ist Teil einer

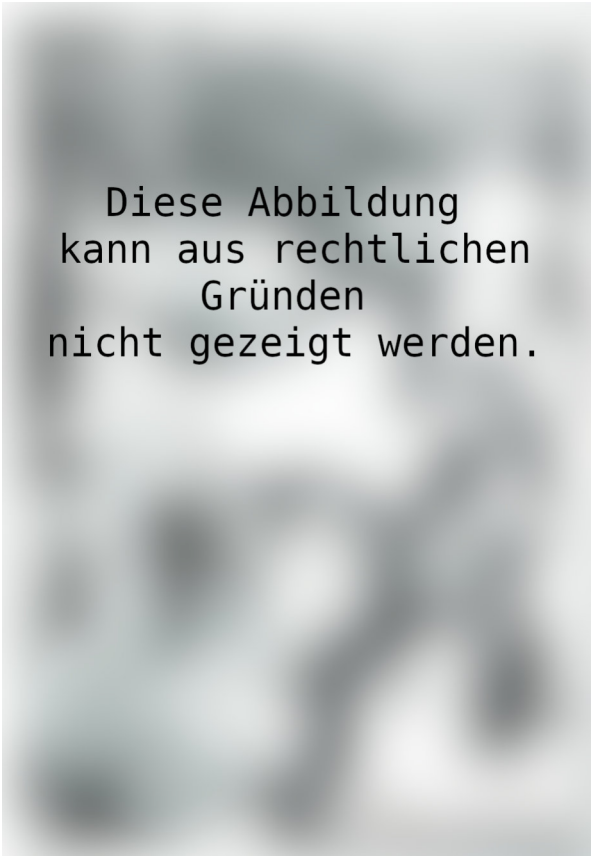


Abb. 24: Walter Spindler: Trotz alledem! Negativmontage, wohl 1929. Städtische Sammlungen Freital.

Durchdringung des proletarischen Alltags mit Fotografie, eine gleichermaßen selbst- wie bildbewusste Beteiligung in der kollektiven politischen Aktion als Balance zwischen »Dokument« und »Inszenierung«. Dieser Aspekt wurde nicht zuletzt in detaillierten Untersuchungen von Bildreportagen mit ihrem Gebrauch disparaten Bildmaterials (Fotografien und Pressezeichnungen) differenziert. Als Ergebnis der Untersuchungen kann mithin festgehalten werden, dass es generell gilt, den Realitätsbezug von Fotografien je produktions- wie rezeptionsästhetisch als sozialen Prozess zu rekonstruieren: als Auflösung des Widerspruchs von »dokumentarischem« und »inszeniertem« Bildhan-

deln auf beiden Seiten des Apparats.[41] Auch so betrachtet, entscheidet letztlich über die Beweiskraft der Bilder und deren agitatorische Potenz im proletarischen Milieu der auf dem sozialen (Klassen-)Habitus aufsitzende, lebensweltlich geprägte, emphatische Nachvollzug der Geschichte: als eine materialistische Anthropologie der (versehrten) Körper: »Als einverleibte, zur Natur gewordene und damit als solche vergessene Geschichte ist der Habitus wirkende Präsenz der gesamten Vergangenheit, die ihn erzeugt hat.«[42]

Internationalität

Ein wesentliches Teilgebiet des Projekts befasste sich mit historiografischen Festlegungen in der Geschichte der Arbeiterfotografie, die die Beziehungen der deutschen Arbeiterfotografen zu Fotoamateuren in der Sowjetunion und ihren Organisationen fokussieren.[43] Sowohl in der zeitgenössischen Propaganda wie in der Tradierung der DDR (ab 1960) als auch in der BRD (ab 1970) stellte dieser Aspekt ein wichtiges Element des Prestiges der deutschen kommunistischen Fotoamateurbewegung dar. Weil in deutschen Archiven keine einschlägigen Bestände zu diesem Thema gegeben sind, wurden vier Forschungsaufenthalte von jeweils einem Monat zu erstmaligen Recherchen in Moskau angesetzt. Die bisher vorliegenden wissenschaftlichen Veröffentlichungen – wie vor allem die in der DDR 1966 bzw. 1987 angefertigten Dissertationen von Günther Danner und Peter Vier[44] – oder die groß aufgemachte Publikation von Erich Rinka aus dem Jahr 1981[45] waren ohne solche Erhebungen erarbeitet worden.

41 Vgl. hierzu grundsätzlich Matthias Weiß, Was ist »inszenierte Fotografie«? Eine Begriffsbestimmung, in: Lars Blunck (Hg.), Fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration, Bielefeld 2010, S. 37–52.

42 Pierre Bourdieu, Sozialer Sinn, Frankfurt a. M. 1987, S. 105.

43 Vgl. Schlude, Austauschbeziehungen (wie Anm. 20).

44 Vgl. Günther Danner, Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die »Arbeiter-Illustrierte Zeitung«, Diss. Leipzig 1966; Peter Vier, Die Herausbildung der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und die Entwicklung der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (VdAFD) zu einer proletarischen Organisation, Diss. Berlin 1987.

45 Vgl. Erich Rinka, Fotografie im Klassenkampf. Ein Arbeiterfotograf erinnert sich, Leipzig 1981.

Austauschbeziehungen

Zur Revision der älteren Narrative zur Internationalität der Arbeiterfotografen-Bewegung trugen sowohl archivalische Befunde als auch der kritische Vergleich der Fotoamateur-Zeitschriften beider Länder sowie die Rezeption neuerer Forschung zur Kommunistischen Internationale und zur Foto- und Pressepolitik der frühen Sowjetzeit bei.[46] Die Chronologie der Ereignisse in den internationalen Fotobeziehungen kann nun in Konvergenz mit der Fotopolitik in der Sowjetunion präzisiert werden. Auch ganz konkrete Spuren der Fotobeziehungen – allerdings nur in der Richtung von Deutschland nach Russland – konnten ausgemacht werden. Nicht zuletzt gelang es, in drei russischen Archiven eine nicht geringe Menge von deutschen Amateurfotos aus dem Umfeld der KPD und ihren Organisationen, z. T. sächsischer Provenienz, aus der Zeit von 1925 bis 1932 ausfindig zu machen. Als Ergebnis einer historisch-kritischen Untersuchungsmethode, die sowohl diachronisch als auch synchronisch ausgerichtet war, lässt sich festhalten:

1. Die Behauptung, dass die deutschen Arbeiterfotografen in der Zeit von 1926 bis 1933 in regem Kontakt mit Amateuren in der Sowjetunion standen, Fotos und Fotomappen austauschten, sich von der Reportage-Fotografie der jüngeren Generation russischer Fotografen inspirieren ließen und ihre Erfahrungen mit russischen Fotoamateuren diskutierten, hält einer Überprüfung nicht stand. Indes ist nachweisbar, dass diese Behauptung ein zentrales argumentatives Instrument in der »Erziehungsarbeit« der deutschen kommunistischen Fotofunktionäre an den in der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands organisierten Amateuren darstellte und insofern ein wichtiges historisches Moment in dieser politisch ausgerichteten Medienpraxis ist.
2. Die deutsch-russischen Beziehungen waren sporadisch und einseitig (einige wenige deutsche Amateure konnten in die Sowjetunion reisen). Ein Lernprozess, bei dem die deutschen Amateure von der russischen Fotografie hätten profitieren

