

Die Ausnahmen und die Regel. Lebenswelt, Medienbewusstsein und Pressepolitik in der Arbeiterfotografie der Weimarer Republik

Wolfgang Hesse

Die im politischen Vorfeld der KPD organisierten Arbeiterfotografen der Weimarer Republik hinterließen Bildquellen, deren Analyse sowohl im Hinblick auf einzelne Aufnahmen, auf Serien oder Werkgruppen wie auch in ihrer Gesamtheit Aufschluss geben können über das Verhältnis der durch Initiative Willi Münzenbergs modernisierten Partei-Pressepolitik zur rezeptiven wie aktiven Medienpraxis der „Basis“.

Ein mit zusammen etwa 5.000 Aufnahmen hinreichend breiter Fundus bisher höchstens selektiv genutzten Bildmaterials aus dieser Amateurrkultur konnte innerhalb des DFG-Projekts „Das Auge des Arbeiters“ am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden zwischen 2009 und 2012 in Kooperation mit fünf sächsischen Archiven und Museen erschlossen werden.¹ Seine Analyse gibt jenseits der Illustration bestimmter Sachverhalte aus Milieu und Geschichte der regionalen Arbeiterbewegung Auskunft über den Bildgebrauch nichtbürgerlicher Schichten in einer Zeit, die durch die Neudefinition von „Öffentlichkeit“ als „Medienöffentlichkeit“ seit den 1880er-Jahren, insbesondere aber nach dem Ersten Weltkrieg, gekennzeichnet ist.²

Pressepolitik und Arbeiterfotografie

Wohl hatten etwa seit der Jahrhundertwende vereinzelt Arbeiter fotografiert und dabei auch ihr Milieu festgehalten – wie der Galvanoplastiker

1 Siehe die Projektwebsite www.arbeiterfotografie-sachsen.de. Erschlossen wurden einschlägige Bestände der Deutschen Fotothek Dresden, des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, der Kunstsammlungen Zwickau, des Stadtmuseums Dresden und der Technischen Sammlungen Dresden.

2 Der Beitrag fußt auf einem Kurzvortrag zur „Europäischen Münzenberg-Tagung“ des Instituts für Zeitgeschichte Potsdam am 12. und 13.10.2012 in Berlin. Der Verfasser dankt Bernhard H. Bayerlein und Uwe Sonnenberg für die Gelegenheit, dort eine Skizze der Thematik vorzustellen.

Eugen Heilig während seiner Wanderjahre in Italien –,³ und in den Ortsgruppen des 1895 in Wien gegründeten „Touristenvereins ‚Die Naturfreunde‘“ begann schon vor dem Krieg zögerlich die Gründung von Fotosektionen (in Dresden: 1911).⁴ Doch setzte ein mehr als nur gelegentlicher Gebrauch der nach wie vor kostspieligen Apparate, Zusatzgeräte und Materialien entscheidende technische Veränderungen voraus. Diese führten dann in den Schützengräben des Weltkriegs zum extensiven Einsatz von Amateurkameras. Parallel und in dialektischer Opposition zu diesem Prozess der massenhaften Individualisierung des Fotografierens hatte seit Einführung der Autotypie in den 1880er-Jahren die Presse- und Buchillustration eine sprunghafte Entwicklung genommen, die in der Zwischenkriegszeit die einschlägigen Periodika zu Millionenauflagen anwachsen ließ und auch die Medienpolitik der Arbeiterbewegung grundlegend verändern sollte.

Um beide Sektoren der gesellschaftlichen Bildproduktion zusammenzuführen, veröffentlichte am 25. März 1926 die im Neuen Deutschen Verlag erscheinende „Arbeiter Illustrierte Zeitung“ (AIZ) den Aufruf zu einem Fotowettbewerb.⁵ Ziel war es, die vereinzelt oder bei den „Naturfreunden“ bzw. in bürgerlichen Fotoclubs aktiven proletarischen Amateure nach dem Vorbild der Arbeiterkorrespondentenbewegung zusammenzufassen: „Wie die Fotosektionen bedacht sind, Bildmaterial über die Naturfreundebewegung zu sammeln, Dokumente für die Entwicklung der Organisation zu schaffen, so wollen die Arbeiter-Fotografen die Geschichtsschreiber der Arbeiterbewegung sein. Sie sind die Organisation der Fotokorrespondenten, die statt Berichte ihre Aufnahmen an die Arbeiterpresse schicken, die an Stelle des subjektiv geschriebenen Berichts die objektive fotografische Aufnahme setzen.“⁶ Durch ihre Kenntnis der Lebenswelt und ihr politisches Bewusstsein hätten die proletarischen Amateu-

3 Siehe v. a. Monica Heilig/Walter Heilig: Eugen Heilig, Arbeiterfotograf 1911-1936, Berlin 1996.

4 Siehe hierzu Joachim Schindler: „... die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften ...“. Zur Arbeit der Fotosektionen bei den sächsischen Naturfreunde-Ortsgruppen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Wolfgang Hesse (Hrsg.): Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde, 37), Leipzig 2012, S.33-66; Anton Holzer: Vorwärts! Die österreichische Arbeiterfotografie der Zwischenkriegszeit, in: Fotogeschichte, 2013, H. 127, S.17-30; Roland Gretler: „Natur“ und „Tendenz“. Entstehen und Vergehen des Arbeiter-Fotobundes Zürich, in: ebenda, S.57-71.

5 Preis-Ausschreiben der A.I.Z., in: Arbeiter Illustrierte Zeitung, 25.3.1926, S.7.

6 Anonym: Die Naturfreunde und wir, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1927/1928, H. 4, S.4f., hier S.5.

re die Voraussetzungen, agitatorisch wirksame „Dokumente“ des Klassenalltags aufzunehmen, die von den bürgerlichen Fotografen und Fotoagenturen nicht zu bekommen waren. Im Jahr darauf wurde in Erfurt die Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands (VdAFD) gegründet; ihre Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ erschien gleichfalls im Neuen Deutschen Verlag. In den Ortsgruppen und durch entsprechende politische, technische und ästhetische Anleitungsmittel im Verbandsorgan sollten die Voraussetzungen dafür geschaffen werden, eine „parteiliche“ Pressefotografie zu entwickeln. Doch stand einer weitreichenden Durchsetzung der neuen Linie nicht allein die traditionelle Schriftlastigkeit der politischen Agitation und Propaganda entgegen, hinderlich waren auch habituelle Bedingungen und die materiellen Einschränkungen insbesondere seit der Wirtschaftskrise ab 1929. In den Jahren bis 1933 blieb es damit weitgehend bei der Absichtserklärung: „Neuerdings kann man die Beobachtung machen, dass in immer steigendem Maße auch die Fotografie in der Tagespresse ihren Siegeszug antritt. Benutzen die bürgerlichen Zeitungen die Fotografie dazu, die Sensationslüsternheit ihrer Leser zu befriedigen, so besteht für die Arbeiterpresse die Verpflichtung, noch mehr wie bisher die Fotografie in den Dienst des Klassenkampfes zu stellen. [...] [D]ie Ortsgruppen [...] müssen allen Ernstes daran gehen, die Verbindung mit der Redaktion ihres Bezirkes aufzunehmen und ihr Teil dazu beizutragen, die Zeitung lebendiger zu gestalten.“⁷

Welche Bedeutung Willi Münzenberg als Promotor der Modernisierungskampagne vor diesem Hintergrund der VdAFD zumaß, wird daraus hinreichend deutlich, dass er deren Vorsitz übernahm, obwohl es sich im Vergleich zu der ebenfalls von ihm aufgebauten Internationalen Arbeiterhilfe um eine winzige Organisation handelte (in der Gründungsphase hatte seine Lebensgefährtin Babette Gross neben ihrer Arbeit als Geschäftsführerin des Verlags diese Funktion innegehabt, und bis 1931 sollte sie im Vorstand für die Pressearbeit zuständig sein). Wie erfolgreich dies Experiment einer politischen Amateurfotografie tatsächlich war, lässt sich schwer beurteilen. Die zweite Reichskonferenz 1931 in Dresden hielt etwa 2.500 Mitglieder in ungefähr 110 Ortsgruppen fest und gab die Auflage der Verbandszeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ mit 7.000 an. Zu dieser Zeit erschienen außer im visuellen Flaggschiff des Neuen Deutschen Verlags, der „Arbeiter Illustrierten Zeitung“ mit ihrer wöchentlichen Auflage von etwa 250.000 Exemplaren, gedruckte Fotografien in

7 Felix Lange: Das Bild in der Tagespresse, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1927/1928, H. 3, S.6.

der zentral als Monats-Beilage zu den KPD-Bezirkszeitungen produzierten Zeitschrift „Der Rote Stern“. 1931 hatte die sächsische KPD begonnen, das regionale „Illustrierte Volksecho“ aufzubauen.⁸ Doch selbst in diesem wurden Bilder meist kleinformatig wiedergegeben und hielten sich gezeichnete Illustrationen mit Fotografien in etwa die Waage. Zudem gelangte ein Gutteil der abgedruckten Aufnahmen über Materndienste in die regionale Presse. Vor allem die Tageszeitungen waren nach wie vor kaum mit Bildern ausgestattet, wobei insbesondere lokal oder regional entstandene Aufnahmen dort rar blieben. Doch wurde in den Ortsgruppen fallweise ausgesprochen viel fotografiert, fanden die Bilder außer im privaten Zusammenhang ihren Weg in die Schaukästen der Arbeiterquartiere oder in lokale Ausstellungen.⁹ Schließlich wurden die Fotografien ab Mitte der 1950er-Jahre als die DDR-Staatsdoktrin legitimierende „Dokumente“ der Arbeiterkultur gesammelt, ab Anfang der 1960er-Jahre zudem als Zeugnisse der Vorgeschichte „sozialdokumentarischer“ Pressefotografie ästhetisch nobilitiert.¹⁰

Pieschen 1930: Erinnerung und Archiv

Die widersprüchliche Situation der Arbeiterfotografie soll im Folgenden am Beispiel der Analyse einer Bildpostkarte dargestellt werden, die im Wahlkampf zur Reichstagswahl am 14. September 1930 im Dresdner Arbeitervorort Pieschen entstanden ist (Abb. 1).

