

Bilder aus dem VEB Forster Tuchfabriken – Spuren einer anderen fotografischen Praxis.

Zum Umgang mit historischen Fotografien aus der Industrie

Petra Clemens

Fotografie ist heute der größte Erinnerungsspeicher. Oder zurückhaltender formuliert: Neben der sprachlichen Überlieferung (schriftlicher wie mündlicher) ist ein visuelles Gedächtnis gewachsen. Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts ist es den Menschen in den Industrieländern möglich geworden, selbst eine Unmenge von Fotos zu produzieren. Wurden sie früher noch in Alben in eine Ordnung gebracht, häufig mit Texten versehen, verstaubt man sie seit längerem eher nur noch in Kästen aller Art oder belässt sie in den Hüllen der Fotogeschäfte und legt sie weg. Dient das private Fotografieren mit der Zeit immer mehr als "Archiv des Vergessens"?¹ Mit Erinnern und Vergessen hatte ich als eine, die sich der Methode der Oral History bedient, immer zu tun. In diesem Zusammenhang auf Fotos und das Fotografieren zu schauen, war mir nicht eingefallen. Den Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft hin zum Sozialen, zur Lebenspraxis der Individuen haben auch Fotohistoriker mitvollzogen. Sie verließen den Rahmen einer Geschichte von Technik und Ästhetik der Fotografie und wandten sich den sozialen Gebrauchsweisen von Fotografie zu, einschließlich der fotografischen Praxis der Vielen, der Amateurfotografie als sozialem Phänomen, dem "Knipser" und seiner Bilderwelt. Wie sie ihrerseits das Feld von Alltag, Lebensgeschichte und Erinnerung untersuchten, habe ich erst nachgelesen, nachdem das Projekt zur Erschließung des Bildnachlasses des VEB Forster Tuchfabriken abgeschlossen war. Beide Wege und Ergebnisse des Projektes sowie den Forschungsstand zur Industriefotografie möchte ich hier vorstellen.

Ein DDR-Betriebsfotobestand und das Ergebnis seiner Kontextualisierung: Fotoamateure - "sozialdemokratische Lichtbildpflege" - Betriebsfotogruppen

Schon vor der Erschließung der Bilder aus der Tuchfabrik wurde ich mehrfach konfrontiert mit Fotografien, mit ihrer Bedeutung als Medium der Erinnerung, mit dem nach der Wende offensichtlich gewachsenen Erinnerungswert von Fotos, die aus privaten wie öffentlichen Anlässen von Arbeit und Betrieb aufgenommen wurden.

Von 1996 bis 1998 habe ich auf der Basis von Oral History gemeinsam mit Frauen aus den Kraftwerken Lübbenau und Vetschau sowie dem Braunkohlewerk Cottbus der Geschichte der Frauen und der Frauenarbeit in diesen Industriebereichen nachgespürt. Da ich in diesem Geschichte-von-unten-Projekt das Vorgehen nicht alleine bestimmte, sondern den Ansätzen und Zugriffen der beteiligten Frauen Platz einzuräumen hatte, konnte ich z. B. entdecken, wie viele private Fotos vom Aufbau der Kraftwerke, von der Erschließung der Tagebaue existierten - als Erinnerung an die eigene

Arbeit, das eigene Abenteuer, als Fixierung einer neuen Lebens- und Arbeitsumgebung. Und nicht ich, sondern die Frauen kamen auf die Idee, Arbeitsplätze von Frauen in den Kraftwerken zu fotografieren, bevor sie stillgelegt wurden. Dazu engagierten sie eine ehemalige Kollegin und Fotoamateurin, Mitglied in der einstigen Betriebsfotogruppe des Kraftwerks. Zeitgleich zu unserem Projekt wurde an einer Manifestation des Gegengedächtnisses der Lausitzer Region gearbeitet: mittels Sammlung historischer Fotos von sorbischen Dörfern und Kulturgütern, die der Kohle zum Opfer gefallen waren. Und schließlich brachte uns ein ehemaliger Kraftwerker kurz vor Schluß eine von mehreren Kisten aus dem Betriebsarchiv des Kraftwerks Lübbenau, die er ergattert hatte.

Diese Eindrücke und Beobachtungen haben meinen Umgang im Dokumentations- und Ausstellungsprojekt mit den Fotos aus den Betriebsarchiv der Forster Tuchfabriken, das ich am Brandenburgischen Textilmuseum zwischen 1999 und 2000 realisieren konnte, mitbestimmt. An der Erschließung der Fotos haben wir von Anfang an ehemalige Betriebsangehörige beteiligt. Auf ihr Expertenwissen, mit dem sie Arbeits- und Betriebsabläufe, Arbeitsorte und -verhältnisse benennen, auch auf Details aufmerksam machen konnten, waren wir in Ermangelung von Bildbezeichnungen und -verzeichnissen angewiesen. Gleichzeitig ging es auch um ihre Kommentare und Reflexionen zu diesen Fotos, um das, woran diese sie möglicherweise erinnerten.

Fotos halten Gewesenes präsent und gleichzeitig vergegenwärtigen sie Vergangenes. Auf Fotos ist die Zeit angehalten. Vergangenes kommt ganz nahe, wird sozusagen Realität. So ist es gewesen, heißt es. Durch die Überlagerung des Stillstandes der Zeit mit dem Postulat des Es-ist-so-gewesen wird Fotografie zum Medium der Melancholie, betont Roland Barthes in seinem Buch "Die helle Kammer".² Fotos mögen den sich erinnernden Menschen melancholisch machen, sie verweisen ihn aber ebenso immer wieder auf sich als ein historisches Wesen. Beides hat bei den Bildbetrachtungen im Raum gestanden. Mit der Erschließung der Fotos sowie der anschließenden Ausstellung wurden Fotografien, die einmal zu ganz unterschiedlichen Zwecken entstanden und im Betrieb genutzt wurden, erneut in Gebrauch genommen: nun ausschließlich als "Erinnerung, an die Erzählung knüpft" (Klaus Tenfelde). Auf dieser Ebene war die Einbeziehung von ehemaligen Belegschaftsangehörigen bei der Erschließung des Fotobestandes aus den Forster Tuchfabriken wie die anschließende Ausstellung ein Angebot zu Selbstvergewisserung von Erinnerungen wie zum Gespräch über ein Stück DDR-Industrie- und Arbeitsgeschichte.