46 Vgl. Hierzu v. a.: Sean McMeekin, The Red Millionaire: A Political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West, New Haven/London 2003; A. K. Sokol'skaja, Fotoljubitel'stvo, in: Gosudarstvennyj Institut iskusstvoznanija (Hg.) Samodejatel'noe chudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR. Ocherki istorii. 1917–1932 gg., Sankt Petersburg 2000, S. 465–506; Valerij T. Stigneev, Fototvorchestvo Rossij, Moskau 1990; Erika Maria Wolf, USSR in Construction: From Avant-garde to Socialist Realist Practice, Michigan, University of Michigan, Diss. 1999; Natalja S. Zakovyrina, Osobennosti razvitija sovetskoj fotozhurnalistiki 1920–1930ch godov i zhurnal «Sovetskoe foto", Sankt Petersburg 2008; Sergej Zhuravlev, Ich bitte um Arbeit in der Sowjetunion. Das Schicksal deutscher Facharbeiter im Moskau der 30er Jahre, Berlin 2003.



Der Arbeiter-Fotograf

Offizielles Organ der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands

KLASSENCHARAKTER DER FOTOGRAFIE

T. Boltjanski, Vorsitzender des Zentralrates für das Foto-Kinowesen in der Sowjet-Union, hat ein Buch herausgegeben, in dem die Arbeit, gesellschaftliche Rolle und Aufgaben der Fotozirkel behandelt werden und der Versuch einer Darstellung des Klassencharakters der Fotografie in der Sowjetunion und in den kapitalistischen Ländern gemacht wird. Wir bringen nachstehend einige Auszüge aus diesem Buche, die zeigen, daß die Problemstellung für die Arbeiter-Fotoamateure der Sowjetunion mit der unserigen sehr verwandt ist. Die zu lösenden beiderseitigen Aufgaben unterscheiden sich in der Hauptsache in der gesellschaftlichen Rolle und Ausnutzung der Fotografie, darin, daß wir die Aufgabe haben die Methoden und Auswirkungen des Kapitalismus als Herrschaftsklasse propagandistisch zu bekämpfen und den proletarischen Klassenkampf zu fördern, während unsere Freunde in der Sowjetunion in erster Linie den wirtschaftlichen und kulturellen Aufbau der sozialistischen Machtentfaltung zu fördern haben. Beide sind sich über Kampfcharakter und Endziel einig.

Die Redaktion.

„Die Fotografie in den Händen der Arbeiterklasse ist eine scharfe und wirksame Waffe der Klassenpropaganda, die sie zu hundert Prozent ausnutzen muß.

Die Sowjet-Fotozirkel müssen verstehen, daß, wenn sie sich auch im Lande des siegreichen Proletariats befinden, die sozialistische Revolution noch nicht vollendet ist, weder bei uns und noch viel weniger im internationalen Maßstabe: der Klassenkampf geht weiter.

Delegierter der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands im Kreise von Leitern sowjetistischer Arbeiter-Fotozirkel in Moskau am 23. November 1929

Abb. 25: Unbekannter Fotograf: „Delegierter der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands im Kreise von Leitern sowjetischer Arbeiter-Fotozirkel in Moskau am 23. November 1929“ (Der Dresdner Arbeiterfotograf Willi Zimmermann in der Mitte, sitzend), aus: Der Arbeiter-Fotograf 4 (1930) H. 1, S. 3. Reproduktion: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig.



Abb. 26: Willi Zimmermann: Im Hof des Betriebs „Dinamo", Roter Offizier, Moskau November 1929. Stadtmuseum Dresden Nr. Ph 121/10. Reproduktion: ISGV.

können, ist nicht erkennbar. Sowohl die deutsche kommunistische als auch die sowjetische (politisch intendierte) Fotopraxis fußte auf den gängigen Vorschriften für eine pressetaugliche Fotografie, die in den 1920er Jahren durch formalistische Experimente im Stil der Neuen Sachlichkeit allenfalls angereichert wurde; in der Sowjetunion wurden sie schon Ende der 1920er Jahre verboten.

3. Die Behauptung, dass die deutsch-russischen Beziehungen, die vorrangig Beziehungen der Fotofunktionäre waren, 1933 geendet hätten, erzwungenermaßen durch den Beginn der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland, ist ebenfalls nicht zu halten. Vielmehr lässt sich nachweisen, dass es in der Sowjetunion bereits Anfang der 1930er Jahre erhebliche Verwerfungen der freien Fotopraxis und der Politik für Fotoamateure gegeben hat. Schon Anfang 1932 gab es von Seiten der sowjetischen Fotofunktionäre keine Impulse und auch keinen politischen Anlass mehr, sich mit ihren deutschen Kollegen auszutauschen. Auf sowjetischer Seite wurden die deutsch-russischen Fotobeziehungen in der Folge zunehmender Repressionen völlig verschwiegen, sie sind historiografisch nicht existent; nur auf archivalischer Ebene lassen sich Spuren nachweisen. Selbst ein-

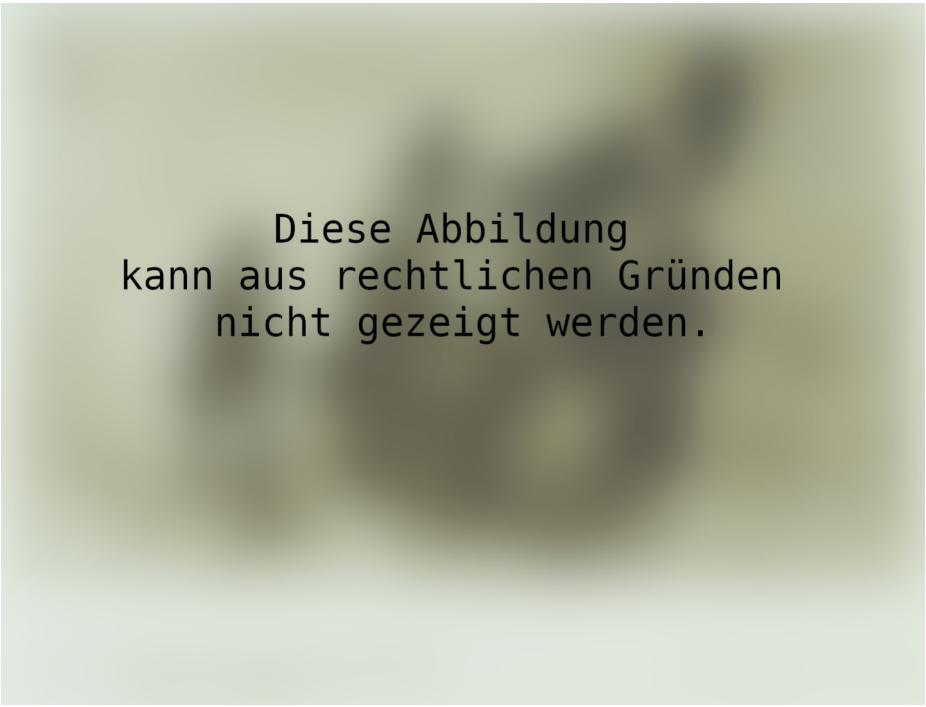


Abb. 27: Willi Zimmermann: Tag des 6. März. Rote Frontkämpfer tragen einen Verletzten, aus: Sovetskoe Foto 5 (1930) H. 9, S. 264.