Sieben Personen haben sich zu einem nahezu symmetrisch austarierten Gruppenbild aufgebaut, vier Männer und drei Frauen. Zwei der Männer zeigen den Zeremonialgruß des Roten Frontkämpferbunds (RFB), der rechte trägt dessen Uniform, auch ohne das Verbandsabzeichen der

8 Siehe hierzu Wolfgang Hesse: „Dolchstoß von rechts.“ Visuelle Deutungen des Dresdner SA-Fememords von 1932, in: Volkskunde in Sachsen, 22, 2010, S.87-159.

9 So berichtete die Ortsgruppe der industrialisierten Mittelstadt Freital bei Dresden von ihren Erfolgen im Jahr 1930: ihrer Jahresausstellung mit 1.700 Besuchern, einem Vereinswettbewerb mit 300 Besuchern, Anfängerkursen mit 80 Teilnehmern, dem Einrichten von zwei Schaukästen und der Erstellung einer Wandermappe sowie der Jahresproduktion von 1.850 Platten, 5.000 Kopien und 1.628 Vergrößerungen, siehe Ortsgruppenbericht in: Der Arbeiter-Fotograf, 1931, H. 2, S.44.

10 Siehe hierzu Sylvia Metz: Geschichts-Bilder. Zum Fotografiebestand des Museums für die Geschichte der Arbeiterbewegung im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, in: Hesse, Eroberung, S.365-388; Wolfgang Hesse: Am Rande des Bitterfelder Wegs. Zur Rolle der Arbeiterfotografie im Dresdner „Museum für Photographie“ (1956-1969), in: Fotogeschichte, 2013, H. 127, S.45-56.

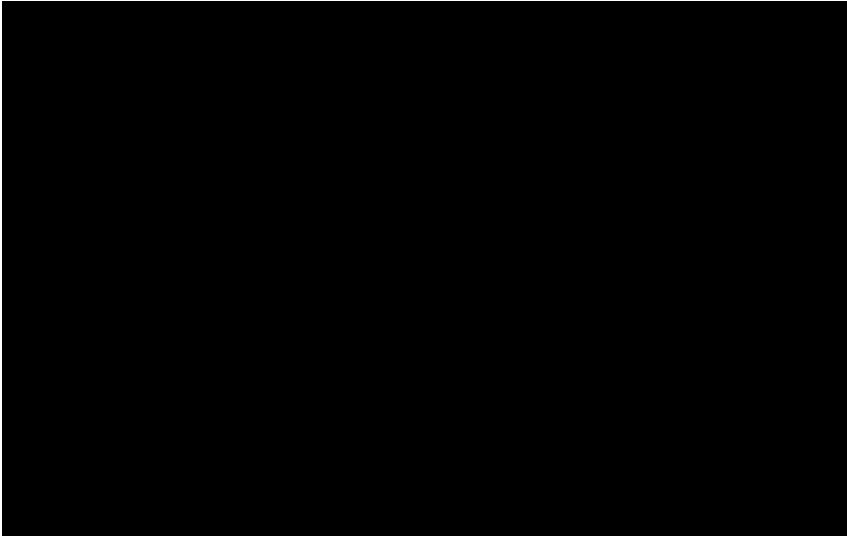


Abb. 1: Agitation in Dresden-Pieschen, Reichstagswahl 1930. Verso: „Neumann Liesel jetzt Rödiga / Familie Werner, Otto Knöfel“. Museen der Stadt Dresden. Stadtmuseum (Bestand Museum für Geschichte der Dresdner Arbeiterbewegung 268/58) SMD Ph 00101/10. Reproduktion: ISGV Dresden – Unbekannter Fotograf

seit 3. Mai 1929 verbotenen Organisation eine Provokation. Alle Beteiligten sind sich der Aufnahmesituation bewusst, vier von ihnen blicken in die Kamera: Es ist ein Dokument der Selbstrepräsentation politischer Aktivist*innen im Modus privater Erinnerungsbilder.

Zumindest bei den Gruppenaufnahmen, die den Weg in die öffentlichen Bildsammlungen gefunden haben, ist der Anteil derjenigen, die die Akteure zusammen mit ihre Gemeinsamkeit begründenden Schriften oder Bildern in Szenerien vor oder nach Agitpropensätzen oder Demonstrationen zeigen, bemerkenswert groß. In ihnen zeichnen sich sowohl die Dominanz dieser Aktionsformen und deren inszenatorische Logik wie auch das spätere Interesse sowohl der Einlieferer wie der Sammlungen ab, eine dezidiert „politische“ Kultur und die aktive Teilhabe daran zu dokumentieren (Abb. 2). Zugleich sind ähnlich vielschichtige Zeugnisse selten,¹¹

¹¹ Die Dominanz von 224 Aufnahmen aus Zeltlagern und Ausflügen, von 341 Gruppenaufnahmen und 498 Aufnahmen von Großveranstaltungen im Gesamtbestand der ca. 1.900 im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig erschlossenen Aufnahmen des Museums für Geschichte der Arbeiterbewegung belegt sowohl die persönliche Erinnerungsfunktion als auch die Organisationszentrierung des Sammlungsinteresses; wieweit diese Proportionen reprä-

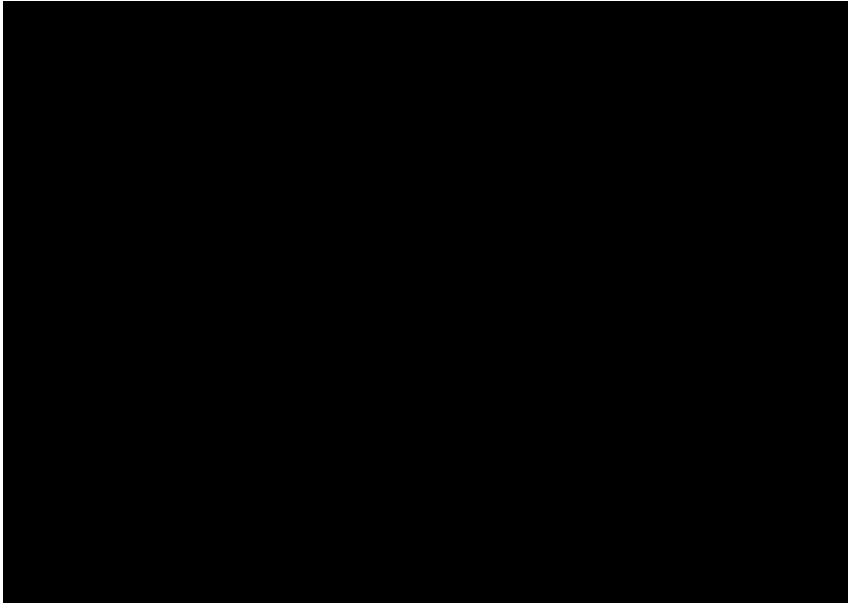


Abb. 2: Gruppenaufnahme mit Demonstrationstransparent zum Berliner „Blutmai“ 1929. Verso: „KJVD [Dresden-]Neustadt im Kampf gegen die Reaktion, Mai 1929. 3.v.r. Rudi Jäger/ Kluge, Willy/ Jungmann/ Richter-Berndt, Hilde/ m. Rose Feist“. Museen der Stadt Dresden. Stadtmuseum (Bestand Museum für Geschichte der Dresdner Arbeiterbewegung 145/58) SMD Ph 2012/00236. Reproduktion: ISGV – Unbekannter Fotograf

und auch eine zweite Fotografie, die drei der agierenden Männer aus Abbildung 1 in anderen Posen neben der mit anderem Bildmaterial bestückten Litfasssäule zeigt, belegt in ihrer eher beiläufigen Form einen weniger komplexen Mediengebrauch (Abb. 3).¹² Umso mehr ist die Aufnahme geeignet, exemplarisch für die Leistungen und Widersprüche dieser Bildkultur zu stehen. Im bewusst freigehaltenen Zentrum der Gruppe steht eine offenbar selbst gebaute Agitationssäule auf quadratischem Grundriss, die mit Papier bespannt und mit Zeitungsfotos beklebt ist. Ihre Anordnung

sentativ für die tatsächliche Praxis sind, entzieht sich der Beurteilung. Siehe hierzu Metz, *Geschichts-Bilder*, bes. Abschnitt „Eine statistische Bestandaufnahme“, S.377-379.

¹² Auf der Säule und in der Hand des rechts von ihr stehenden Mannes ist die Montage John Heartfields zur Parole „Für Brot und Freiheit!“ erkennbar, die im Herbst 1930 auf einer Sonderausgabe der Arbeiter Illustrierten Zeitung und vermutlich auch als Plakat erschienen war. Siehe Wieland Herzfelde: *John Heartfield. Leben und Werk dargestellt von seinem Bruder*, Dresden 1970, Tf. 142.