Auch mein alleiniger Anteil an der Bilderschließung war nicht vordergründig an der Erschließung von Bildinhalten (was, wo, wer, wann ist da zu sehen) fixiert. Mich haben die Fotos als Kulturwissenschaftlerin interessiert, und zwar als eine, deren Themen immer um den Zusammenhang von Arbeit, Alltag und Politik in der DDR, vorrangig als Erfahrung von Industriearbeiterinnen, kreisten. Ich wollte das Material wechseln, nicht die Fragen und die Untersuchungsebene. Was geben die Fotos vom Arbeits- und Betriebsalltag wieder? Haben sie etwas mit den Erfahrungen von Arbeiterinnen und Arbeitern zu tun? Aber zuerst und zunächst wollte ich wissen: Für wel-

chen Zweck und in welchen Konstellationen sind die Fotos entstanden? Wie sind sie im Betrieb verwendet worden? Wer hat da überhaupt fotografiert? Wie kam diese Fotosammlung eigentlich zustande? Die computergestützte Dokumentation der Fotos zielt auf eine adäquate Umsetzung solcher Erschließung.³

Speziell auf die Ermittlungsergebnisse zur Entstehung der Fotosammlung aus dem VEB Forster Tuchfabriken wie zu ihren Fotografen soll im Folgenden aufmerksam gemacht werden.

Die Bilder aus der Tuchfabrik (5646 Fotos, überwiegend Schwarz-Weiß-Abzüge) wurden bar jeder archivalischen Bearbeitung überliefert. Vereinzelt trugen sie Spuren verschiedener Ansätze von Ordnungsversuchen. Sie waren nicht eingebettet in betriebliches Schriftgut. Zur Rekonstruktion der Entstehung der Sammlung wie einzelner ihrer Teile blieben uns als Ansatzpunkte Namen von Fotografen auf der Rückseite von Fotos und Stichworte auf Bündelungen. Durch Gespräche mit denen, die fotografiert hatten oder in deren Zuständigkeitsbereich fotografiert wurde, über aufgetriebenes autobiografisches Material des Hauptfotografen und ersten Betriebsarchivars, durch die Auswertung von Betriebs- und anderen Zeitungen sowie Einsichten in Betriebsakten ergab sich im Verlauf der einjährigen Erschließungsarbeit nach und nach ein Bild.

Den Grundstock des Bestandes legte der erste Archivar des Betriebes, Erich Fabian (1902-1993). Er steuerte auch den größten Teil der Fotos bei. 1966 wurde Erich Fabian, der damals kurz vor dem Rentenalter stand, mit der Aufgabe betraut, bei der bis 1970 abzuschließenden Zusammenlegung aller staatlichen Forster Tuchbetriebe ein zentrales Archiv aufzubauen. Wenn dabei vorhandene Fotos aus den einzelnen Betrieben nicht verloren gingen, wenn er seinen Betrieb auf diesem Weg fotografisch begleitete, zur Erinnerung fotografierte, dann folgte er damit seinem Interesse, seiner Intention, seiner Passion als "Fotoliebhaber", als Amateurfotograf und fotografischer Chronist. Zudem brachte er den Fotofundus, den er zuvor in seiner 12jährigen Tätigkeit als Leiter des betrieblichen Kulturhauses angelegt hatte, mit ein.

Die Menge an Fotos, die er in beiden Funktionen machte, entstand zu Teilen im Eigenauftrag, zu Teilen auf Verlangen des Betriebes. Bereits während seiner Zeit im Kulturhaus der Textilarbeiter dokumentierte er über das kulturelle, politische und soziale Geschehen im Kulturhaus hinaus das "Betriebsgeschehen" - wie er es nannte: "alte und neue Zustände" an Maschinen und in Werksälen im Rahmen von Betriebszusammenlegungen und Modernisierung, Arbeitssituationen, "Pausen- und Schmutzecken" in den Werken, Aktivisten, Arbeitskollektive, Betriebsleiter und "Betriebsleitungskollektive", Brigadeversammlungen und -veranstaltungen, betriebliche Kommissionen aller Art (von der Veteranenkommission bis zum Luftschutzkomitee), Lehrlingsausbildung, Unterrichtstage in der Produktion, Schulpatenschaften, Betriebsferienlager, Betriebssportfeste, den Betriebszug innerhalb des 1.Mai-Aufmarsches.

Als einer, der "nebenher noch den Fotoapparat in Anwendung zu bringen versteht", hinterließ Erich Fabian einen Berg von Bildern, in der Überzeugung: "... ist doch das Foto als werbender Faktor und gutes Propagandamittel eine wesentliche Hilfe in unse-

rer Arbeit." So formulierte er in einem Betriebszeitungsartikel von 1959.⁴ Zu dieser Überzeugung kam er nicht zu Zeiten von DDR, VEB und SED, deren Mitglied er war. Sie wuchs ihm zu in seiner sozialdemokratischen Sozialisation. Seine Auffassung von den Funktionen der Fotografie, sein Gebrauch von Fotos, nicht nur als Werbe- und Propagandamittel in der Kultur- und Bildungsarbeit, sondern auch als Medium der Erinnerung, sein Grundverständnis von Fotografie als "Fotokunst", die sich filtern ließen aus Artikeln in der Betriebszeitung, aus Programmheften des Kulturhauses, aus Tagebuchaufzeichnungen, entwickelte er in Anlehnung an "sozialdemokratische Lichtbildpflege".