schlägig aktive Funktionäre verloren über diese Episode internationaler (bald im Ruch des Trotzkismus stehender) Orientierung in der Folge kein Wort mehr. Auf deutscher Seite wurde, vor allem in der DDR-Tradierung, das Datum 1933 dazu genutzt, über die vorher schon stattgefundenen Verwerfungen in den deutsch-sowjetischen Fotobeziehungen hinweggehen zu können und so den Mythos einer ungebrochenen kommunistischen Kulturinternationale aufrechtzuerhalten.

Musealisierung

Im Projektzusammenhang konnte das Thema »Musealisierung der Arbeiterfotografie« in zwei Richtungen entwickelt werden: zum einen, wie skizziert, im Aufgabenprofil gegenwärtiger Archiv- und Museumsarbeit mit der Digitalisierung und Erschließung von fünf Beständen mit zusammen ca. 5.000 Fotografien, die jetzt überwiegend online recherchierbar sind und damit nicht allein für Fragestellungen im Themenfeld

»Arbeiterfotografie«, sondern auch für weitere fotohistorische, volkskundliche oder zeit- und landesgeschichtliche Forschungen zur Verfügung stehen; zum anderen durch die Untersuchung der Prozesse der Musealisierung dieser Dokumente im generellen Zusammenhang der Traditionsbildung der frühen DDR. Hier stehen zwei unterschiedliche Sammelstrategien und Zweckvorstellungen nebeneinander: die Dokumentation der Aktivitäten der (insbesondere kommunistischen) Arbeiterbewegung bis 1933 und im Widerstand als Legitimation der SED-Parteiherrschaft einerseits, andererseits die Diskussionen um das humanistische Erbe und die sozialistische Nationalkultur auf dem Gebiet der Fotografie. Hierfür liegt mit einer Arbeit von Jan Scheunemann für die Ebene der allgemeinen Museums- und Kulturpolitik bereits eine gründliche Studie vor,[47] kunsthistorische wie soziologische Forschungen zur Gemäldeproduktion haben vielfältige Grundlagen geschaffen und verschiedene Tagungen und Publikationen sich der Fotografiegeschichte der DDR zugewandt; im Hinblick auf die Sammelpraxis und Rezeption der Arbeiterfotografie jedoch wurde im Verlauf des Projekts Neuland betreten – wiewohl sie doch dem proklamierten Selbstverständnis der das fotografische Geschehen koordinierenden und ideologisch lenkenden Zentralen Kommission Fotografie beim Kulturbund der DDR nach »ausdrücklich als die Tradition der gegenwärtigen Lichtbildnerei der DDR« bezeichnet worden ist.[48]

Historisierungen

Während die etwa in Leipzig und Dresden zunächst als selbständige Einrichtungen aufgebauten und recht bald in die stadtgeschichtlichen Institutionen als Abteilungen integrierten Museen für Geschichte der Arbeiterbewegung ihr Material weitgehend ohne Verzeichnung der Bildautoren unter sachthematischen Gesichtspunkten einer Dokumentation von Ereignissen, Organisationen und Personen sammelten und ordneten, lag dem 1957/58 von der DDR-Foto- und Kinoindustrie als Gemeinschaftswerbung für die Außendarstellung ihrer Anciennität initiierten und ab 1. Januar 1960 als zentrale Einrichtung der DDR dem Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen unterstellten Museum für Photographie in Dresden ein dreifach gegliederter Ansatz zugrunde:

47 Jan Scheunemann, Gegenwartsbezogenheit und Parteinahme für den Sozialismus – Geschichtspolitik und regionale Museumsarbeit in der SBZ/DDR 1945–1971, Berlin 2009.

48 So beispielsweise Walther Hahn 1967 in: Technische Sammlungen Dresden, Schriftgutsammlung 7/2004, Bl. 9. Zur Periodisierung der Rezeption vgl. Rolf Sachsse, Der Radwechsel. Zur Rezeption der Arbeiterfotografie in der DDR, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 419–436.



Werktätige Leipzigs!

UNTERSTÜTZT DEN AUFBAU DES

MUSEUMS FÜR GESCHICHTE DER LEIPZIGER ARBEITERBEWEGUNG

Stellt Bilder, Fotografien, politische Schriften, Zeitdokumente und anderes Material für Ausstellungszwecke und zur wissenschaftlichen Auswertung zur Verfügung.

Berichtet dem Museum über politische Erlebnisse aus der Zeit vor 1933 und über den Kampf gegen Faschismus und Krieg.

Auskunft täglich von 14 bis 16 Uhr (dienstags und freitags von 14 bis 19 Uhr)