Abb. 3: Wahlagitation in Dresden-Pieschen, Reichstagswahl 1930. Verso: „Otto Knöfel, Herbert Knöfel, Hans Ullrich“. Museen der Stadt Dresden. Stadtmuseum (Bestand Museum für Geschichte der Dresdner Arbeiterbewegung 268/58) SMD Ph 00097/10. Reproduktion: ISGV – Unbekannter Fotograf.

als Bildmittelpunkt unterstreicht die Beweiskraft und Attraktion visueller Information in der Parteipropaganda und Wahlkampfagitation. Darüber hinaus belegt ihre Beschaffenheit mehrere, für die öffentliche Bildpraxis bedeutende Aspekte:

- Vorhergegangen ist eine nicht allzu kurze Phase, die dem Sammeln geeigneten Bildmaterials in einem wie auch immer ephemeren Archiv galt. Gerade als Mittel und Repräsentant einer geordneten Gegenwart des anderen Regeln folgenden Bastelns, doch auch als Hort diversester Materialien mit den Potenzen unendlicher Kombinationsmöglichkeiten, erscheint das Archiv in diesem Zusammenhang für die inhaltliche wie die gestalterische Arbeit unerlässlich.¹³ Es ist als Teil einer „Verwissenschaftlichung“ der politischen Tagesarbeit in einer Anleitung des ZK, Agitprop, so beschrieben worden: „Jede Zeitungsredaktion soll sich ein

13 Zum Fotoarchiv und dessen erinnerungsstrukturierender Bedeutung z. B. Herta Wolf: Das Denkmälerarchiv Fotografie, in: Dies. (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/Main 2002, S.349-375.

kleines, stets aktuelles Archiv halten. [...] Was muß das Archiv enthalten? [...] 1. Zellenmaterial [...], 2. Zentrales Material [...] 3. Bildarchiv. Die gedruckten und abgezogenen Illustrationsvorlagen, die vom Z.K. herausgegeben werden; aus der „R.F. [Rote Fahne]“, „A.I.Z.“, „Eulenspiegel“ und anderen Zeitungen (evtl. russische), die der Zelle zugänglich sind, ausgeschnittene Zeichnungen. Zeichnungen und Karrikaturen [sic!], die im Betrieb gesammelt wurden.“¹⁴ Claude Lévy-Strauss' Bemerkungen zur Bricolage eingedenk, lässt sich das als Professionalisierungsprozess, als Ersetzen des Bastelns durch das planende Denken, auch in Bezug auf das Montieren beschreiben.¹⁵

- Der zweite Aspekt ist die handwerkliche Anfertigung – vermutlich ohne professionelle Anleitung etwa durch Künstler aus der Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschland (ASSO), wie sie bei anderen Gelegenheiten belegt ist¹⁶ – in einer der „Bastelstuben“ der KPD, die in Wahlkampfzeiten für die nahräumliche Agitation Material herstellen sollten und für die immer wieder Anregungen in den Parteizeitungen veröffentlicht wurden. Womöglich war über die private Erinnerung hinaus an eine solche Verwendung gedacht (Abb. 4).
- Schließlich belegt die Litfasssäule Grunderfahrungen mit der Methode der Fotomontage, wenn auch diese hier in ihrer basalen Form als das vermutlich thematisch bestimmte Nebeneinander in einem rasterartig geordneten Mosaik erscheint.

Die Bestückung der Bildsäule im Zentrum der Pieschener Fotografie verband also zum einen das lokale Handeln mit zentral produziertem Bildmaterial, zum anderen gibt sie einen Hinweis auf ein lokales Archiv. Diese dialektische Verbindung zentraler, womöglich professioneller oder semiprofessioneller Strukturen und Leistungen mit kleinräumiger Aktion war auch beim Aufbau der VdAFD von Anfang an Teil der Praxis. Schon das erste „Aktionsprogramm“ der jungen Organisation enthielt nach den ersten drei Hauptaufgaben Ausbildung, „künstlerische Vervollständigung des Könnens“ und „Volksaufklärung im Sinne des proletarischen Klas-

14 ZK Agitprop der KPD: Wegweiser zur Herstellung von Betriebs-, Häuserblock- und Dorfzeitungen. Berlin, Juli 1931, S.13f. (Archiv Forschungsstelle für Zeitgeschichte Hamburg; Mitteilung Ursula Büttner und Angelika Voß-Louis).

15 Siehe hierzu Wolfgang Hesse: „Wir wollen montieren“. Fotomontagen als proletarische Volkskunst, in: Zeitschrift für Volkskunde, 2010, 2. Bd., S.163-196. Hier auch Ausführungen zum Zusammenhang von Archiv und Montage.

16 Siehe Mathias Wagner: Kunst als Waffe. Die „Asso“ in Dresden, 1930 bis 1933, in: Birgit Dalbajewa (Hrsg.): Neue Sachlichkeit in Dresden, Dresden 2011, S.130-135.

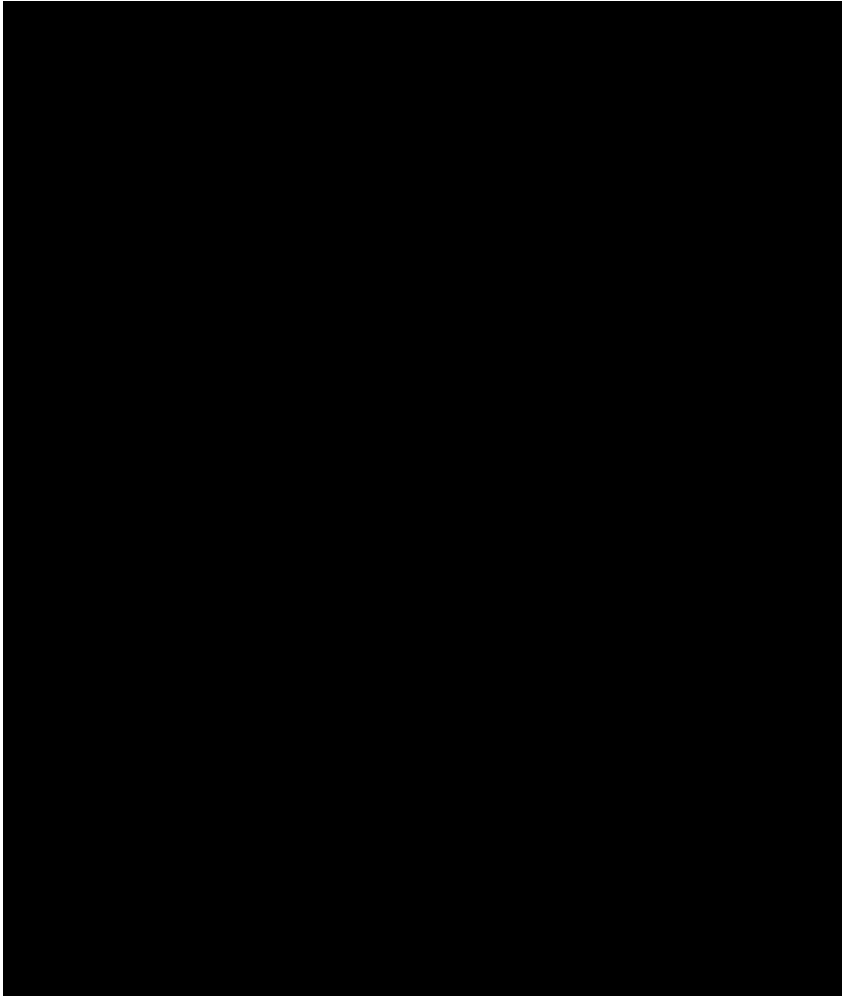


Abb. 4: Darstellung einer „Bastelstube“ der KPD aus: „Agitprop trommelt! Zum zweiten Wahlgang und zum roten Volksentscheid“, in: Sächsische Arbeiter-Zeitung, 1.4.1932, S.13, Ausschnitt. Reproduktion: Stadtarchiv Leipzig

senkampfes durch eine weitverzweigte Bildberichterstattung“ bereits an vierter Stelle den Aufbau eines Archivs für Lehrzwecke fest. Es sollte vom Reichsbildwart betreut werden und außer der Versorgung der (Partei-) Presse für die aktuelle Berichterstattung Material für das Vereinsorgan sowie für „Lichtbildvortragsserien“, den Aufbau einer „Lichtbildreichszent-

rale“ und für Ausstellungen bereitstellen.¹⁷ Drei Jahre später kam noch die Herstellung von „Wandermappen“ hinzu.¹⁸ Dem entsprachen die Bemühungen an der Basis. So hatte man beispielsweise in der sehr aktiven Ortsgruppe Freital die Ablieferung einer Pflichtaufnahme im Monat an das Vereinsarchiv beschlossen¹⁹ und dort neben dem 1. und 2. Vorsitzenden, dem 1. und 2. Kassierer, dem 1. und 2. Schriftführer und drei Technischen Leitern auch die Position eines Archivwirts eingerichtet.²⁰

Sollten durch Austausch sowohl die interne Ausbildung wie auch die externe Wirksamkeit der Ortsgruppen und der Organisation auf Reichsebene effizienter gestaltet werden, so entstand damit zugleich ein Fundus von Bildern, die unabhängig von ihrer Entstehungszeit und Lokalisierung für die Deutung der politischen Lage stehen konnten. Sie lösten sich damit von einem unmittelbaren Geschehen „dokumentierenden“ Gestus ab, erweiterten diesen um variabel kombinierbare „Symbolbilder“ wesentlicher Sachverhalte.

Solcher Austausch machte nicht zuletzt das Medium „Ausstellung“ seinerseits als Montage kenntlich (und verband es en passant auch mit dem Film), ganz so wie es der Kunstkritiker der „Roten Fahne“, Durus (d. i. Alfréd Kemény) in seiner Rezension der Berliner Reichsausstellung der VdAFD 1931 skizzierte: „Die ganze Ausstellung wirkt wie ein fortlaufender, knapp beschrifteter, von Anfang bis Ende spannender bildlicher Wirklichkeitsbericht. Ein herrliches Bilderbuch des Kampfes zwischen Revolution und Reaktion in Deutschland. Eine in die einzelnen Fotobestandteile zerlegte Fotomontage mit starken filmischen Spannungselementen. Es werden da nicht nur Einzelausschnitte der Wirklichkeit übermittelt. Die in Einzelteile zerlegte Wirklichkeit wird in wesentlichen Beziehungen und Gegensätzen, in ihrer sozialen Bewegtheit widerspiegelt. Es ist kaum etwas von undialektischer Starrheit übriggeblieben. Dies pflegt man als ‚dialektische Montage‘ zu bezeichnen.“²¹

17 Aktionsprogramm der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1926/1927, H. 9, S.20. Die Ortsgruppe Leipzig berichtete z. B. 1932, sie habe ihre besten Bilder an das Reichsbildarchiv gesandt, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1932, H. 3, S.68.

18 Siehe Aktionsprogramm der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1930, H. 3, S.50.

19 Siehe Ortsgruppenbericht Freital, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1930, H. 7, S.172.

20 Siehe Ortsgruppenbericht Freital, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1931, H. 2, S.44.

21 Durus: Reichs-Ausstellung 1931, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1931, H. 11, S.279-281, hier S.280.