Bis er 1931 hauptberuflich als Arbeitersekretär beim ADGB-Ortsverband Forst angestellt wurde, arbeitete er als Weber. Von 1930 bis 1933 war er zugleich Vorsitzender des Ortsverbandes der Textilarbeiter und im Vorstand des SPD-Ortsverbandes. Seit seiner Jugend fotografierte er im Rahmen sozialistischer Arbeiterjugend- und Wanderbewegung sowie auf Veranstaltungen von Arbeitersportvereinen der Niederlausitz. In der Zeitung "Der Vorturner", dem zentralen Blatt des Arbeiterturn- und Sportverbandes, das in Leipzig erschien, wurden Fotos von ihm veröffentlicht. Dem Lokalteil der "Lausitzer Volkszeitung", dem sozialdemokratischen Organ der Niederlausitz, war zu entnehmen, daß er Lichtbildervorträge der Lichtbildzentrale des Reichsausschusses für sozialistische Bildung präsentierte. Als sozialdemokratischer Funktionär las er diese Zeitung nicht nur, sondern lieferte Artikel für den Lokalteil, den er 1931 für ein viertel Jahr vertretungsweise redigierte. Die auch dieser Regionalzeitung beigegebenen Bildbeilage "Volk und Zeit" hatte er mit Sicherheit zur Hand.

Mit seiner sozialdemokratischen Vorgeschichte wurde Fabian nach seiner Heimkehr aus der Kriegsgefangenschaft Ende 1948 beruflich und politisch marginalisiert. Als Teil einer politischen und Berufsbiografie läßt sie sich erfassen. Vage bleibt sie als Umfeld und Prägung eines Amateurfotografen, der das "Betriebsgeschehen" in den Forster Tuchfabriken (vorrangig für die 1950er und 1960er Jahre) ins Bild setzte und dessen Anteil an der Fotosammlung m.E. so etwas wie eine "Ethnographie der Forster Tuchindustrie" visualisiert.

Im Fotobestand fanden sich auch zahlreiche "Innenansichten" von Werksälen sowie Ansichten von Werkhöfen, Fabrikatoren und -einfahrten, die von anderen Fotos mit gleichen Motiven mehr oder weniger abstachen, durch die Realität, die sie zeigen, durch den gewählten Ausschnitt, durch Skurilität oder fotografischen Avantgardismus, den der Student der Fotografie von der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst, der später an der Auswahl der Bilder für die Ausstellung beteiligt war, bei seinem ersten Zugriff zu erkennen glaubte. Ein Verzicht auf die Klärung von Entstehungs- und Verwendungszusammenhängen, eine Beschränkung auf die Erfassung von Bildinhalten und -motiven hätte glatt den fotografischen Beitrag von Mitarbeitern der Abteilung "Ordnung und Sicherheit" des Betriebes am Zustandekommen der Fotosammlung unterschlagen. Die Aufschrift "Ordnung und Sicherheit" an einzelnen Fotobündeln gab uns aber einen sicheren "Hinweis". Bei diesen Fotos, oft Serien und als solche auch erst in der Erschließungsarbeit rekonstruiert, ging es um

Arbeits- und Brandschutz, um die technische, Verkehrs- und politische "Ordnung und Sicherheit" im Betrieb. Fotografiert wurden von Mitarbeitern der Abteilung in der Mehrzahl Situationen der realen Verletzung. Sie dienten ihnen als Beweis und Nachweis, als Absicherungswie Druckmittel, in einigen Fälle auch als Anschauungsmaterial für die gängigen Belehrungen der Belegschaft. Sie entstanden in den 1970er und 1980er Jahren, also seit der Gründung des Großbetriebes. Aus den Händen einzelner Mitarbeiter in die Fotosammlung im Betriebsarchiv kamen sie vermutlich erst mit der Auflösung des Betriebes 1992.

Seit den 1970er Jahren vergab die Abteilung Neuererwesen der Forster Tuchfabriken auf einer speziellen Strecke Aufträge für Fotos nach außen. Sie gingen immer an ein und dieselbe private "Werkstatt für Werbung" in Forst. Ihr Inhaber, Reinhard Richter (geb. 1930), gelernter Gebrauchswerber, hatte bis 1964 als Werbeleiter in einem staatlichen Tuchbetrieb gearbeitet. Fotografische Qualifikationen erwarb er sich in Kursen, die die Gesellschaft für Fotografie beim Kulturbund der DDR für Amateurfotografen ausrichtete. Mit seiner 6 x 6-Profikamera, den zusammengebastelten Schalen für die Entwicklung großformatiger Fotos und seiner kleinen Werkstatt wurde Reinhard Richter im Bezirk Cottbus zu der Adresse für Betriebe der kurzgehaltenen Textilindustrie, wenn die Ausstattung der jährlichen "Messen der Meister von Morgen" anstand. Auch für die Forster Tuchfabriken fotografierte er Neuerer an ihren verbesserten Maschinen, mit ihren Erfindungen und Produkten. Die von der Abteilung Neuererwesen dann getroffene Auswahl ging in das Betriebsarchiv ein.

Der Bestand an Bildern aus der Tuchfabrik hatte auch noch andere, kleine und kleinste Zuflüsse. Nicht alle waren identifizierbar. Bilder aus der Betriebszeitung fanden sich wenige. Die Betriebszeitungsredakteure hielten, was sie selbst für die Zeitung fotografierten, in einem eigenen Bildarchiv. Das wurde nicht im Betriebsarchiv abgegeben, als die Zeitung im Dezember 1989 ihr Erscheinen einstellte.