GEORGI-DIMITROFF-PLATZ 1[1] - ZIMMER NR. 16 - FERNRUF 34001 - APPARAT NR. 2447

III/18/104 La 11765/54 537



© Deutsche Fotothek / Kurt Beck, Lizenz: Rechte vorbehalten

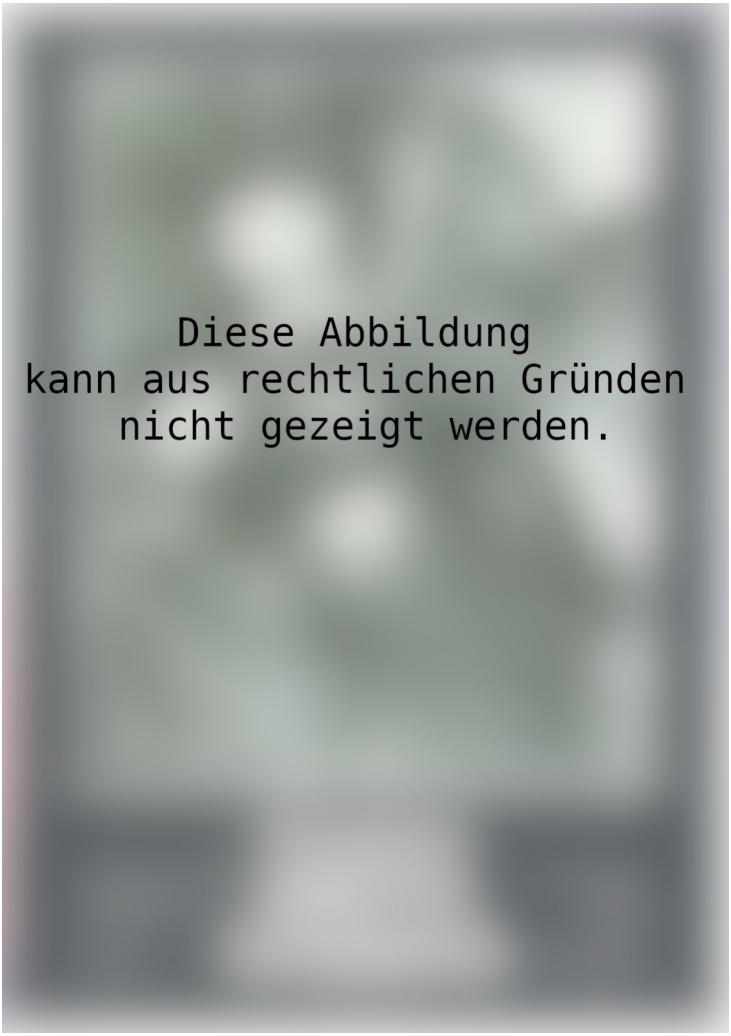


Abb. 28 (linke Seite oben): Plakat „Werktätige Leipzigs! Unterstützt den Aufbau des Museums für Geschichte der Leipziger Arbeiterbewegung“, 1954. Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, PL 54/147. Reproduktion: Stadtgeschichtliches Museum.

Abb. 29 (linke Seite unten): Kurt Beck: Wandtafelgestaltung im Arbeiterheim Bermsgrün anlässlich des 70. Geburtstages von Kurt Beck, 1979. Deutsche Fotothek, Dresden df_beck-r27_0000003.

Abb. 30 (rechte Seite oben): Plakat der Ausstellung „Bermsgrüner Arbeiterfotografen“ im Otto-Nagel-Haus Berlin, 1983. Archiv des Erzgebirgskreises, 08.06. TrZArh Signatur Nr. 4. Reproduktion: Archiv des Erzgebirgskreises, Aue.

der Aufbau von Sammlungen mit Apparaturen, Bildern sowie einer Bibliothek.[49] In ausdrücklicher Konkurrenz (bei teilweiser Kooperation) mit den ebenfalls Ende der 1950er Jahre beginnenden bzw. fortgesetzten Sammlungstätigkeiten in der BRD – in Essen (Folkwang-Schule), Hamburg (Landesbildstelle), Köln (photokina; Deutsche Gesellschaft für Photographie), Leverkusen (Sammlung Stenger) und München (Stadtmuseum) – wurden dort durch den studierten Kunsthistoriker, dann Kaufmann und Industrie-Werbeleiter Walther Hahn »Meisterwerke der Lichtbildkunst« in Originalen und Reproduktionen gesammelt (wobei auch Werke der gerade erst dem Verdikt der Formalismuskritik entronnenen ästhetischen Avantgarde berücksichtigt wurden wie die von László Moholy-Nagy, andererseits in heftigen Debatten um Einschluss oder Ausschluss von während des Nationalsozialismus aktiven Fotografen auch Werke etwa von Paul Wolff und Erna Lendvai-Dircksen in den Kanon aufgenommen wurden). Ideologisch federführend war nach der Integration des Museums in die (Natur-)Wissenschaftlichen Museen Dresdens die Zentrale Kommission Fotografie des Kulturbunds, die ihrerseits auf die Repräsentation der Arbeiterfotografie drang. Deren Protagonisten wie Eugen Heilig (Berlin) oder Richard Peter (Dresden) und vor allem Erich Rinka (Berlin) intervenierten direkt, um ihre Position als legitime Vertreter der siegreichen Arbeiterklasse in die (eingestandenermaßen bürgerliche) Geschichtsschreibung des Museums zu implantieren – wobei sich die Diskussionen der 1920er Jahre um Themen und Formen, um Kollektivismus versus Individualismus, um Amateurfotografie und »Lichtbildkunst« fortsetzten im Handlungsfeld aktueller Gegenwartsfotografie der DDR und ihrer Funktionen bei der Herausbildung einer sozialistischen Nationalkultur. Erste Publikumsausstellungen aus dem Bestand des Museums in Dresden 1960 und 1963 (Film Funk Foto Fernsehen in Dresden) sowie 1966 im Museum für Deutsche Geschichte in Berlin vermittelten diese Vorbilder zeitgenössischer Dokumentarfotografie in eine breitere Öffentlichkeit, während zugleich die weitgespannten Aktivitäten des Museumsgründers intensiv verbunden waren mit den parallelen Bemühungen um die Konstituierung einer wissenschaftlichen Fotohistoriografie an der Universität Halle (Heinrich Nickel), der Entwicklung staatstragender Theoriebildung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig (Berthold Beiler) und der Humboldt-Universität

49 Das von 1960 bis 1969 selbständige Museum, im Verbund mit sechs anderen (natur-)wissenschaftlichen Museen in Dresden (von insgesamt 16 der DDR) dem Staatssekretariat für Hoch- und Fachschulwesen unterstellt, wurde – gegen den Protest u. a. der Foto- und Kinoindustrie, der Zentralen Kommission Fotografie beim Kulturbund und des Museums selbst – mit Datum vom 31. 12. 1968 dem Dresdner Polytechnischen Museum eingegliedert. Hierdurch befinden sich die Bestände und Archivalien heute in dessen Nachfolgeinstitution, den Technischen Sammlungen. Museen der Stadt Dresden. Vgl. hierzu Hesse, Am Rande (wie Anm. 5).

Berlin (Friedrich Herneck) sowie der Publikationstätigkeit v. a. des Fotokino-Verlags (Halle) und des Verlags der Kunst (Dresden). Erste Untersuchungen zu dieser Sachlage sind bereits vorgelegt worden,[50] weitere zum Dresdner Museum für Geschichte der Arbeiterbewegung stehen im Zusammenhang mit der für Zwickau, Köln und Dresden geplanten Ausstellung an; insgesamt bedarf die komplexe Sachlage weiterer intensiver, interdisziplinärer Forschungen, die entlang industrie-, technik- und wissenschaftsgeschichtlicher Fragestellungen unter Einschluss fotohistorischer Zugänge zu erarbeiten sind.