So wurde vielfach und in vielfältigen Formen eine „neue Kunst der Straße“ realisiert – sei es im Schaukasten, bei der Herstellung von Fotomontagen, Agitpropmitteln wie dem hier vorgestellten oder bei der konzeptionellen und handwerklichen Vorbereitung von Ausstellungen. Diese Darstellungsformen bedurften nicht des arbeitsteiligen und hierarchisch kontrollierten Apparats der Zeitschriften und wurden nicht wie die dort zusammengestellten Bild-Text-Reportagen intensiv politisch und medientheoretisch diskutiert.²²

Öffentlich privat

Bereits das Bildzentrum „Litfasssäule“ in Abbildung 1 weist aus einem rein privaten Erinnerungszusammenhang hinaus in die Öffentlichkeit der Medienpolitik, bettet umgekehrt das Private in das Öffentliche ein. Das Bild bricht damit die Hermetik nicht durchdringbarer subjektiver Befindlichkeit von Knipserfotografien auf, die gleichwohl in der rückseitigen Beschriftung ihre Spuren hinterlassen hat: „Neumann Liesel jetzt Rödiga, Familie Werner, Otto Knöfel“. Zugleich aber gehört die Fotografie aufgrund von Thema und Form zu der überwältigenden Zahl all jener Bilder, die nach einem Diktum des AIZ-Bildredakteurs Hermann Leupold nur für die „Schreckenskammer“ der Zeitung geeignet schienen – die Rubrik „Aus der Arbeiterbewegung“. Hier wurden solche in ihrer Grundstruktur immergleichen Szenen von Gruppen oder Aufmärschen zu Tableaus zusammengefasst, um die Allgegenwart der Partei zu demonstrieren und die Leser-Blatt-Bindung zu stärken (Abb. 5).²³ Denn gesucht wurde anderes, „soziale Reportagen“, eindruckliche „Dokumente“ der Auseinandersetzung mit der Polizei, „Tendenzbilder“ in der Bildsprache der (bürgerlichen) Pressefotografie, denen agitatorisch wirksame Beweiskraft zuge-

22 Siehe hierzu v. a. Heinz Luedecke: Bild-Wort-Montage. Ein Vorschlag zur Zusammenarbeit von Fotografen und Schriftstellern, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1931, H. 9, S.211-213; zu den widersprüchlichen Diskussionen über die Fotomontage siehe Hesse, „Wir wollen montieren“; zum Begriff und zur Praxis der Reportage siehe Herbert Hofreither: *Arbeiterfotografie als „Soziale Waffe“*. Zur fototheoretischen Diskussion der inhaltlichen Aufgaben und Motive sowie des formalen Genres der „Foto-Reportage“ in der Zeitschrift „Der Arbeiter-Fotograf“ in der Weimarer Republik von 1926-1932, Diss. Wien 1990, bes. Kap. 3.3.3. „Der ‚Reportage‘-Begriff in *Der Arbeiter-Fotograf*“, S.481-487, und 3.3.3.3. „Die Bild-Serie“, S.499-505.

23 Siehe Hermann Leupold: *Das Bild – eine Waffe im Klassenkampf*, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1931, H. 11, S.271-275.

sprochen wurde (Abb. 6). Jene ging in dieser Logik solchen Erinnerungsaufnahmen schon allein deshalb ab, als sich ihre Akteure mit dem Blick in die Kamera selbst- und medienbewusst zeigten und sich nicht ohne sichtbare Wahrnehmung der Aufnahmesituation „objektiv“ bei wichtigen Verrichtungen von Arbeit, Alltag oder gar Aktionen des Klassenkampfes ablichten ließen.

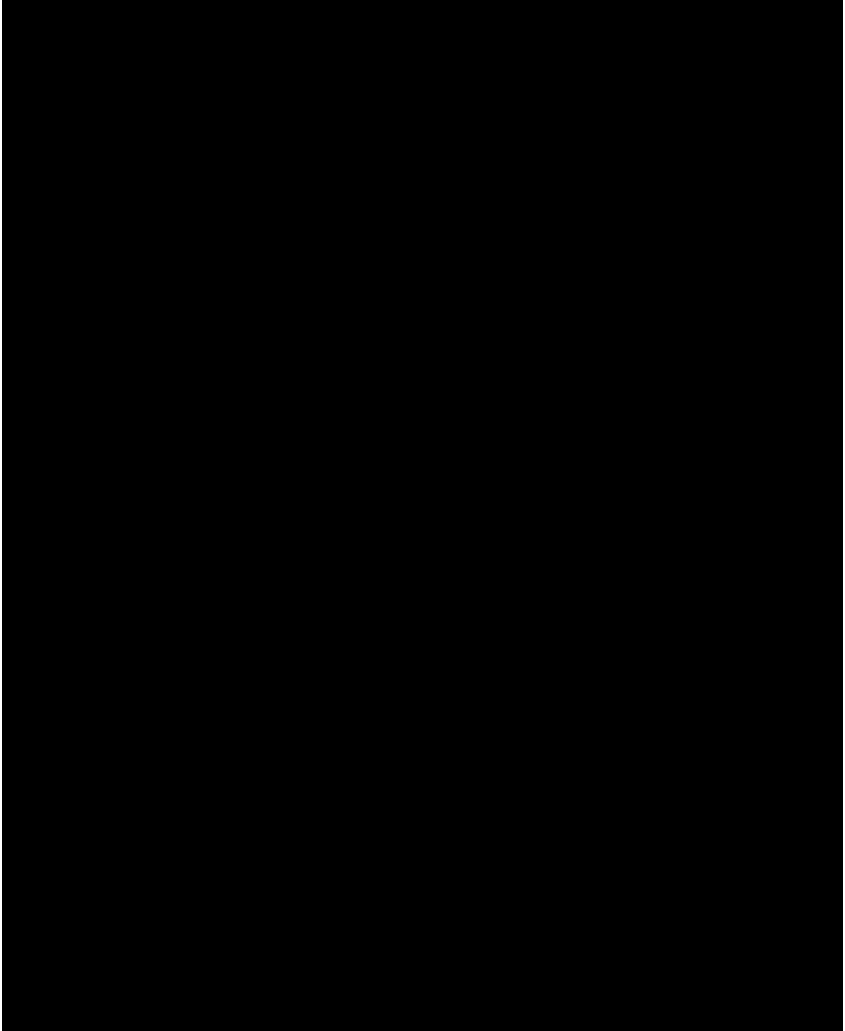


Abb. 5: Verschiedene Fotografen: Sammelbild der Rubrik „Aus der Arbeiterbewegung“, in: Arbeiter Illustrierte Zeitung, 1932, H. 11, S.259. Reproduktion: ISGVa

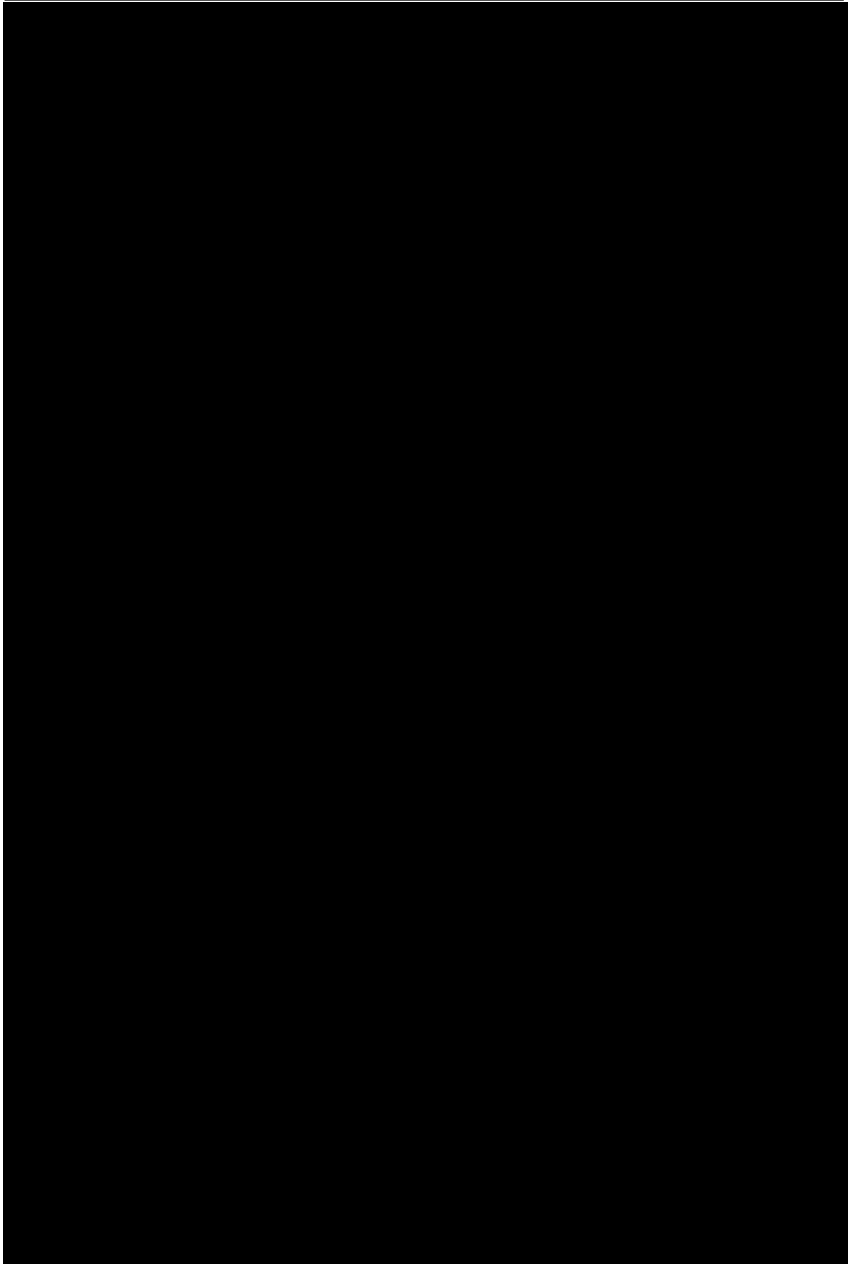


Abb. 6: Verschiedene Fotografen: „Dokumente zum 1. Mai“, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1929, H. 7, S.133. Reproduktion: Deutsche Nationalbibliothek Leipzig