Trieb Archivar Fabian, als er fotografierte, Fotos anderer zusammenhielt, Dia-Reihen unter dem Titel "Kennst Du Deinen Betrieb?" anlegte, in seinen Ausstellungen zur Betriebsgeschichte "vielseitig gestaltete Fotosammlungen, teils als Montage oder in Alben zur Einsicht bereit (legte)"⁵ noch die Absicht, mit Fotos Geschichte zu dokumentieren und zu demonstrieren, sie für eine Traditionsbildung im Betrieb einzusetzen, so entfielen solche Motive mit seinem Ausscheiden aus dem Betrieb 1974. Im Archiv häuften sich jedoch weiter Bilder. Bilder, die eben keiner Industriefotografie, definiert als professionelle Gebrauchsfotografie, zuzuordnen sind und bei der es herkömmlich um repräsentative Bilder ging, mit denen sich ein Unternehmen nach außen wie nach innen legitimierte. Es sind einfach Fotos aus der Industrie, die Verschiedenstes, meist für den "Hausgebrauch", dokumentieren sollten. Und sie wurden zum größten Teil von Belegschaftsangehörigen, darunter von Fotoamateuren, aufgenommen.

Zwischen 1966 und 1975, zu der Zeit als Erich Fabian als Betriebsarchivar und fotografischer Chronist der Forster Tuchfabriken war, setzte die Zentrale Kommission Fotografie (ZKF) beim Deutschen Kulturbund der DDR neue Orientierungen für den Umgang mit Fotografie und für das fotografische Schaffen (im zeitgenössischen Sprachgebrauch), auch und gerade der Amateurfotografen.

Während es in den ersten Jahren nach der Bildung der ZKF im Mai 1959 "immer noch um die Verteidigung des Kunstwertes der Fotografie", um Voraussetzungen und Funktionen einer "ästhetisch-künstlerischen Fotografie" gegangen war, hieß es nun:

- mehr Aufmerksamkeit gegenüber dem dokumentarischen Wert der Fotografie bzw. stärkere Beachtung des "ästhetisch-dokumentarischen gegenüber dem ästhetisch-künstlerischem Foto",

- Hinwendung zum Foto als "technischem und sozial-politischem Dokument".⁶

Die ZKF machte mit Ausstellungen, Konferenzen und Veröffentlichungen auf die Arbeiterfotografen als Traditionslinie des fotografischen Schaffens aufmerksam. Diese fand sie in der 1966 erschienenen Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung nicht erwähnt und präsentierte sie 1966 mit einer ersten Ausstellung im Museum für Deutsche Geschichte. Die wollte sie - Quintessenz der 3. Theoretischen Beratung der ZKF im November 1966 - wissenschaftlich bearbeitet sehen.⁷ Mit der 1967 im Auftrag der ZKF von Berthold Beiler herausgegeben Broschüre "Berichte, Erinnerungen, Gedanken. Zur Geschichte der Deutschen Arbeiterfotografie 1926 bis 1933" wurde diese Aufforderung unterstrichen und zudem auf die Notwendigkeit verwiesen, "der achtbändigen Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung eine entsprechend geschlossene historische Bilddokumentation an die Seite zu stellen".⁸

Die ZKF entwickelte in diesem Zeitraum ein Instrumentarium zur Anleitung, Anregung und Profilierung der Betriebsfotogruppen, die seit den 1950er Jahren neben örtlichen Fotozirkeln und -klubs des Kulturbundes existierten. Am Anfang stand eine Konferenz von Leitern von Betriebsfotogruppen im Februar 1967, mit der im Eilverfahren die erste "Leistungsschau" solcher Gruppen anlässlich der Arbeiterfestspiele im Juni des selben Jahres vorbereitet wurde. Solche Leistungsschauen waren fortan Bestandteil der Arbeiterfestspiele. Dazu kamen

- die "Rieser Fototage" als mehrtägige Veranstaltung zum Erfahrungsaustausch und als Bildungsprogramm für Betriebsfotogruppen (ab 1972),

- eine am Fachbereich Fotografie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig eingerichtete Konsultationsstelle für diejenigen, die Fotos zu den Arbeiterfestspielen einreichen wollten (ab 1973),

- Vorstellungen, Bildveröffentlichungen und Wortmeldungen von Betriebsfotogruppen in der Zeitschrift Fotografie, die von der ZKF herausgegeben wurde,

- schließlich eine spezielle Arbeitsgruppe "Betriebsfotogruppen" bei der ZKF, der neben einem Vertreter des FDGB-Bundesvorstands, einem Redakteur des Fotokinoverlages sowie einem Mitglied der ZKF Leiter von mehreren Betriebsfotozirkeln angehörten.⁹

Als Wirkungsfeld der Betriebsfotogruppen unmittelbar im Betrieb wurde die fotografische Gestaltung von Betriebschroniken, von Brigadetagebüchern, die Mitarbeit in der Betriebszeitung, die Erarbeitung von Fotoausstellungen, auch Diapräsentationen propagiert. Das Thema Arbeit wurde als wichtiger, aber nicht ausschließlicher Motivbereich gesehen.

Ich bin auf die ZKF und ihre Aktivitäten speziell im Bezug auf die Betriebsfotogruppen vom Material her aufmerksam geworden, durch die Kontextualisierung der

Fotos. Z.B. weil ich wissen wollte: Wo genau war Erich Fabian denn, wenn er in seinem Tagebuch so unpräzise wie knapp die Teilnahme an einer "Fotoberatung im DDR-Maßstab" vermerkte, aber ausführlicher auf die Erinnerungsgelegenheit der damit verbundenen Reise eingeht. (Wie andere Stellen im Tagebuch verweist auch diese auf sein an der deutschen Klassik orientiertes, sozialdemokratisch grundiertes Bildungsideal und -streben.) "Ich richtete die Fahrt so ein, daß mir in Weimar und Jena einige Stunden Zwischenaufenthalt blieben. ... Weimar! Oft weilte ich schon hier, wo es mich als jungen Burschen 1925 hinzog. Der Park, das Schloß, das Nationaltheater, wo ich vor drei Jahren den Faust erlebte. Zwar gab es auch tüchtigen Regen in der Goethestadt, aber einige Farbaufnahmen machte ich dennoch. In Jena machte ich auch kurz Station. Auch diese Unistadt ist mir sehr vertraut, denn hier 'studierte' ich im Zeiss-Werk auch mal vier Wochen Kinotechnik. Am Abend kam ich noch zum Fototreff zurecht, wo es manch guten Hinweis gab."