Vernetzungen und Perspektiven

Fachbezogen spiegelt sich die Interdisziplinarität volkskundlicher, fotohistorischer und geschichtswissenschaftlicher Ansätze des Projekts sowohl im fachlichen Hintergrund der Projektbeteiligten, im Spektrum der Vortragseinladungen zu kunstwissenschaftlichen, museologischen oder historischen Tagungen und Lehrveranstaltungen sowie denjenigen Zeitschriften und Reihen, die sich für die Publikation der Arbeitsergebnisse öffneten – nicht zuletzt auch der Rezensenten.[51] Dabei standen die hauseigenen Organe des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde in besonders großzügiger Weise mehrfach – und dies in jeweils bedeutenden Umfängen – zur Verfügung, wobei nicht allein die vom Bereich Volkskunde sowie die gemeinsam von beiden Fachbereichen des ISGV verantworteten Reihen eigenständige Bücher oder ausführliche Beiträge publizierten, sondern auch das landeshistorisch orientierte Neue Archiv für Sächsische Geschichte. Solche Öffnung für von der Geschichtswissenschaft bisher immer noch erst zögerlich wahrgenommene Gegenstandsbereiche und Zugangsweisen ist dabei sicherlich nicht nur dem dort wachsenden Interesse an bildwissenschaftlichen Fragestellungen geschuldet, sondern auch der dem Material und der Methodik des Projekts inhärenten Historizität.

So konnten etwa in Bezug auf zeitgeschichtliche Dimensionen arbeiterfotografischer Praxis die Biografien von mehr als 50 Arbeiterfotografen, Illustratoren, Verlegern

50 Vgl. die Berichte zur Erschließung der Bestände des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig bei Metz, Geschichts-Bilder (wie Anm. 4) und der Deutschen Fotothek in Dresden bei Lorz, Dorf (wie Anm. 6). Einen Abriss der Institutionengeschichte der Deutschen Fotothek skizziert Wolfgang Hesse, Kontinuitäten und Brüche in den Sammlungen der Deutschen Fotothek, in: Peter Vodosek/Wolfgang Schmitz (Hg.), Bibliotheken, Bücher und andere Medien in der Zeit des Kalten Krieges (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 40), Wiesbaden 2005, S. 173–196.

51 Vgl. hierzu die jeweiligen Zusammenstellungen im Anhang.

und Funktionären teils erstmals recherchiert zusammengestellt und hierin in lexikalischer Form Karrieren von der Weimarer Republik über den Nationalsozialismus bis weit hinein in die Nachkriegszeit skizziert werden.[52] Hinzu kommen ausführliche Untersuchungen dreier im engeren Sinn historisch relevanter Sachverhalte: zu einer bislang unbekannten »Terrorgruppe« in Leipzig während der Verbotszeit der KPD im Gefolge des »Deutschen Oktober« 1923,[53] zu einem bisher nur unzureichend publizierten Fememord der Dresdner SA an einem ihrer Mitglieder im Jahr 1932[54] sowie zu den bisher unbeachtet gebliebenen Umständen der Ermordung eines Heidenauer und zweier Johanngeorgenstädter Kommunisten nach der »Machtergreifung« im Frühjahr 1933 – jeweils unter spezifischem Augenmerk auf die ganz unterschiedlichen amateurfotografischen und pressepublizistischen Aspekte dieser Fälle.[55]

Über diese projekt- und institutionsinterne Perspektive hinaus waren insbesondere die Arbeiten an den Bildbeständen, aber auch die Recherchen in den Archiven, grundlegend an die Kooperationsbereitschaft der Kolleginnen und Kollegen der bewahrenden Institutionen gebunden. Hier bot die Ausstattung des Projekts mit Mitteln der DFG die Möglichkeit, bislang nicht im Fokus stehendes Sammlungsgut aufzuarbeiten – was gleichwohl vorbereitende und begleitende Arbeiten seitens der Häuser voraussetzte. Darüber hinaus gelang es, zusätzlich zum Engagement der unmittelbar im Projekt beschäftigten Personen, in erfreulichem Umfang und Qualität weitere Forschungskapazitäten mit dem DFG-Projekt zu verbinden. Plattform hierfür waren zwei Tagungen mit ihren Folgepublikationen,[56] sowie die Beteiligung an einem größeren Diskussionszusammenhang zur Rolle der Arbeiterfotografie als Ausgangspunkt für Themen, Methoden und Stilistik der Dokumentarfotografie des 20. Jahrhunderts.[57] Dabei konnten Arbeitsergebnisse des Projekts in internationale mediengeschichtliche Diskurse eingeführt werden.[58] Und nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, dass

52 Vgl. Hesse, Körper (wie Anm. 3).

53 Wolfgang Hesse, Beweismittel und Geschichtspolitik. Zu den Leica-Aufnahmen des Leipziger Arbeiterfotografen Fritz Böhlemann (1892–1978), in: Neues Archiv für sächsische Geschichte 82 (2011), S. 109–158.

54 Hesse, Dolchstoß (wie Anm. 17).

55 Hesse, Körper (wie Anm. 3).

56 Hesse/Schindler/Seifert, Arbeit (wie Anm. 28); Hesse, Eroberung (wie Anm. 3).

57 Vgl. den in einer englischen und einer spanischen Ausgabe erschienenen Dokumenten- und Aufsatzsammelband Jorge Ribalta (Hg.), The Worker Photography Movement (1926–1939). Essays and Documents, Madrid 2011.

58 Bedeutsam für die Zusammenführung von spezifischen Forschungen in verschiedenen europäischen Ländern und im angelsächsischen Sprachraum war eine Konferenz im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) im Januar 2010, aus der nicht nur kollegialer Austausch, sondern auch die Publikation Wolfgang Hesse, Lecciones de calle de la fotografía obrera alemana, in: Carta.

das Magazin »forschung« der DFG sein Heft 4/2011 mit einem Bericht über das Projekt aufmachte und es damit auch in nicht auf die bearbeiteten Fragestellungen spezialisierte Wissenschaftskreise sowie in kulturpolitische Institutionen hinein bekanntmachte.[59] Insgesamt wurden so – wie primär intendiert – Grundlagenforschungen zum proletarischen Bildgebrauch in der Medienmoderne bereitgestellt, die nun in unterschiedlichen Fachzusammenhängen etwa zur Regionalität, zur Medienpolitik, zur Zeit- und Parteigeschichte, zu einzelnen Bildmedien und Bildthemen sowie zur Kulturtheorie in bestehende Diskurse eingehen können. Hierzu werden auch die in Datenbanken online verfügbaren Bilddokumente sowie die auf der Projektwebsite www.arbeiterfotografie-sachsen.de zusammengestellte Bibliografie und die dort verfügbaren PDFs einer Reihe der bisherigen Veröffentlichungen beitragen. Die Untersuchungen des Projekts haben auf dem Gebiet visueller Popularkultur den bisherigen Forschungen zur Amateurfotografie, zur Pressefotografie und zur Fotomontage wesentliche Perspektiverweiterungen hinzufügen können. In einer Reihe von Fallstudien konnten die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografen(organisationen) diesseits der allgemeinen Rezeptionsstränge formaler oder ideologischer Observanz aufgeklärt, Kooperationen zwischen Avantgardekünstlern und Amateuren beschrieben, Beiträge zum Verhältnis Pressezeichnung/Pressefotografie ausgearbeitet, der Forschungsstand zur Amateurfotografie in seiner Fixierung auf bürgerliche Praxen kritisch hinterfragt, die Kenntnis über frühe Museumspolitik der DDR in Bezug auf ihren Bildgebrauch erweitert und differenzierte Grundlagen etwa zur historischen Legitimation der DDR-Presse- und Amateurfotografie bereitgestellt werden.