Die Bedeutung solcher Erinnerungsbilder proletarischen Alltags steht also im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Wertschätzung durch die anleitenden Funktionäre.²⁴ Der intendierte kollektive Lernprozess, der den privaten Bildraum in einen öffentlichen überführen wollte, stieß auch auf diesem Feld auf jenen, die Arbeiterbewegung insgesamt durchziehenden Widerspruch des „spontanen“ zum „organisierten“ Arbeiterbewusstsein.²⁵ Das in der vorliegenden Aufnahme sichtbar werdende Medienbewusstsein gehörte nicht zu den als zentral für das Konzept der KPD erachteten Faktoren des weitgehend in Kategorien des Militärischen gedachten Klassenkampfes, kongruierte nicht zuletzt mit einer Entmächtigung der „Basis“. Im Vordergrund stand für die Aktivistinnen und Funktionäre ein Lehrauftrag: „Denn die Arbeiterklasse hatte sich zwar eine eigene Klassenideologie geschaffen, aber der einzelne war noch sehr der bürgerlichen Gedankenwelt verhaftet. Und selbst wenn er in den grossen politischen Fragen schon klar sah [...], mit der Kamera kam er über Erinnerungsbildchen kaum hinaus. Die neue sozialistische Gedankenwelt mit der Kamera in die Wirklichkeit umzusetzen, das war ein Problem.“²⁶ Die geforderte Abstraktionsleistung stand offenbar im Widerspruch zum lebensweltlich begründeten Habitus der Akteure mit dessen Dominanz ethischer vor formalen Bewertungen von Bildern.²⁷

Theatralität und Inszenierung

Doch ist der Pieschener Aufnahme noch in anderen Hinsichten visuelles Denken eingeschrieben. Zunächst entspricht der Aufbau der Gruppe mit ihrem flachen und nach hinten nahezu abgeschlossenen Bühnenraum, ihrer statischen und trotz Körperdrehungen im Wesentlichen fron-

24 Programmatisch dazu Edwin Hoernle: Das Auge des Arbeiters, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1930, H. 7, S.151-154.

25 Siehe hierzu Rudolf Stumberger: Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie, 2 Bde., Konstanz 2007 und 2010.

26 Erich Rinka: Arbeiterfotografen – was sie waren, was sie wollten. Manuskript (1966/67), in: Technische Sammlungen Dresden, Schriftgutsammlung Inv. Nr. 13/2004, Bl. 9-22, hier Bl. 10. Der folgende Passus ist weitgehend entnommen Wolfgang Hesse: Körper und Zeichen. Arbeiterfotografien aus Dohna, Heidenau und Johanngeorgenstadt 1932/33 (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, 24), Dresden 2013; dort auch ausführliche Erörterung des Öffentlichen im Privaten und der Modi der proletarischen Amateurfotografie.

27 Siehe Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, Frankfurt/Main 1994, bes. S.277-286.

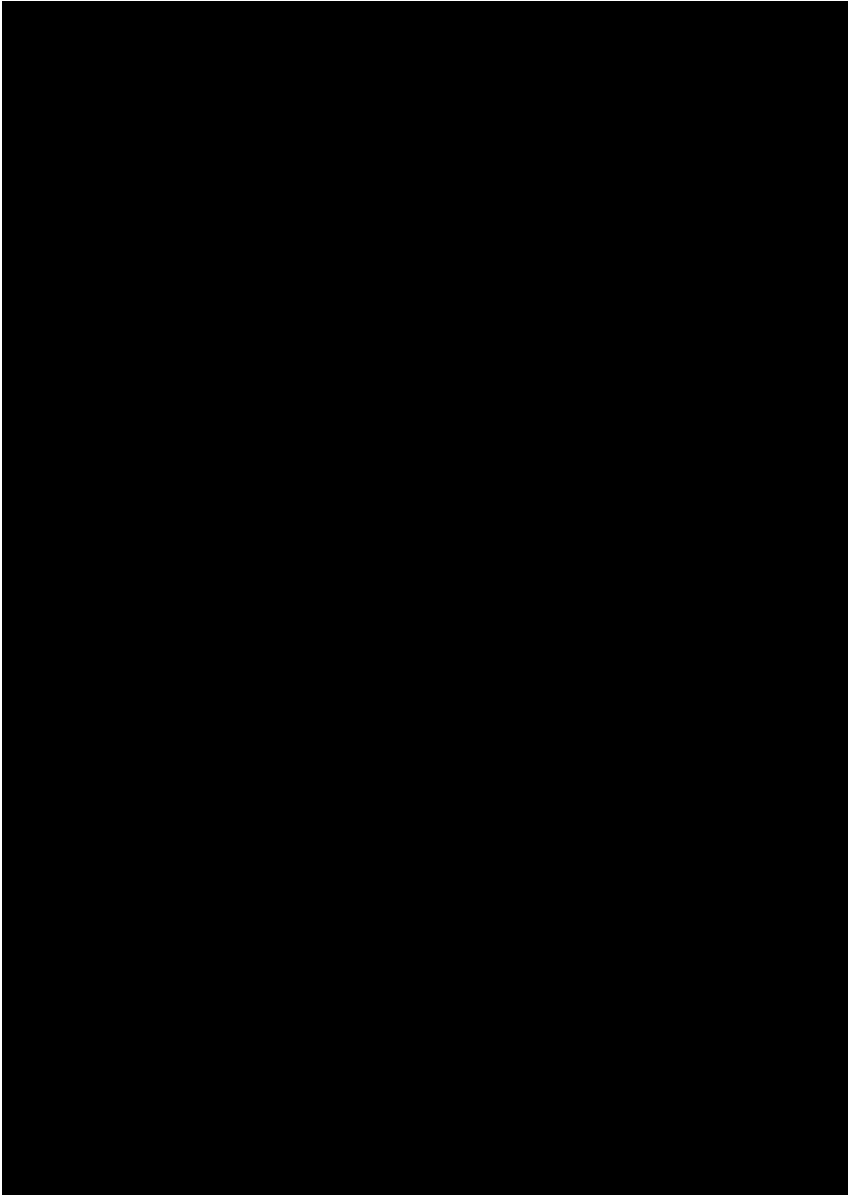


Abb. 7: Die Rote Fahne vom 27. Mai 1928 mit John Heartfields Titelmontage „Klassenkampf gegen Reaktion! Rot Front im roten Berlin!“, nach: Eckhard Siepmann: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung, Berlin 1977, S.121. Reproduktion: ISGV

talen Anordnung den längst eingeübten und verinnerlichten Konventionen atelierfotografischer Aufstellungsgewohnheiten.²⁸ Alle Beteiligten, die sichtbaren wie die unsichtbaren, folgten dem „Verständigungsspiel“: der Fotograf, die sich ihm Präsentierenden und möglicherweise weitere Zuschauer.²⁹ Aber darüber hinaus sind – sichtbare – Körperhaltungen und – rekonstruierbare – Mentalitäten prägend, die sich aus anderen Traditionen speisten. Der Gestus der beiden nahezu symmetrisch stehenden Männer links und rechts der Säule lädt die Gruppe bedeutungsvoll zum gelebten Programmbild der Weltrevolution auf. Der Gruß des RFB, den beide zeigen, war seit Mitte der 1920er-Jahre zu deren Zeichen geworden und hatte durch die Designerleistung John Heartfields Form bekommen.³⁰ Dem entsprechend stehen die beiden als einzige Personen des Arrangements frontal zum Betrachter der Szene und parallel zur Aufnahmeebene der Kamera. Sie verhalten sich also heraldisch nicht nur mit ihrer Geste in der räumlichen Aktion, sondern mit dem ganzen Körper in Bezug auf die Fläche des Bildes: Ihnen ist die Organisation in den Leib gefahren. Sie orientieren sich hierin zum einen an pathetischen Mustern von bildgewordener Körperlichkeit, wie sie wiederum Heartfield formuliert hatte (wenn auch die beiden Männer hier aufgrund ihres Ortes wie auch die Fotografie aufgrund des Kamerastandpunkts die überhöhende Untersicht nicht erzeugen konnten) (Abb. 7).

Zum anderen wird es nicht zu weit gehen, zu sagen, dass sie sich mit ihrer Selbst-Darstellung in der Emblematis des RFB und der sichtbar verinnerlichten Figuration des „Kämpfers“ bewusst dialektisch aufhoben, die – etwa in Masseninszenierungen mit dem Partei- und ehemaligen RFB-Vor-

28 Siehe hierzu die vielfältigen Beispiele bei Paul Hugger/Richard Wolf: *Wir sind jemand. Gruppenfotografien von 1870 bis 1945*, Bern 2012.

29 A.V.B.: Zustandsfotografie, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1931, H. 9, S.224; siehe hierzu Matthias Weiss: Was ist „inszenierte Fotografie“? Eine Begriffsbestimmung, in: Lars Blunck (Hrsg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010, S.37-52.

30 Zu den Körperzeichen und medialen Verwandlungen des RFB-Grußes und des Handzeichens des Reichsbanners Schwarz-Rot-Gold der SPD siehe Gerhard Paul: *Krieg der Symbole. Formen und Inhalte des symbolpublizistischen Bürgerkriegs 1932*, in: Diethart Kerbs/Henrick Stahr (Hrsg.): *Berlin 1932. Das letzte Jahr der Weimarer Republik. Politik, Symbole, Medien*, Berlin 1992, S.27-55; zum RFB siehe Carsten Voigt: *Kampfbünde der Arbeiterbewegung. Das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Rote Frontkämpferbund in Sachsen 1924-1933*, Köln-Weimar-Wien 2009, zur ambivalenten Haltung der KPD zum militärischen Gestus des RFB bes. Kap. VII Reichsbanner, RFB und die politische Kultur der Weimarer Republik, S.259-360.