Bei diesem "Fototreff" handelte es sich um die schon erwähnte erste Konferenz von Betriebsfotogruppenleitern im Februar 1967, zu der die Veranstalter – ZKF und FDGB-Bundesvorstand – ins Kunstfaserwerk "Wilhelm Pieck" in Schwarzta eingeladen hatten. Ein weiteres Mal stieß ich auf die ZKF, als ich in einem Übergabeprotokoll, das Fabian bei Ausscheiden als Betriebsarchivar angefertigt hatte, den Titel der 1967 veröffentlichten Broschüre über die Arbeiterfotografen fand. Das waren die Auslöser, die ZKF in den Blick zu nehmen, grob und ausschließlich über die Durchsicht des von ihr herausgegebenen Mitteilungsblatts wie der Zeitschrift Fotografie. Genauere Betrachtungen der ZKF, ihrer Positionen zur Fotografie, zum "fotografischen Schaffen" im Kontext von DDR-Kulturpolitik, ihrer Vorstellungen, Absichten und Aktivitäten im Hinblick auf die Betriebsfotogruppen wie der Praxis von Betriebsfotogruppen wären notwendig. Solche Untersuchungen können nicht nur die Frage beantworten, ob sich Intentionen und Wirken der ZKF bezüglich der Amateurfotografie, speziell der Betriebsfotogruppen, in Analogie des Titels eines Artikels aus der Zeitschrift "Fotografie" unter dem Motto "Vom Arbeiterfotografen zum fotografierenden Arbeiter" zusammenfassen ließen.¹⁰ Sie würden überdies spezifische Konstellationen bei der Produktion und für den Gebrauch von Fotos aus der Industrie in der DDR überhaupt erst kenntlich machen. Sie wären hilfreiche Orientierungen bei der angelaufenen Erschließung solcher Fotos in Museen und Archiven und für ihre noch ausstehende wissenschaftliche Auswertung notwendig. Außerdem könnten sich über sie weitere Fundstellen für Bilder von Arbeit und Industrie auftun, neben den Fotobeständen aus Archiven von DDR-Betrieben.

*DDR-Betriebsfotografie - (k)ein Thema für historische Forschung und Sammlung?
Forschungsstand und Erschließungspraxis bei historischen Fotografien aus der Industrie*

In der alten BRD läuft die Erschließung und Auswertung von Fotografien aus Werksarchiven seit 20 Jahren. In der Geschichtswissenschaft stieg das Interesse an diesem historischem Bildmaterial im Zuge ihrer sozial-, alltags- und arbeitergeschichtlichen Ausrichtung. Es waren Historiker, die die Industriefotografie entdeckten, die als Gen-

re der Fotografie von Fotohistorikern kaum beachtet wurde und in fotografiegeschichtlichen Abhandlungen keine Rolle spielte. Nicht zuletzt auf dem Hintergrund des Erlebens, daß die materielle Welt der alten Industriegesellschaft verschwand, wurden Fotografien aus Werksarchiven zu historischen Dokumenten, die es zu sichern, ja zu retten galt und zu denen es einen öffentlichen Zugang geben sollte. Das Ruhrlandmuseum in Essen startete in diesem Sinne 1981 mit dem Projekt "Industriefotografie", in dem im Verlauf von sechs Jahren ca. 24.000 Fotos aus Werksarchiven von 18 Firmenarchiven auf Mikrofiche verfilmt, dokumentiert und öffentlich nutzbar gemacht wurden. Der Aufbau dieser Infothek über Werksfotografiebestände im Ruhrgebiet bietet seither Stadtplanern und Architekten, Denkmalpflegern und Historikern Informationen. Im Rahmen dieses Projektes und auf der Basis seines umfangreichen Materials erfolgte eine erste grundlegende Untersuchung zu Fragen wie: Was heißt Industriefotografie? Wie hat sie sich historisch entwickelt? Was für Themen deckt sie ab? Die Ergebnisse dieser Untersuchung von Reinhard Matz¹¹ im Fazit: Industriefotografie umfaßt Aufnahmen, die als Auftragsarbeiten für ein Unternehmen entstanden oder von ihm erworben wurden. Ihre Gegenstände/Themen sind Industriearchitektur, Technik, Produkte, Arbeit. In jedem Fall hat sie für das Unternehmen Repräsentationsfunktion nach außen wie nach innen. Sie streicht Leistungsfähigkeit, Größe, Ordnung, Modernität und Soziabilität eines Unternehmens heraus. Die Konstruktion eines solchen repräsentativen, werbewirksamen fotografischen Bildes besorgten 100 Jahre lang, von 1860 bis Ende der 1950er Jahre, werkseigene, professionelle Fotografen, danach Werbeagenturen und freie Fotografen. D.h. Industriefotografie ist professionelle Gebrauchsfotografie. Arbeit ist das jüngste Thema der Industriefotografie. Es bildete sich zwischen den 1930er und 1950er Jahren heraus. Repräsentationsbedürfnis und Werbewirksamkeit führten auch hier Regie. Arbeitende Menschen geraten lediglich zu "Funktions- und Zeichenträgern" für alle Tugenden eines Arbeitnehmers: Konzentration, Eifer, Bereitwilligkeit, Zufriedenheit in der Arbeit, Identifikation mit dem Unternehmen. Und "das Abgründige an diesem Zerrbild": Die fotografierten Arbeiter und Angestellten tragen zu seinem Zustandekommen bei. Sie arbeiten mit an dem Bild, das ihnen als Vorbild entgegengehalten wird.¹²

Unterm Strich: Für Reinhard Matz ist Industriefotografie allein im Hinblick auf die Funktion und den Gebrauch der Bilder als Code und gesellschaftliches Lernprogramm aussagefähig und untersuchenswert.