In Hinblick auf mögliche Folgerungen für weitere Arbeiten auf bildwissenschaftlichem Gebiet haben sich die Einbeziehung theaterwissenschaftlicher Untersuchungen zum Körperhandeln und zur Theatralität proletarischer Kultur, die Beobachtung der Verschriftlichung des öffentlichen Raums in Warenwerbung und Demonstrations-

Revista de pensiamento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, No. 2, Madrid 2011, S. 64–69, resultierten. Drei Beiträge der Madrider Tagung wurden in Hesse, Eroberung (wie Anm. 3) aufgenommen. In allgemeineren medien- und museumswissenschaftlichen Kontexten stand die Tagung »Museum multimedial« des Joanneum Graz (9./10. 12. 2011), vgl. Hesse, Dokument (wie Anm. 3). Bei Vorlesungen, Seminaren oder Studientagen konnten Projektergebnisse in universitäre Ausbildungsgänge in Dresden (Kunstgeschichte), Köln (Geschichte) und Krems (Medienwissenschaft) eingebracht werden. Vgl. die Zusammenstellung im Anhang.

59 Wolfgang Hesse/Manfred Seifert, Das Auge des Arbeiters. Fotografie zwischen proletarischem Dasein und politisch-propagandistischem Kampf, in: forschung. Das Magazin der Deutschen Forschungsgemeinschaft 4/2011, S. 8–13, mit Titelabb.; die internationale, englischsprachige Ausgabe German Research 2/2012 hat den Text als »The Working Man's Eye. Photography between Proletarian Existence and Political Propagandist Struggle« publiziert.

kultur, die Rekonstruktion der Transformation von Amateuraufnahmen im »privaten« und »öffentlichen« Gebrauch (vulgo vom Album zur Presseillustration) sowie das Einbeziehen ethnologischer und soziologischer Analysen zur Bricolage als besonders folgenreiche Ansätze herausgestellt.[60] Es konnte gezeigt werden, dass und wie in proletarischen Lebenswelten differenzierte aktive und reaktive Strategien der Bilderzeugung entwickelt wurden, die als Bestandteil in eine Geschichte des Sehens und Zeigens im Zeitalter der Industrialisierung der Bildproduktion Eingang finden: zum medienbewussten Agieren nichtbürgerlicher Schichten. In diesem Sinne ergänzen die Ergebnisse des Projekts »Das Auge des Arbeiters« die internationalen Diskussionen um eine Neubegründung der »Dokumentarfotografie« im 20. Jahrhundert[61] und fundieren sie in detailgenauen Grundlagenstudien sowohl als eine wesentliche Selbstäußerung nichtbürgerlicher Schichten im Beginn industrialisierter Bildproduktion als auch als initiatorische Ressource bei der Entwicklung thematischer wie formaler Orientierung dieses Bildgenres und deren Theoretisierung – und nicht zuletzt von Überlegungen zu einer nichthierarchischen Organisation der Massenkommunikation, wie sie etwa in den Überlegungen Walter Benjamins zum Autor als Produzenten oder Bertolt Brechts mit seinen Ansätzen zu einer Radiotheorie skizziert worden sind.[62]

Ob die vorgelegten Arbeitsergebnisse mit ihren vielfältigen sachthematischen und fachdisziplinorientierten Aspekten in den hierfür relevanten Diskursen wahrgenommen, kritisiert, aufgegriffen und weiterentwickelt werden, bleibt abzuwarten. Nachdem die ersten Rezensionen vorliegen, sehen die Beteiligten den Entwicklungen gespannt entgegen.[63]

60 Hierzu grundlegend Claude Lévy-Strauss, Das wilde Denken, Frankfurt a. M. 1973 [1962].

61 Ribalta, Worker Photography (wie Anm. 57).

62 Walter Benjamin, Der Autor als Produzent, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II.2, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 683–701; Bertolt Brecht, Rede über die Funktion des Rundfunks (1932), in: Ders., Gesammelte Werke, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1977, S. 127–134; vgl. auch die Problemskizze von Manfred Seifert, Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programmatik, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 15–30, sowie Maria Gough, Tretjakovs fotografische Utopie des Faktischen, in: Hesse, Eroberung (wie Anm. 3), S. 159–186.

63 Vgl. hierzu den Anhang.

Anhang

1 ProjektmitarbeiterInnen

Wolfgang Hesse, Korinna Lorz, Sylvia Metz, Ursula Schlude, Prof. Dr. Manfred Seifert, Dr. Carsten Voigt.

2 Kooperationspartner

Deutsche Fotothek Dresden – Sächsische Landesbibliothek. Staats- und Universitätsbibliothek Dresden; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig; Galerie Neue Meister – Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Museen der Stadt Dresden (Stadtmuseum, Technische Sammlungen); Kunstsammlungen Zwickau; Käthe-Kollwitz-Museum Köln; Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden; Kustodie der Technischen Universität Dresden; Sächsisches Industriemuseum – Westsächsisches Textilmuseum Crimmitschau.

3 Veröffentlichungen

3.1 Bücher

Wolfgang Hesse, Körper und Zeichen. Arbeiterfotografien aus Dohna, Heidenau und Johanngeorgenstadt 1932/1933. Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde 24, Dresden 2012.

Wolfgang Hesse (Hg.), Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 37, Leipzig 2012.

Wolfgang Hesse/Claudia Schindler/Manfred Seifert (Hg.), Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde 17), Dresden 2010.

3.2 Aufsätze

Korinna Lorz

Das Dorf im Blick. Arbeiterfotografie im Erzgebirge, in: Wolfgang Hesse (Hg.), Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 37, Leipzig 2012, S. 67–112.

»fotobauhäusler, werdet arbeiterfotografen!« Fotografie am Bauhaus zwischen Avantgarde und Agitation. Ein Werkstattbericht, in: Fotogeschichte 32 (2012) H. 127.

Sylvia Metz

Geschichts-Bilder. Zum Fotografiebestand des Museums für die Geschichte der Arbeiterbewegung im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, in: Wolfgang Hesse (Hg.), Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 37, Leipzig 2012, S. 365–388.

Ursula Schlude

»Es wäre uns peinlich, schlechte Fotos zu schicken.« Die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografen 1926 bis 1933, in: Wolfgang Hesse (Hg.), Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 37, Leipzig 2012, S. 113–158.

Fundstellen in Moskau. Zur Überlieferung der kommunistischen Fotoamateurbewegung in russischen Archiven, in: Fotogeschichte 32 (2012) H. 127.