Abb. 8: Fahne der Ortsgruppe Hohenstein-Ernstthal des Roten Frontkämpferbundes mit Fotografie einer Demonstration am 1. Mai 1925 und der Überlieferungsgeschichte der Fahne, in: Armeemuseum der DDR (Hrsg.): *Fahnen. Sachzeugen revolutionärer Militärgeschichte*, Dresden 1978, S.26. Reproduktion: ISGV

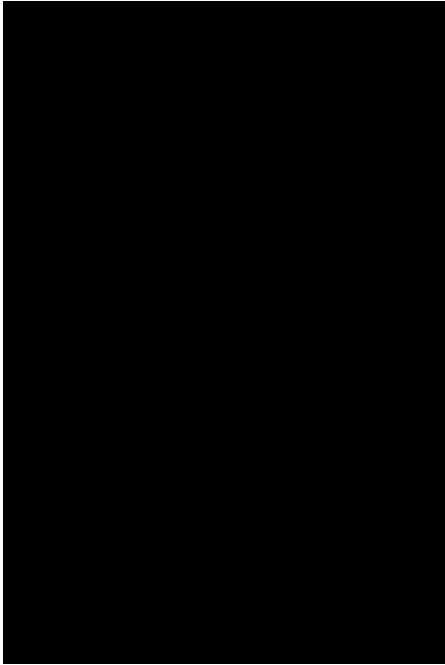


Abb. 9: Kurt Burghardt: Der KPD-Vorsitzende Ernst Thälmann und der sächsische Parteivorsitzende Fritz Selbmann bei der Eröffnung der Wahlkundgebung vom 19. Juli 1932 in der Radrennbahn Dresden-Reick, Deutsche Fotothek Film 212881_07

sitzenden Ernst Thälmann – real erlebbar werden mochte (Abb. 8, Abb. 9).

Andererseits – und zunächst im Widerspruch hierzu – ist die Szenerie von wenig martialischem, freundlich-zivilem Einverständnis der Akteurinnen und Akteure untereinander geprägt. Privates und Politisches sind somit untrennbar amalgamiert – und das nicht allein in den lesbaren Spuren des Handelns als der indexikalischen Ebene des Bildes, sondern gerade auch in dessen ikonischer Dimension mit ihren vielfältigen Bezügen zu durchaus heterogenen, hier jedoch zusammengeführten Bildwelten. Denn ist es offenkundig: Die Akteure „denken sich im Voraus als Bild“, wie Roland Barthes diesen komplexen Zusammenhang von Körper- und Bildhandeln vor der Folie eingübter Medienerfahrung be-

schrieben hat – und es mag sein, dass die fröhliche Stimmung der Mienen und das Hin und Her des Austauschs gerade der Frauen just jenen Auführungscharakter kommentiert und das Martialische der Emblematik mit freundlicher Ironie in einen zivileren Alltag integriert.³¹

Diese doppelte Haltung – die physische Selbstpräsentation und die Antizipation von deren Erscheinung als nachträglich durch die Akteure selbst und durch andere zu betrachtender Inszenierung – verbindet Aktion wie Bild mit den theatralen Praxen innerhalb der Arbeiterbewegung.³² Hierzu zählen nicht nur Theateraufführungen oder Rezitationen, sondern auch

31 Siehe Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt/Main 2007.

32 Siehe hierzu ausführlich Matthias Warstat: Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-33 (Theatralität, 9), Tübingen-Basel 2005.



Abb. 10: Schlußapotheose eines Massenchores [?]. Verso „KJVD mit Jungfront, Annensäle 1927 (?). 1. Reihe 2. v. l., A. Hamann, 3. Reihe 1. v. l. A. Wustmann, letzte Reihe Otto Hempel“. Museen der Stadt Dresden. Stadtmuseum (Bestand Museum für Geschichte der Dresdner Arbeiterbewegung) SMD Ph 2012/00170. Reproduktion: ISGV – Unbekannter Fotograf

bewegte Aufzüge aller Größe und Art. Deren Argument lag vor allem im öffentlichen Auftreten quasi militärischer Formationen und ihrer Ausdeutung durch Rufe, Gesänge und Bilder, insbesondere jedoch mit Schriftparolen und begleitender Flugblattverteilung bzw. Zeitschriftenverkauf.³³ Im Alltagswissen waren diese Handlungsebenen – auch mit ihren ikonografisch fixierbaren Elementen – bereits in den gezeichneten bzw. gedruckten Allegorien des 19. Jahrhunderts, die realistische und symbolische Elemente zu Wandschmuck oder Zeitungssillustration verbunden hatten, zusammengeführt worden. Insbesondere jedoch von den bis weit in die 1920er-Jahre hinein geübten Aufstellungen Lebender Bilder dürfte diese Beziehung zwischen physischer Aktion und moralisierend-politischem Bilddenken geprägt worden sein.³⁴ Die stilistische Bandbreite und der suggerierte

33 Im Unterschied hierzu marschierte die SA der NSDAP grundsätzlich ohne Schrifttransparente und verteilte nur ausnahmsweise, etwa bei der Landagitacion, Flugzettel.

34 Siehe zum folgenden Abschnitt ausführlicher Hesse, Körper.

Realitätsgrad dieser Inszenierungen (zu denen nicht zuletzt die Erfahrungen mit Filmvorstellungen hinzukamen) waren groß. Doch ist ihnen symbolische Überhöhung gemeinsam: „Das Schlußbild soll eine Apotheose auf den endgültigen Sieg der Arbeiterklasse sein. Zur Symbolisierung stehen etwas erhöht der Industriearbeiter, der Landarbeiter, der Beamte, der Angestellte [...] und reichen sich die Hände. [...] Politisch linksgerichtete Theatergruppen können als Abschluß des Ganzen im Hintergrund noch einen riesigen, aus Pappe gefertigten Sowjetstern aufstellen“.³⁵ (Abb. 10) Insofern stellt die Situation des Pieschener Bildes ein hoch komplexes, (wenn auch statisches) Gegenstück zu den „Kampfbildern“ dar, die es so selten gab. Seine ausgestellte Inszeniertheit tat ein Übriges, um die Kluft zwischen den Kulturen innerhalb der Partei unüberbrückbar zu machen. Gleichwohl verbinden sich die Visualität der Agitationsmittel und die Präsentation der Akteure als Bild im vollen Bewusstsein medialer Überlieferung des Moments. Die Fotografie ist Beleg eines montierenden Denkens von Körperlichkeit, Schriftlichkeit und Bildlichkeit, in welchem sich die visuelle Moderne in proletarischer Lebenswelt realisiert. Im vollen subjektiven Bewusstsein der Akteure, objektiv auf der Seite des Fortschritts zu stehen, und insofern politisch, entsprach sie gleichwohl nicht einem militant-aktionistischen Konzept des Klassenkampfes wie dem, von dem Edwin Hoernle als der „gefährlichen Freiheit in den Schützengräben der Revolution“ geschrieben hatte.³⁶

„Realmontage“ versus „Dokument“

Doch enthält unsere Aufnahme auch ein Gegenbild zu dieser vorgebliehen „Privatheit“ und zur Verdammung moderner Bildsprachen, wie sie seit 1928/29 in Anpassung an die erneut linksradikale Militanz der KPD in der „Dritten Periode“ und die sie begleitenden Vorgaben der sowjetischen Kulturpolitik an Boden gewann.³⁷ Es ist das Titelblatt der KPD-

35 „Das Ziel“ des siebenteiligen Programms von Walter Troppenz: Unser Weg zum Ziel. Sieben lebende Bilder in melodramatischer Bearbeitung mit begleitendem Text (Soziale Lebende Bilder, Nr. 6), Leipzig (1926). S.13.

36 Edwin Hoernle: Der Mensch vor deinem Auge, in: Der Arbeiter-Fotograf, 1930, H. 11, S.251-253, hier S.252f.

37 Zur „Dritten Periode“ und dem „eingreifenden Fotografieren“ siehe Wolfgang Hesse: Beweismittel und Geschichtspolitik. Zu den Leica-Aufnahmen des Leipziger Arbeiterfotografen Fritz Böhleemann (1892–1978), in: Neues Archiv für sächsische Geschichte, 82, 2011, S.109-158; zur Stalinisierung der Fotografiepolitik siehe Ursula Schlude: „Es wäre uns pein-

Zeitschrift „Die Kämpferin“³⁸, die die rechts stehende Frau demonstrativ vor sich hält und damit neben der KPD-Tageszeitung „Arbeiterstimme“ in der Hand des rechten RFB-Kämpfers der Gesamtsituation ein weiteres Element hinzufügt – und dieses geschlechter- wie bildpolitisch in den proletarischen Alltag, dessen Repräsentations- und Bildstrategien integriert (Abb. 11).

Die Gestaltung des Titelblatts der „Kämpferin“ stammt von dem am Dessauer Bauhaus ausgebildeten Grafiker Max Gebhard. Sie basiert auf einer vermutlich durch die Bildagentur Unionfoto vertriebenen Aufnahme des russischen Fotografen Dimitrij Debabow, die in konstruktivistischer Untersicht rauchen-

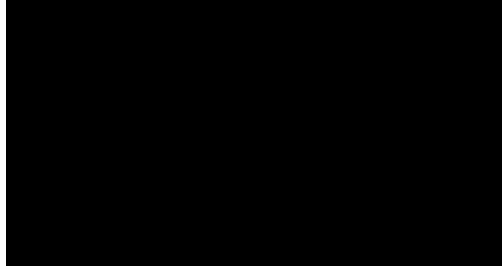


Abb. 11: Ausschnitt aus Abb. 1: Agitation in Dresden-Pieschen, Reichstagswahl 1930. Museum der Stadt Dresden. Stadtmuseum (Bestand Museum für Geschichte der Dresdner Arbeiterbewegung 268/58) SMD Ph 00101/10. Reproduktion: ISGV Dresden

de Fabrikschlote hinter der Dampfwolke einer Signalpfeife zeigt und in „Der Arbeiter-Fotograf“ zweimal als vorbildlich veröffentlicht wurde (Abb. 12).³⁹ Vor dieses Motiv montierte Gebhard eine Frau im Arbeitskittel, den linken Arm nach oben gestreckt, die Hand zur Faust geballt, aufgenommen in einer der Perspektivität des Schornsteins angepassten starken Untersicht (Abb. 13).

In einer nachgerade klassischen Formulierung der ästhetischen Avantgarde verbunden, nutzt die Montage diese Darstellungsweise für eine pathetisch-trium-

lich, schlechte Fotos zu schicken.“ Die Austauschbeziehungen zwischen deutschen und sowjetischen Arbeiterfotografen 1926 bis 1933, in: Hesse, *Eroberung*, S.113-158.