Matz ist Fotograf und Medienwissenschaftler. Er fragt vorrangig nach der Funktion von Fotografien in der gesellschaftlichen Kommunikation, weniger schon nach der Produktion und Rezeption. Sein methodischer Zugriff folgt einem seriell-ikonografischen Ansatz, mit dem umfangreiche Bildbestände längs einer Zeitachse auf Themen und Motive untersucht werden. Solche quantitativen Auswertungen, die sein umfangreiches Material natürlich auch nahelegte, gibt vor allem Aufschluß über gesellschaftlich ebzw. durch gesellschaftliche Gruppen verordnete Wahrnehmungen, in dem Falle von Industrie und Arbeit.

Aus der Sicht der Alltagsgeschichte hat Alf Lütcke in einem Aufsatz gefragt, inwiefern "Industriebilder - Bilder industrieller Arbeit" sind.¹³ Er verweist darauf, daß zum Selbstbild wie zur Selbstdarstellung von Arbeitern Qualität der Arbeit und des Produktes gehören, und zeigt, daß dies zugleich ein standardisiertes Bild ist, an dem sich Arbeiterfotografen wie Industriefotografen orientierten. An der Geschichte eines Fotos, das als Selbstaufnahme eines Arbeiters an der Drehbank entstand und schließlich in der AIZ veröffentlicht wurde, als auch im Abgleich dieses Bildes mit Aufnahmen eines Industriefotografen von Hanomag, verdeutlicht er, daß auch scheinbar eindeutige visuelle Aussagen in ihrer Ambivalenz zu akzeptieren und dementsprechend zu erkunden sind.

Fotografie ist zweideutig - in ihrem Bezug zur Wirklichkeit, zur Gesellschaft. Das hat eine Aufsatzreihe des Italiensers Peppino Ortoleva, 1989 in deutscher Übersetzung veröffentlicht¹⁴, wohl nachhaltig gerade unter Historikern verankern können.

Ortolevas Beschreibung der medienspezifischen Eigenschaften von Fotografie stellt heraus: Fotografie ist Instrument zur Reproduktion und Konservierung von Realität und Kommunikationsmittel bzw. Teil eines gesellschaftlichen Kommunikationssystems. In diesem Sinne ist sie

- wirklichkeitsgetreue Wiedergabe/Kopie von Realität und von Vorstellungswelten,
- Fixierung von Wirklichkeit und Schein,
- Ausdruck von Vermassung und standardisierten Symbolen und Wiedergabe/Abdruck von Detailfülle und Individualität.

Durch ihre Konservierungs- und Kommunikationsfunktion ersetzt sie verbale Vermittlung und ist auf sie angewiesen.

Diese Charakteristika von Fotografie stehen, wie Ortoleva betont, nicht im Widerspruch zueinander, sondern in Verbindung, wobei im einzelnen Bild die Anteile dieser Verbindung unterschiedlich ausfallen.¹⁵

Fixiert auf die Abbildungsgenauigkeit von Fotografie, also auf ihre Möglichkeit zur Konservierung und Reproduktion von Realität, haben Sozial- und Alltagshistoriker zunächst einmal der Fotografie eine Eigenständigkeit als historisches Dokument eingeräumt und ihr einen Platz in entsprechenden Publikationen gegeben. Als (unkommentiertes) "Pendant zum Text", wie sich Hermann Glaser in seinem 1981 erschienenen Buch "Maschinenwelt und Alltagsleben". Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier zur Weimarer Republik" ausdrückte, mit dem "die Geschichte der Leute im Maschinenzeitalter nicht nur zum Sprechen, sondern auch zum Ansehen und damit zu Ansehen" gebracht werden sollte.¹⁶ In dem 1990 erschienen Band "Elektrifizierung in Westfalen", der im wesentlichen auf Bildmaterial aus den Vereinigten Elektrizitätswerken Westfalens basiert, wird auf diesen bis dahin geläufigen Umgang mit Industriefotografie reflektiert, der dem Leser weder Zugang zur "verschlüsselten Sprache der Fotografie" ermöglicht, noch den Quellenwert von Fotografie ausschöpft.¹⁷ Der Beitrag von Peter Döring über "Industriefotografie als historische Quelle" verdeutlicht die Notwendigkeit wie die Schwierigkeit, die quellenkritische Meßlatte bei fotografischen Quellen genauso hoch anzulegen wie bei schriftlichen Quellen. Auch

bei der oft kontextlos überlieferten Industriefotografie sind Fragen nach der Echtheit des Fotos, nach der Richtigkeit seiner Betextung, nach der Bestimmung des Motivs, der Identifikation des Abgebildeten, nach Auftraggeber und Fotografen und schließlich nach den Wirkungsabsichten und Rezeptionsbedingungen z.T. nicht einfach oder nur aufwendig zu beantworten. Ihre Auswertung verlangt außer medienspezifischen Kenntnisse in starkem Maße die Hinzuziehung schriftlicher Quellen. Und: Die Ergebnisse dieser Ermittlung müssen benannt, die Fotos verbal vermittelt werden. Erst so werden Fotografien zu historischen Dokumenten und können auch "gelesen" werden.

Zu den ikonologisch-ikonografischen Methoden, mit denen im Falle der Industriefotografie in der ersten von Reinhard Matz geleiteten Analyse vorrangig operiert wurde, sowie den realkundlichen und sozialgeschichtlichen Blicken auf Fotografien dieser Herkunft, um dessen Präzisierung es z.B. bei Peter Döring ging, kam in den 1990er Jahren verstärkt eine kulturgeschichtliche Betrachtung von Fotografie: Was ist in einer Gesellschaft fotografierbar und was nicht? Wer fotografiert? In welchen sozialen Konstellationen wird die Fototechnik, die Fotoindustrie entwickelt? Wie erfolgt die Produktion bzw. Massenproduktion von fotografischen Bildern? Wie steht es um die öffentliche Präsenz und Präsentation von Fotografie? Wie wird sie öffentlich und privat angewendet und rezipiert? In welchem Verhältnis steht die Fotografie zu anderen Medien?