Manfred Seifert

Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programmatik, in: Wolfgang Hesse (Hg.), Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 37, Leipzig 2012, S. 15–30.

zusammen mit Wolfgang Hesse, Das Auge des Arbeiters, in: forschung – das Magazin der Deutschen Forschungsgemeinschaft 4/2011, S. 8–13.

Wolfgang Hesse

Am Rande des Bitterfelder Wegs. Zur Rolle der Arbeiterfotografie im Dresdner »Museum für Photographie« (1956–1969), in: Fotogeschichte 32 (2012) H. 127.

Zwischen Dokument und Erfindung. Arbeiterfotografie als proletarische Volkskunst, in: Elke Murlasits/Gunther Reisinger (Hg.), Museum multimedial, Wien 2012, S. 131–158.

»Wir belichten hart und zeigen ohne Retusche«. Aspekte der Arbeiterfotografie im Dresdner Raum, in: Dresdner Hefte 30 (2012) H. 109, S. 54–59.

»Der Unterricht muß auch auf der Straße erteilt werden.« Stadtraum – Schriftraum – Bildraum, in: Wolfgang Hesse (Hg.), Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 37, Dresden 2012, S. 187–256.

zusammen mit Manfred Seifert, Das Auge des Arbeiters, in: forschung – das Magazin der DFG 4/2011, S. 8–13.

Beweismittel und Geschichtspolitik. Zu den Leica-Aufnahmen des Leipziger Arbeiterfotografen Fritz Böhlemann (1892–1978), in: Neues Archiv für sächsische Geschichte 82/2011, S. 109–158.

Richard Peter sen., in: Birgit Dalbajewa (Hg.), Neue Sachlichkeit in Dresden (Ausst. Kat. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Dresden 2011, S. 330 f.

Lecciones de calle de la fotografía obrera alemana, in: Carta. Revista de pensiamento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, No. 2, Madrid 2011, S. 64–69.

Bild-Politik. Zu den Leica-Aufnahmen von Fritz Böhlemann, in: Thomas Liebscher (Hg.), Leipzig. Fotografie seit 1839 (Ausst. Kat. Museum der bildenden Künste, Stadtgeschichtliches Museum, Grassimuseum Leipzig), Leipzig 2011, S. 80–83.

»Dolchstoß von rechts.« Visuelle Deutungen des Dresdner SA-Fememords von 1932, in: Volkskunde in Sachsen 22/2010, S. 87–159.

Der Dresdner SA.-Fememord. Anmerkungen zum Begriff des »Dokuments« in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: Kuckuck. Notizen zur Alltagskultur 25/2010, H. 1, Themenheft: Blicke, S. 12–16.

»Wir wollen montieren.« Fotomontagen als proletarische Volkskunst, in: Zeitschrift für Volkskunde 106/2010, 2. Bd., S. 163–196.

Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens – Forschungsprojekt – Institut für sächsische Geschichte und Volkskunde e. V., Dresden, Bereich Volkskunde, in: Fotogeschichte 30/2010, H. 114, S. 72.

Klassenkampf im Kabinett?, in: o. T. (Hans-Ulrich Lehmann zum 65. Geburtstag). (Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen), Dresden 2010, S. 38 f.

Der Blick in die Zukunft? Aspekte des Utopischen in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: Wolfgang Hesse/Claudia Schindler/Manfred Seifert (Hg.): Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde 17), Dresden 2010, S. 53–75.

»Das Objektiv dem Dorfe zu!« Land und Landschaft in der proletarischen Amateurfotografie der Weimarer Republik, in: Bertram Kaschek et al. (Hg.): Bilder machen – Fotografie als Praxis (Ausst.-Kat. Altana-Galerie der TU Dresden), Dresden 2010, S. 55–68.

»Zusammenstehen!«, in: Rundbrief Fotografie 17/2010, Nr. 2, N. F. 66, S. 3 f.

Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens. Vorbericht über ein DFG-Projekt am ISGV, in: Volkskunde in Sachsen 21/2009, S. 31–57.

Der Amateur als politischer Akteur. Anmerkungen zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: Fotogeschichte 29 (2009) H. 111, S. 21–30.

Der »Engel« von Dresden. Trümmerfotografie und visuelles Narrativ der Hoffnung, in: Gerhard Paul (Hg.), Das Jahrhundert der Bilder, Göttingen 2009, Bd. 1, S. 730–737.

Vor Projektbeginn erschienen

Das Auge des Arbeiters. Albert Hennig. Fotografien 1928–1933 (= Kunstsammlungen Zwickau (Hg.), Albert Hennig. Fotografien 1928–1933), Zwickau 2007.

Auferstanden aus Ruinen. Richard Peters Totenportraits als Blutzeugen des Neuen Deutschland, in: Wolfgang Hesse/Katja Schumann (Hg.), Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen (Ausst. Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Marburg 2006, S. 128–130.

Das Auge des Arbeiters. Hans Bresler (Berlin 1902–1994 Freital), in: Wolfgang Hesse/Katja Schumann (Hg.), Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen (Ausst.

Kat. Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Marburg 2006, S. 113–115.

Der glücklose Engel. Das zerstörte Dresden in einer Fotografie von Richard Peter, in: Forum Wissenschaft 22 (2005) H. 2, S. 30–35.

Schornsteinkrieg. Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie, in: Volkskunde in Sachsen 17 (2005), S. 97–118.

3.3 Ausstellungsbeteiligungen

A hard, merciless light. The Worker-Photography Movement, 1926–1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 6.4.–22. 8. 2011.

Leipzig. Fotografie seit 1839. Grassi-Museum, Museum der Bildenden Künste, Stadtgeschichtliches Museum, 27.2.–15. 5. 2011.

Bilder machen. Fotografie als Praxis. Technische Universität Dresden, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft und Deutsche Fotothek Dresden, Altana-Galerie der TU Dresden, 24.4.–17. 7. 2010.

3.4 Datenbanken

Das Auge des Arbeiters. Projektvorstellung auf der Homepage des ISGV http://web.isgv.de/index.php?page=854

Arbeiterfotografie-Bestand der Deutschen Fotothek Dresden http://arbeiterfotografie.deutschefotothek.de

Bestand des Museums für die Geschichte der Arbeiterbewegung im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig http://www.stadtgeschichtliches-museum-leipzig.de

Bestand Albert Hennig, Kunstsammlungen Zwickau, in der Datenbank der Deutschen Fotothek Dresden http://arbeiterfotografie.deutschefotothek.de

Digitalisierung der Zeitschrift »Illustriertes Volksecho« (Jahrgänge 1932 und 1933) in Kooperation der Bibliothek des Deutschen Historischen Museums Berlin mit dem Digitalisierungszentrum der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden http://digital.slub-dresden.de/ppn324792867.

Bestand Museum für Geschichte der Arbeiterbewegung im Stadtmuseum Dresden. Museen der Stadt Dresden.