38 Die Kämpferin. Organ für die Gesamtinteressen der arbeitenden Frauen, 1930, H. 13/14. Zum folgenden siehe Korinna Lorz: „foto-bauhäusler, werdet arbeiter-fotografen!“ Fotografie am Bauhaus zwischen Avantgarde und Agitation. Ein Werkstattbericht, in: *Fotogeschichte*, 2013, H. 127, S.31-44.

39 Der Arbeiter-Fotograf, 1929, H. 3, S.49, und Der Arbeiter-Fotograf, 1932, H. 5, S.103. Dimitrij Debabow war einer derjenigen sowjetischen Fotografen, die 1924 aus dem Amateur- in den Berufsstatus gewechselt hatten (was den Lesern von „Der Arbeiter-Fotograf“ vorenthalten wurde): „[...] der vormalige Lokomotivführer Dimitrij Debabow assistierte in diesem Jahr Sergeij Eisenstein bei den Dreharbeiten zum Film ‚Streik‘, bevor er sich für die Arbeit eines Fotojournalisten entschloss.“ Bodo von Dewitz zur Ausstellung „Politische Bilder – Sowjetische Fotografen 1918-1941/die Sammlung Daniela Mrázková“ (Museum Ludwig Köln, 23.10.2009-31.1.2010), nach: www.museenkoeln.de/homepage/bild-der-woche.asp?bdw=2009_47 (Aufruf 7.1.2013).

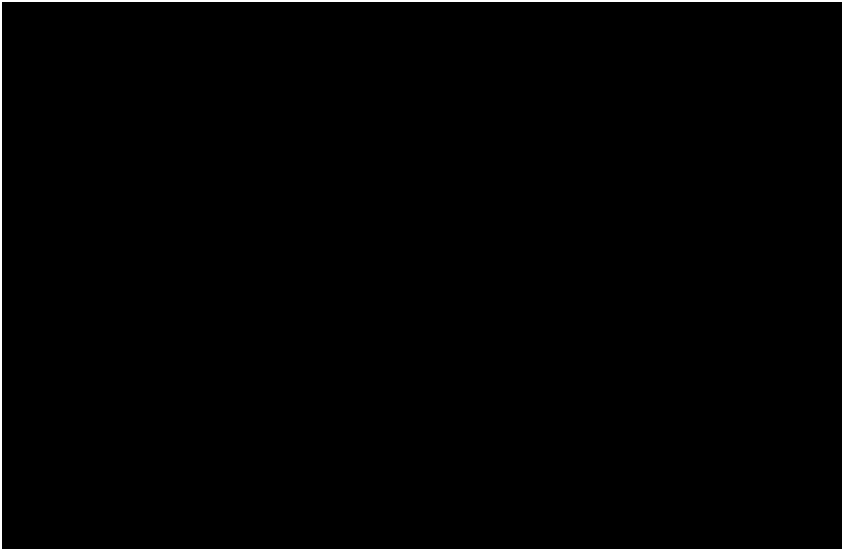


Abb. 12: D[imitrij]. Debow: „Arbeitsbeginn“, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1929, H. 3, S.49. Reproduktion: Museen der Stadt Dresden. Technische Sammlungen, Bibliothek

phalistische Geste, der sich der Betrachter gewissermaßen nur wie einem hoch gesockelten Siegesdenkmal der antizipierten Revolution nähern kann. Zugleich entspricht die gekippte Anordnung denjenigen ästhetischen Positionen, die die Experimente des Neuen Sehens nur dann für die Arbeiterfotografie zulassen wollten, wenn die Auf- und Untersichten durch entsprechende natürliche Standorte legitimiert wären. Außerhalb solcher Alltagsperspektiven galt dem freien Experiment schon früh der Vorwurf des Formalismus, ohne dass dieser Begriff gebraucht wurde.⁴⁰

Dass es sich aber nicht allein um eine fotografische Inszenierung und eine montierte, somit fiktionale Szenerie, sondern darüber hinaus im sachlichen Bestand der Aufnahme um den Rollenwechsel einer Bauhausstudentin zur klassenbewussten Proletarierin handelt, ist ein umso klareres Indiz für die Ablösung „sozialdokumentarischen“ Fotografierens zugunsten einer symbolischen Bildproduktion.⁴¹ Obwohl in den programmatischen

40 Siehe hierzu Wolfgang Hesse: Schornsteinkrieg. Zu einem Motiv der Arbeiterfotografie, in: *Volkskunde in Sachsen*, 17, 2005, S.97-118.

41 Bei der Frau soll es sich – nach einem Brief von Tuti Schlemmer an Max Gebhard – um die ehemalige Bauhaus-Studentin Bella Ullmann (Monica Broner-Ullmann) handeln, siehe hierzu Lorz, *foto-bauhäuser*.

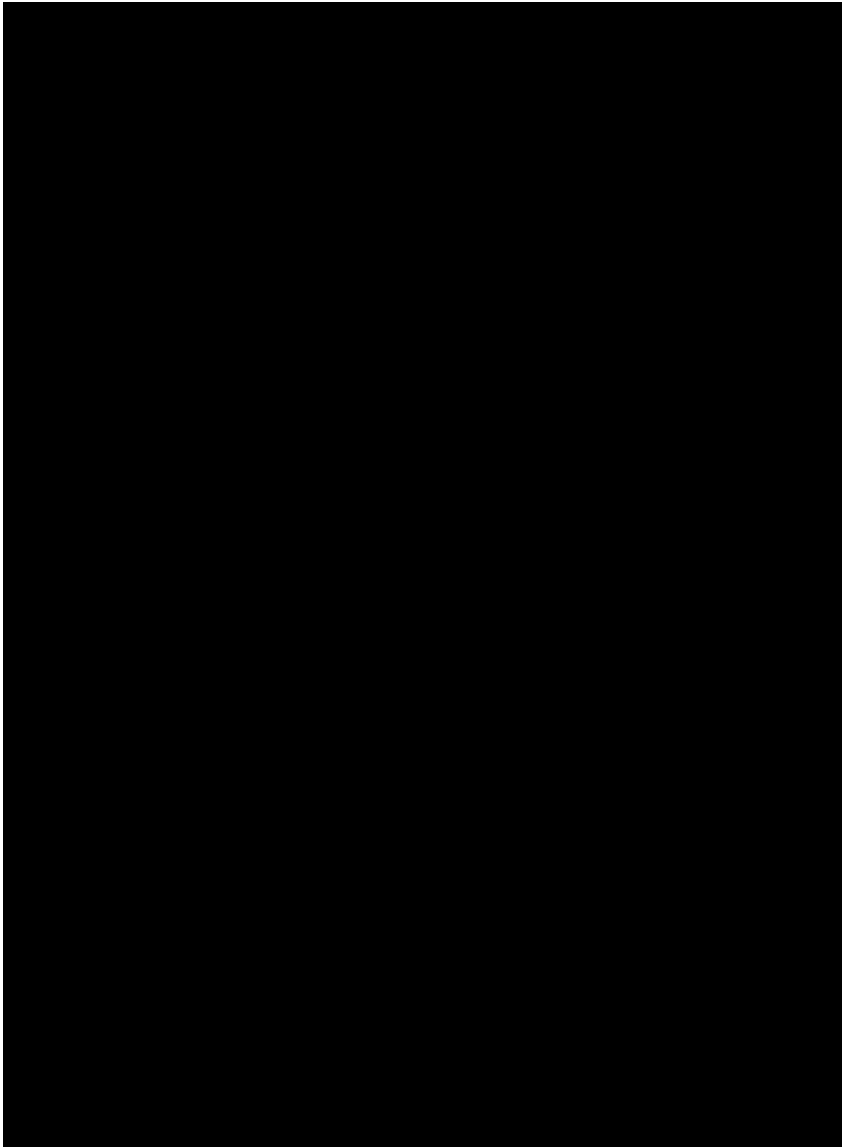


Abb. 13: Umschlag des Katalogs zur Ausstellung „Bauhaus Dessau 1928 – 1930“ 1931 in Moskau mit der Montage von Max Gebhard für „Die Kämpferin“, 1930, H. 13/14. Bauhaus-Archiv Berlin, Objekt ID 70213

Äußerungen zum Realitätsverhältnis der Arbeiterfotografie nach wie vor und immer wieder der Begriff des „Dokuments“ im Vordergrund stand und sich aus der unverstellten Wiedergabe der Wirklichkeit aus der Klassenperspektive ihre agitatorische Wirksamkeit herleiten sollte, ist der widersprüchliche Zusammenhang zwischen einer einfachen Abbildung und einer ikonischen Konstruktion nicht so eindeutig. Der „Realismus“ der Fotografien wurde differenzierter diskutiert – und vor allem: praktiziert. Schon frühe Anleitungen für Arbeitsaufnahmen hatten beispielsweise verlangt, den Blick der Dargestellten in die Kamera zu vermeiden – und daher vorgeschlagen, das Nichtinszenieren zu inszenieren. Zunächst wäre das Selbstdarstellungsbedürfnis der Akteure zu befriedigen, um danach die „richtige“ Aufnahme zu erhalten: „Ein gutes Bild von der Arbeit wäre leicht zu machen gewesen, wenn man die Arbeiter unbemerkt während des Transportes in der Anspannung aufgenommen hätte [...] Vorher hätte das vorliegende Bild ruhig gemacht werden können, um die Aufmerksamkeit und den Wunsch nach dem ‚Fotografiertwerden‘ zu beruhigen.“⁴²

Solche gezielt herbeigeführte Aufspaltung einer realen Situation in das Körper- und das Bildhandeln (und deren gleichzeitige Kaschierung) ist bei systematischer Betrachtung nicht nur pragmatisch begründet oder trivial zu nennen. Sie ist Indiz eines Denkens über Fotografie, das die Bildlichkeit als den Kern der Arbeit betrachtete und dabei (möglichst unsichtbare) Inszenierungen, jedoch fallweise sogar fiktional erzeugte „Rekonstruktionen“ nicht fotografiertes oder fotografierbarer Situationen nicht scheute.⁴³ Von derart bildorientiertem und montierendem Denken ist – in einer „offenen“ Form – das Pieschener Bild geprägt. Zugleich verschmilzt es seine Bestandteile nicht in einer homogenen Szenerie, sondern führt sie gewissermaßen gestisch vor. Es mag den Beteiligten bewusst gewesen sein, dass ihre (Selbst-)Präsentation für eine Verbreitung über ihren engeren Umkreis hinaus als ungeeignet angesehen werden würde. Die in den Zeitschriften veröffentlichten Aufnahmen gaben einen hinreichend deutlichen Eindruck von den dort verlangten Modi.⁴⁴

Aber auch zu diesen gehörten Fiktionalisierungen, wenn sie sich auch räumlich wie zeitlich homogenen Alltagssituationen annäherten. Sie sollen

42 Bilderkritik: G. We., Sommerfeld, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1926/1927, H. 4, S.11.

43 Siehe hierzu v. a. Walter Nettelbeck: *Der 14. September*, in: *Der Arbeiter-Fotograf*, 1930, H. 9, S.205; der dort propagierte Gedanke der „Rekonstruktion“ anders nicht zu zeigender Sachverhalte ist entwickelt dargestellt in Hesse, Dolchstoß.