Ortoleva, der schon im Hinblick auf die Charakterisierung der Eigenschaften von Fotografie erwähnt wurde und dem es vor allem um eine Neukonzipierung der Fotografiegeschichte geht, betont in seiner Aufsatzreihe immer wieder die Bedeutung der Kontextualisierung bei der Analyse von Bildern, die Notwendigkeit einer Untersuchung der "fotografischen Kultur" in einer Gesellschaft.¹⁸

Anerkennung der Zweideutigkeit von Fotografie (was heißt, daß man sich sowohl von Zugriffen verabschiedete, die einseitig von der Konservierungs- und Kopiefähigkeit der Fotografie ausgehen, als auch von Auffassungen, Fotografie sei nur gestellte, verstellte oder gefälschte Wirklichkeit.), Kontextualisierung von Fotografien und von Fotografie, Praktizierung verschiedener methodischer Ansätze, die gegenseitig rezipiert werden, die man auch vermischt - in diesen Gleisen hat sich historische Bildforschung seit den 1990er Jahren entwickelt und als interdisziplinäres Feld für Medienwissenschaftler, Fotohistoriker und Historiker aufgetan.¹⁹

Diese Entwicklung findet in dem von Klaus Tenfelde 1994 herausgegebenen Band "Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte" Niederschlag und Ausdruck.²⁰ Eindrücklich - neben dem Reservoir unterschiedlicher Methoden der Bildauswertung - ist die offerierte Bandbreite an Fotografien, die im Krupp-Archiv überliefert sind, bzw. die mit den einzelnen Studien zu Tage geförderte Vielfalt der Funktionen von Fotografien in diesem Unternehmen.

Auch das seit 1999 im Museum der Arbeit in Hamburg laufende "Forschungs-, Archiv- und Ausstellungsprojekt" zu fotografischen Sammlungen aus Hamburger Unternehmensarchiven knüpft an neuere, speziell kulturgeschichtliche Ansätze an.²¹ Und es setzt inhaltliche Schwerpunkte da, wo die bisherigen Untersuchungen zur

Industriefotografie des Ruhrgebiets keine Aussagen machten oder aufgrund der Materialbasis nicht ermöglichen:

- bei der Erfassung der Berufsbiografie von Industriefotografen als Beitrag zur Berufsgeschichte,
- bei der Erschließung von Bildnachlässen aus Industriezweigen und -betrieben jenseits der "Großindustrie", die im Bildgedächtnis präsent ist und das Bild von Industrie prägt.

Der zeitliche Schwerpunkt der Forschungen zur Industriefotografie liegt nach wie vor auf der Zeit zwischen 1860 und 1930. Ein "Bildquelleninventar zur frühen sächsischen Industriegeschichte" als Ergebnis eines Gemeinschaftsprojektes des Zentrums für Höhere Studien der Universität Leipzig, des Sächsischen Wirtschaftsarchivs und der Archivverwaltung des Freistaates Sachsen, das zwischen 1999 und 2001 realisiert wurde, verbreitert die Materialbasis für Forschungen in diesem Zeitrahmen.²² Inventarisiert wurden alle bildlichen Quellen, nicht nur Fotos, aus dem Zeitraum zwischen den 1830er Jahren und dem Ersten Weltkrieg. Ihre Digitalisierung ist angelaufen. Man bemüht sich um die Finanzierung eines Anschlußprojektes, in dem das Bildmaterial der 1920er und 1930er erfaßt werden soll.

Die Erschließung von Werksfotografien und ihre öffentliche Nutzbarmachung ist also seit längerem im Gange. Bei ihrer wissenschaftlichen Auswertung spielen, wie ich versucht habe, deutlich zu machen, die Kontextualisierung von Fotografien und Fotografie und damit auch die neueren, kulturgeschichtlichen Ansätze zunehmend eine Rolle. Bisher ist dabei ausschließlich Industriefotografie, so wie sie in der bürgerlichen Gesellschaft und in der kapitalistischen Wirtschaft entwickelt und praktiziert wurde, untersucht worden. Nach dem Abgang der DDR sehen sich Archive und Museen vor einem Berg von Neuzugängen, auch hinsichtlich fotografischen Materials aus Betriebsarchiven. Bei dessen Einarbeitung muß die Vermeidung von Verlusten an Informationen Gebot und die Beachtung von Kontexten zum Standard werden.²³ Ein gemeinsames Vorgehen von Archivaren bzw. Museumsleuten und Historikern scheint hier sinnvoll und notwendig. Die Erfahrungen aus dem Forster und dem sächsischen Projekt erhärten und bestätigen das.²⁴ Es befördert die Akzeptanz von Fotografie als eigenständige historische Quelle, hilft Nutzerinteressen zu formulieren und Auswertungspotenziale zu verdeutlichen.

Noch steht eine wissenschaftliche Beschäftigung mit DDR-Betriebsfotonachlässen aus. Sie läßt neue und andere Befunde hinsichtlich der "fotografischen Praxis", ihrer Regeln und Akteure vermuten. Wenn sich bei den Erschließungs- und Forschungsarbeiten zum Fotobestand des VEB Forster Tuchfabriken herausstellte, daß es sich in keinem Fall um professionelle Gebrauchsfotografie handelt, dann ist das zunächst eine Spur. Ein erster, flüchtiger Blick auf die ZKF und ihr Bemühen um die Betriebsfotogruppen konnte sie z.T. profilieren und zudem weitere Anhaltspunkte, u.a. auch für Fundstellen sichtbar machen. Fragen stellen sich nach dem Verhältnis von professioneller und Amateurfotografie bei der Produktion von Fotos aus der Industrie, nach dem Wirken von Amateurfotografen, nach der Rolle von Betriebsfotogruppen, nach

Orientierungen und Tradierungen (individuell verfolgten wie gesellschaftlich geltend gemachten) bei der Herstellung und Verwendung von Fotografien von Industrie und Arbeit in der DDR.