Projektpräsentation http://www.arbeiterfotografie-sachsen.de

4 Tagungen

»Die Eroberung der beobachtenden Maschinen«. Arbeitstagung des DFG-Projekts »Das Auge des Arbeiters« in Kooperation mit der Deutschen Fotothek. Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, 16./17. 4. 2010.

Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie. Westsächsisches Textilmuseum Crimmitschau 24./25. 4. 2009.

5 Vorträge

Wolfgang Hesse

»Radikale Umwälzung der Stoffe und Formen« Annäherungen an das Dresdner »Museum für Photographie« seit 1957. Photographieren in der DDR, 4. Tagung des Arbeitskreises Kunst in der DDR, Berlinische Galerie Berlin, 9.–11. 11. 2012.

Zwischen Dokument und Erfindung. Arbeiterfotografie als proletarische Volkskunst. Tagung museum multimedial | Audiovisionäre Traditionen in aktuellen Kontexten, Universalmuseum Joanneum Graz, Multimediale Sammlungen, 9./10. 12. 2011.

Auferstanden aus Ruinen … Richard Peter und sein Buch »Dresden – eine Kamera klagt an«, Buchhandlung Dresden-Buch, 11. 2. 2011.

»Der Unterricht muß auch auf der Straße erteilt werden.« Stadtraum und Bildraum in der deutschen Arbeiterfotografie. Tagung »Die Eroberung der beobachtenden Maschinen«, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, 16./17. 4. 2010.

»Der Unterricht muß auch auf der Straße erteilt werden.« Stadtraum – Schriftraum – Bildraum. Tagung The Worker Photography Movement. Towards a political history of the origins of photographic modernism, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 21.–23. 1. 2010.

Dolchstoß von rechts. Visuelle Deutungen des Dresdner SA-Fememords von 1932. Vortragsveranstaltung Neue Photographische Gesellschaft in Sachsen e. V., Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Studiensaal, 8. 12. 2010.

Zur Utopie selbstbestimmten Lebens in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Tagung Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie. Westsächsisches Textilmuseum Crimmitschau, 24./25. 4. 2009.

Vor Projektbeginn

Der Amateur als politischer Akteur. Tagung Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur? Universität Siegen, Institut für Medienwissenschaft, 5.–7. 6. 2008.

Sylvia Metz

Geschichts-Bilder. Zum Fotografiebestand des Museums für die Geschichte der Arbeiterbewegung im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig. Tagung »Die Eroberung der beobachtenden Maschinen«, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, 16./17. 4. 2010.

Ursula Schlude

»Es wäre uns peinlich, schlechte Fotos nach Deutschland zu schicken.« Die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografen 1926 bis 1933. Tagung »Die Eroberung der beobachtenden Maschinen«, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, 16./17. 4. 2010.

6 Lehrveranstaltungen

Wolfgang Hesse

»Wir belichten hart und zeigen ohne Retusche«. Arbeiterfotografie zwischen Dokument und Erfindung. Ringvorlesung Neue Sachlichkeit. Technische Universität Dresden, Institut für Kunst- und Musikwissenschaft und Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 17. 1. 2012.

Arbeiterfotografie und Presseillustration. Studientag Institut für Bildwissenschaften, Donau-Universität Krems, 13. 3. 2011.

Arbeiterfotografie. Studientag Departement Bildwissenschaften, Donau-Universität Krems, 15. 3. 2010.

Wir wollen montieren. Fotomontagen als proletarische Volkskunst. Ringvorlesung des Instituts für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden: Bilder machen – Fotografie als Praxis, 29. 4. 2010.

Ursula Schlude

»Wir schämen uns, schlechte Fotos zu schicken.« Die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografen 1926–1933. Universität zu Köln: Historische Bildforschung in der osteuropäischen Geschichte, 11.–12. 11. 2010 (Leitung: Dr. Alexander Kraus/PD Dr. Andreas Renner)

7 Rezensionen

Cristina Cuevas-Wolf, The conference »Die Eroberung der beobachtenden Maschinen«, a workshop of the DFG-Project »Das Auge des Arbeiters«, took place at the Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden on 16. and 17. April 2010. It was organized by the Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden in collaboration with the Deutsche Fotothek, in: http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2010/109–10.pdf; deutsch als: Cristina Cuevas-Wolf: »Die Eroberung der beobachtenden Maschinen« Arbeitstagung des DFG-Projekts »Das Auge des Arbeiters« am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. Dresden, 16. und 17. April 2010, in Zusammenarbeit mit der Deutschen Fotothek, in: Volkskunde in Sachsen 22/2010, S. 314–319.

Volker Dreier, Praxeologie der Arbeiterfotografie oder Wer bestimmt, was der Arbeiter wie fotografiert? Nachbemerkungen zur Arbeitstagung »Die Eroberung der beobachtenden Maschinen« im Rahmen des DFG-Projekts »Das Auge des Arbeiters« vom 16./17. April 2010 in Dresden, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 62 (2010) S. 590–594.

Ulrich Hägele, Tagungsband Crimmitschau, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2011, S. 165–167.

Miriam Halwani, Amateurfotografie: »Die Eroberung der beobachtenden Maschinen«, in: Rundbrief Fotografie 17 (2010) H. 2, N. F. 67, S. 40–41.

Agnes Matthias, Rezension Tagungsband »Produktion und Reproduktion«, in: http://photo.dresden.de/de/03/nachrichten/2010/c_96.php?lastpage=zu%20Termine%20und%20Nachrichten (textgleich bei AHF und kv-Liste)

Thilo Koenig, Massenarbeit von unten. Eine neue Publikation zur Arbeiterfotografie, in: Photonews 24 (2012) H. 6, S. 22.

Agnes Matthias/Katja Schumann, Tagungsbericht »Produktion und Reproduktion. Arbeit und Fotografie« Tagung des Westsächsischen Textilmuseums Crimmitschau und des Instituts für Sächsische Geschichte und Volkskunde e. V., 24.–25. 4. 2009, Crimmitschau, in: Volkskunde in Sachsen 21/2009, 235–240.

Alexander Roob, »Dolchstoß von rechts«. Zur Bildberichterstattung des Dresdner SA-Fememords von 1932. Von Wolfgang Hesse, in: Melton Prior Institute for reportage drawing, MePriNews 13/3/2011, http://www.meltonpriorinstitut.org/.

Holger Starke, Tagungsband Crimmitschau, in: Neues Archiv für sächsische Geschichte 82/2011, S. 404–406.

Timm Starl, Rezension Tagungsband Crimmitschau, in: Rundbrief Fotografie 17 (2010) H. 2, N. F. 67, S. 30–32.

Rudolf Stumberger, Kaum Spuren in Moskaus Archiven. Tagung in Dresden zur Geschichte der deutschen Arbeiterfotografie, in: Neues Deutschland, 12. 5. 2010, online unter http://www.neues-deutschland.de/artikel/170857.kaum-spuren-in-moskaus-archiven.html.