44 Zur Modusfrage in der polystilistischen Knipserfotografie siehe Hesse, Körper.

deshalb versuchsweise als „Realmontagen“ bezeichnet sein (Abb. 14).⁴⁵ „Realmontagen“ greifen vielfach die hier benannten Elemente auf: theatrale Präsentation sozialen Handelns, medienbewusste Inszenierung symbolischer Situationen, durch Schrift kommentierte Programmatik. Hierdurch wurden Situationen darstellbar, die sich aus realen Praxen herleiteten, diese jedoch im (presse-)politischen Bedeutungsfeld kontextualisierten. Doch sind sie in dieser weit getriebenen Form wohl eher ungewöhnlich. In der Regel wurden als Halbzeug eingesandte Bilder mit ihren sowohl „dokumentarischen“ wie „symbolischen“ Bezügen in der Montage zum Seitenlayout zusammen mit dem deutenden Text zur Reportage entwickelt. Auch diese Erzählform steht für die Aufhebung der unterschiedlichen Realitätsgrade des verwendeten Rohmaterials in einer rein visuellen Argumentation – und hebt hierdurch letztlich auch den Widerspruch zu Bildern wie der Pieschener Erinnerungsaufnahme auf (Abb. 15).

In diesem Sinne sind Amateuraufnahmen wie die hier diskutierte bei allem ihnen eingeschriebenem „Privatem“ eigensinnige Hervorbringungen in neuen Produktions- und Repräsentationsformen unterhalb der Apparate. Das entsprach ganz dem Ansatz Münzenbergs, dem es um die Ent-

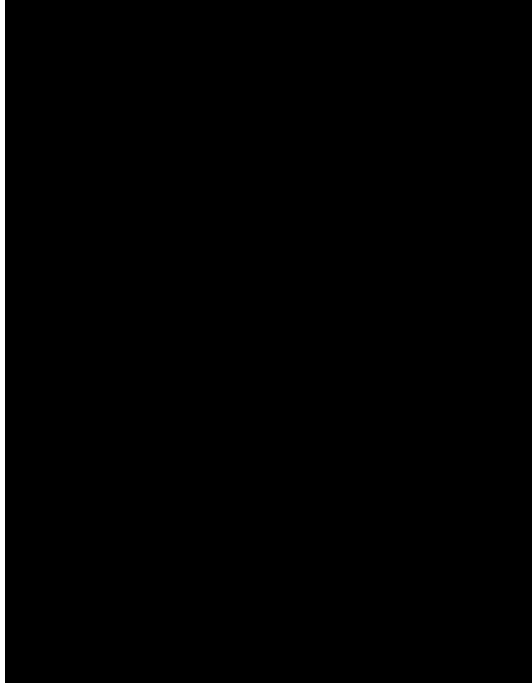


Abb. 14: Kurt Beck: Schläfer unter dem Leninporträt und mit der „Arbeiter Illustrierten Zeitung“ vom 2. November 1927 zum mitteldeutschen Braunkohlenstreik. Deutsche Fotothek df_beckr_0000002_069

in neuen Produktions- und Repräsentationsformen unterhalb der Apparate. Das entsprach ganz dem Ansatz Münzenbergs, dem es um die Ent-

⁴⁵ Es wird nicht zu weit gehen, an Johannes R. Bechers Gedicht „Er rührte an den Schlaf der Welt / Mit Worten, die Blitze waren [...]“ zu denken, dessen erste Fassung zum vierten Todestag Lenins am 21.1.1928 im Feuilleton der „Roten Fahne“ erschienen war.

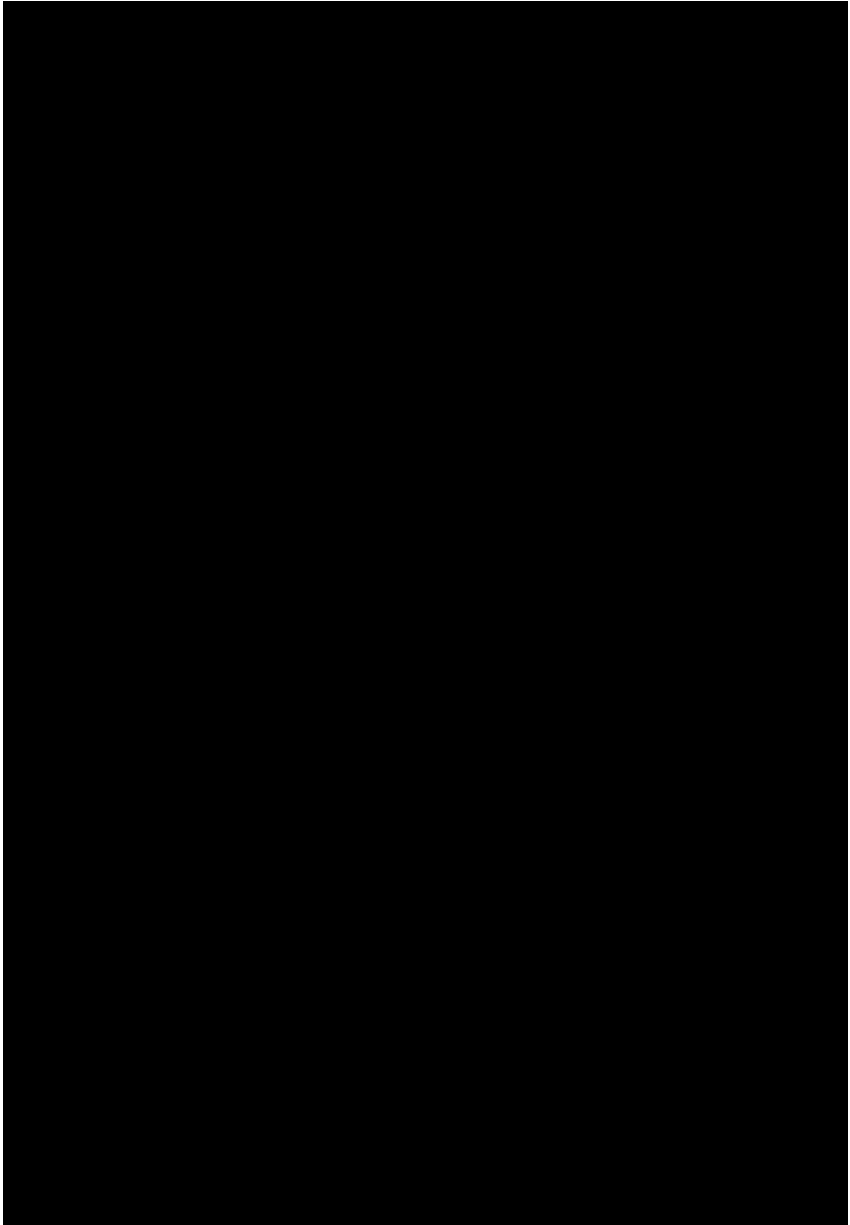


Abb. 15: Kurt Beck: Reproduktion der Kinder-AIZ mit der Reportage „Kinder im Schulstreik“ 1932 mit Aufnahmen u.a. von Kurt Beck, 1970er-Jahre. Deutsche Fotothek df_beck-r02_0000077

wicklung einer neuen Produktionsweise und neuer Ikonografien ging – ähnlich dem, was etwa Bert Brecht in seiner Skizze zur Radiotheorie (1932)⁴⁶ oder Walter Benjamin in seinem Vortrag „Der Autor als Produzent“ (1934)⁴⁷ als nicht-reformistische Entwürfe einer konkreten Utopie skizziert haben. Doch machte erst die antistalinistische Kritik die Disproportionen zwischen Basis- und Funktionärsperspektive zum Programm: „Der Arbeiterfotograf ist ja nicht deswegen entstanden, um der AIZ Bilder zu vermitteln, sondern weil es eine menschlich interessante und eine proletarisch-klassenkämpferisch wichtige Tätigkeit ist, zu fotografieren. [...] Es gab wohl überhaupt kein Lebensgebiet, das – wenn es überhaupt materiell für die Arbeiter in Frage kam – nicht in eigenen Klassenorganisationen seinen Ausdruck fand. [...] Zu diesen Bereichen hatte die AIZ sich immer bemüht, neue Kontakte zu finden und die in diesen proletarischen Massenorganisationen zusammengefaßten Arbeiter waren interessiert, über ihre Bereiche und Interessen in der AIZ etwas veröffentlicht zu finden. Sie waren interessiert daran, in der AIZ eine Zeitung zu finden, die ihre Tätigkeit würdigte und bekanntmachte.“⁴⁸ Somit steht der Funktionärsperspektive eine durchweg komplexere Praxis gegenüber: Sie deutete das eigene Leben mit seinen vielfältigen Bezügen selbstbewusst als exemplarisches.

46 Siehe hierzu Manfred Seifert: Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programmatik, in: Hesse, *Eroberung*, S.15-30; Bertolt Brecht: Rede über die Funktion des Rundfunks (1932), in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 18, Frankfurt/Main 1977, S.127-134.

47 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27.4.1934, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/2, Frankfurt/Main 1991, S.683-701.

48 So der ehemalige Werbemann der Arbeiter Illustrierten Zeitung in: Eberhard Knödler-Bunte: Fragen an Theo Pinkus über seine Arbeit bei der AIZ, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 1973, H. 10, S.69-80, hier S.77.