-
- 1 Timm Starl untersuchte die Geschichte der privaten Fotografie und fragte in diesem Zusammenhang auch nach ihren Funktionen. Siehe Timm Starl: *Knipser. Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich 1835 bis 1980*, Berlin/München 1985, S.157.
 - 2 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt a.M. 1989, S.99.
 - 3 Sie erfolgte auf der Basis der Software GOS. Als dokumentarisches Werkzeug wurde eine Klassifikation herkömmlicher Art genutzt, die übersetzte Social History and Industrial Classification (SHIC) aus Großbritannien. Sie ist in Konzept und Struktur ausgerichtet auf "Aktivitätssphären", also auf eine Betrachtung von Geschichte auf der Ebene von Subjekt und Handlung. Für die auf den Fotos erkennbaren maschinenbezogenen Gegenstände wurde der Thesaurus Maschinenwesen der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen eingebunden. Näheres siehe Petra Clemens/Hans-H. Clemens: VEB Forster Tuchfabriken am Brandenburgischen Textilmuseum, in: *Rundbrief Fotografie 2000*, H. 3, S.37-40.
 - 4 Erich Fabian: *Fünf Jahre Kulturhaus der Textilarbeiter*, in: *Der Textilarbeiter 1959*, H. 15, S.4.
 - 5 Aus der Ankündigung einer seiner Ausstellungen in der Betriebszeitung, in: *Forster Tuchmacher 1971*, H. 9, S.3.
 - 6 So der stellvertretende Vorsitzende der ZKF, Prof. Friedrich Herneck, in einem Kommentar unter dem Titel "Zu neuen Ufern" in der vom Deutschen Kulturbund/Zentrale Kommission Fotografie herausgegebenen Zeitschrift "Fotografie" 1968, H. 11, S.7.
 - 7 Gerhard Henniger: Über die Bedeutung der Traditionen der deutschen Arbeiterfotografie. Einleitende Bemerkungen auf der 3. Theoretischen Beratung der Zentralen Kommission Fotografie am 27. November 1965 in Erfurt, in: *Mitteilungsblatt Deutscher Kulturbund/Zentrale Kommission Fotografie der DDR 1966*, H. 3.
 - 8 *Berichte, Erinnerungen, Gedanken. Zur Geschichte der deutschen Arbeiterfotografie 1926-1933*, Berlin 1967, S.4.
 - 9 Bertold Beiler: *Mit den Augen der Klasse. Gedanken zur Arbeit der Betriebsfotografen*, in: *Fotografie 1974*, H. 9, S.4/5.

- 10 Siehe den entsprechend überschriebenen Artikel von Berthold Beiler in: *Fotografie* 1971, H. 4.
- 11 Reinhard Matz: *Industriefotografie*. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets, Essen 1987.
- 12 Zu Matz' Einschätzungen im Hinblick auf die Abbildung von Arbeit und arbeitenden Menschen in der Industriefotografie siehe insbes. das Kapitel "Zum Menschenbild der Industriefotografie" in: ebenda, S.53f. Das rigorose Urteil wurzelt wohl auch in der enttäuschten Erwartung, über diese Bilder bzw. Bildbestände etwas vom "realen Arbeiter", von den realen Bedingungen der Arbeit zu entdecken.
- 13 Alf Lüdtko: *Industriebilder - Bilder der Industriearbeit*. *Industrie- und Arbeitsphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in: *Historische Anthropologie*, 1993, H. 1, S.395-430.
- 14 Peppino Ortleva: *Photographie und Geschichtswissenschaft*, Teil I, in: *Photographie und Gesellschaft* 1989, Nr. 1, S.5-13, Teil II, ebenda., Nr. 2, S.4-12, Teil III, ebenda., Nr. 3/4, S.3-9.
- 15 Erörterung dieser Zusammenhänge insbes. in Teil I, ebenda.
- 16 Hermann Glaser: *Maschinenwelt und Alltagsleben*. *Industriekultur in Deutschland vom Biedermeier bis zur Weimarer Republik*, Frankfurt a.M. 1981, S.8.
- 17 Siehe den Beitrag von Peter Döring: *Industriefotografie als historische Quelle*, in: Theo Horstmann (Hrsg.): *Elektrifizierung in Westfalen*, Hagen 1990.
- 18 Siehe insb. Teil II seines Aufsatzes, in: *Photographie und Gesellschaft* 1989, H. 2.
- 19 Einen Überblick in der Reihe *Historische Einführungen* gibt Jens Jäger: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*, Tübingen 2000.
- 20 Klaus Tenfelde (Hrsg.): *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, München 1994.
- 21 *Industrie und Fotografie*. *Sammlungen in Hamburger Unternehmensarchiven*, hrsg. von Museum der Arbeit Hamburg, Hamburg u.a 1999.
- 22 Ulrich Heß: *Erschließung, Inventarisierung und Digitalisierung von Bildquellen zur sächsischen Industriegeschichte*, in: *Archiv und Wirtschaft*, 1/2000.
- 23 Eine Akzeptanz von Fotografien als eigenständige Dokumente muß sich hier noch ausbilden. Vielerorts ist es in Museen und Archiven noch übliche Praxis, die Erschließung von Fotografien auf ihre Bildinhalte zu beschränken, seltener werden auch Informationen zu ihrer Entstehung, Verwendung und Überlieferung festgehalten. Siehe Sigrid Schulze: *Zur Erschließung von Fotobeständen in musealen Sammlungen*, in: *Brandenburgische Archive*, *Mitteilungen aus dem Archivwesen des Landes Brandenburg* 16/2000. Ebenso werden bei der Bewahrung die gerade für fotografisches Material differenziert vorliegenden Standards unzureichend beachtet. Siehe Marjen Schmidt: *Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen*, München 1994 (Band 2 der MuseumsBausteine).
- 24 Im Land Brandenburg ist zudem von einer breiten Streuung der fotografischen Nachlässe aus DDR-Betrieben über Stadtarchive und -museen, Industriemuseen und Landeshauptarchiv auszugehen. Das zeigte ein erster grober Überblick, den ich im Anschluß an das Forster Fotoprojekt zu gewinnen suchte. Im Brandenburgischen Landeshauptarchiv lagern nur 14.