



Bulletin # 2 | Herbst 2017

# Was wir von der Arbeiterfotografiebewegung lernen können

Ende der 20er Jahre entwickelte sich auch in Österreich eine spezifische Arbeiterfotografiebewegung, die aus unterschiedlichen Gründen ganz andere Wege ging als die entsprechende Strömung in Deutschland.

Wie in Österreich gab es auch in Deutschland Fotosektionen der Naturfreunde - ihre Fotografiekonzeption war ähnlich jener der "bürgerlichen" (wohl besser: kleinbürgerlichen) Fotografie. Naturfotos, die Dokumentation von Ausflügen, Gruppenfotos bei Treffen der Mutterorganisation.

Unter dem Einfluss der von Willi Münzenberg geschaffenen Internationalen Arbeiterhilfe und der aus ihr entstandenen Publikationen entwickelte sich rund um die Zeitschrift "Arbeiterfotografie" eine andere, militante Konzeption der Arbeiterfotografie: das sozialdokumentarische Moment rückt in den Mittelpunkt, die Darstellung der Lebensrealität der Arbeiterinnen und Arbeiter, der Arbeitslosen. Lebensrealität - das ist das breite Feld der "Arbeitswelt" (ein Bereich, über den es nur wenige Bilddokumente gibt, weil das Fotografieren im Betrieb oft aus einsichtigen politischen Gründen verboten war); der Wohnraum der Arbeiter, ihr Familienleben, ihre Fest- und Feierkultur, ihr gewerkschaftlicher und politischer Aktivismus.

Vor allem in der 1924 gegründeten A-I-Z (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung) wurden neue ästhetische Maßstäbe gesetzt. John Heartfields (1891 - 1968) Fotomontagen regten zahlreiche Gruppen der Arbeiterfotografiebewegung an, sich gleichfalls mit dieser Technik zu beschäftigen. Ein Fotowettbewerb der A-



Eine der berühmten Fotomontagen von John Heartfield in der A-I-Z

I-Z im März 1926 regte die Gründung der „Zentralstelle der Arbeiter-Amateur-Fotografen“ in Berlin an. Bereits im August 1926 erschien die erste Nummer der Zeitschrift "Der Arbeiterfotograf", herausgegeben von der "Vereinigung der Arbeiterfotografen". Daraus entstand 1927 die „Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands“ (VdAFD) mit 25 Ortsgruppen. Es sei ausdrücklich festgehalten, dass es sich hier nicht um eine

Teilorganisation der KPD handelte. Die VdAFD stand auch sozialdemokratischen oder parteiungebundenen Arbeiterinnen und Arbeitern offen - Münzenberg hatte hier sein Verständnis der Einheitsfront gegen die KPD-Führung durchsetzen können.

Das Ziel, die A-I-Z grafisch mit den Werken der Arbeiterfotografen zu bespielen, scheiterte allerdings - viele Fotos wurden von der Redaktion aus formalen Gründen (schlechte



Komposition, unscharf, über/unterbelichtet...) zurückgewiesen, die Fotomontagen waren oft überfrachtet und in der Stoßrichtung unklar.

Das war natürlich kein professioneller Dünkel der Bildredakteure gegen die "unfähigen Arbeiter". Wenn man den "Arbeiterfotograf" durchblättert wird man beispielsweise immer wieder Erörterungen finden, wie Arbeiter (seltener Arbeiterinnen!) mit so gut wie keinen Ersparnissen zu tauglichen Kameras kommen könnten, wo die Qualitätsunterschiede zwischen zwar für Arbeiter immer noch teuren, für ein kleinbürgerliches Segment aber eher billigen Kameras und, sagen wir mal, der Leica als dem Maß aller Dinge zu erkennen seien. In einer Zeit der Massenarbeitslosigkeit waren die Chemikalien für die Ausarbeitung und gar Fotopapier von guter Qualität ein Luxus, den sich die Arbeiterfotografen - trotz kollektiver Nutzung von improvisierten Dunkelkammern und dem Versuch, durch Kollektiveinkäufe Preisnachlässe zu erzielen - erst einmal leisten können mussten. Unter Bedingungen der Not dann auch noch an der Perfektionierung der

technischen Fertigkeiten zu arbeiten und politisch zu arbeiten, war schon eine Herausforderung, der man gewachsen sein musste.

Dazu kam die Prägung des proletarischen Kunstgeschmacks durch die Erziehung in der bürgerlichen Klassengesellschaft; der Einfluss von Werbung und Massenmedien. Das war ja mit einer der Gründe für Münzenbergs Schwerpunktsetzung auf die Schaffung einer proletarischen illustrierten Presse - ihm

Die erste Ausgabe des "Arbeiter-Fotograf"



Bildkritik war eine wichtige Rubrik im "Arbeiter-Fotograf"

war nur zu deutlich die Attraktivität der Bilder bewusst, inklusive des Faktums, dass Bilder auch (ideologische) Inhalte transportieren.

In Wien erschien ab 1929 die sozialdemokratische Illustrierte "Der Kuckuck", deren Konzept dem der deutschen Arbeiterfotografiebewegung sehr ähnlich war:

"Wir legen Wert darauf, dass die Arbeiter die Welt ihres Alltags erkennen und photographisch wiedergeben lernen. Dass sie um sich blicken, ihren Alltag sehen und ihn mit Hilfe der Linse bildnerisch gestalten. Wir wollen das Schöne bringen, wo immer es sich befindet. Es sei nur schlagwortartig angedeutet, was für Themen wir gerne behandelt sehen möchten: Die Arbeitsstätte, die Arbeit, der tägliche Weg, das Heim, die Straße, das Kind, den Körper, die Welt des Kleinen, Abseitigen, den Gegenstand des täglichen Lebens, das Soziale usw. Landschaften möchten wir nur dann bringen, wenn sie sich durch besondere bildhafte Wirkung auszeichnen".

Die Dominanz der Sozialdemokratie in der österreichischen Arbeiterbewegung führte auch im "gegenkulturellen" Bereich

zu großen Unterschieden zu Deutschland. So konnten sich die Ansätze zu einer Arbeiterfotografiebewegung auf die erwähnten historisch gewachsenen Strukturen der Fotosektionen der Naturfreunde stützen. Auch wenn "Der Kuckuck" sicher eines der ambitioniertesten Presseprodukte der SDAP war, unterschied sich seine Stoßrichtung doch deutlich von der A-I-Z, die zwar illustrierte, in erster Linie aber Kampagnen- und Kampforgan war.

Auch wenn, wie erwähnt, die VdAFD eine Einheitsfrontorganisation war, scheint der interne Arbeitsstil doch recht "leninistisch" gewesen zu sein. Weniger im Sinne einer demokratisch-zentralistischen Struktur, sondern in der Anwendung einer recht offener Kritikkultur. Die Fotodiskussionen im "Arbeiter-Fotograf" umfassten dabei sowohl formale und technische Aspekte, als auch – speziell ab 1931 – politische Kriterien bei der Beurteilung von Fotos.

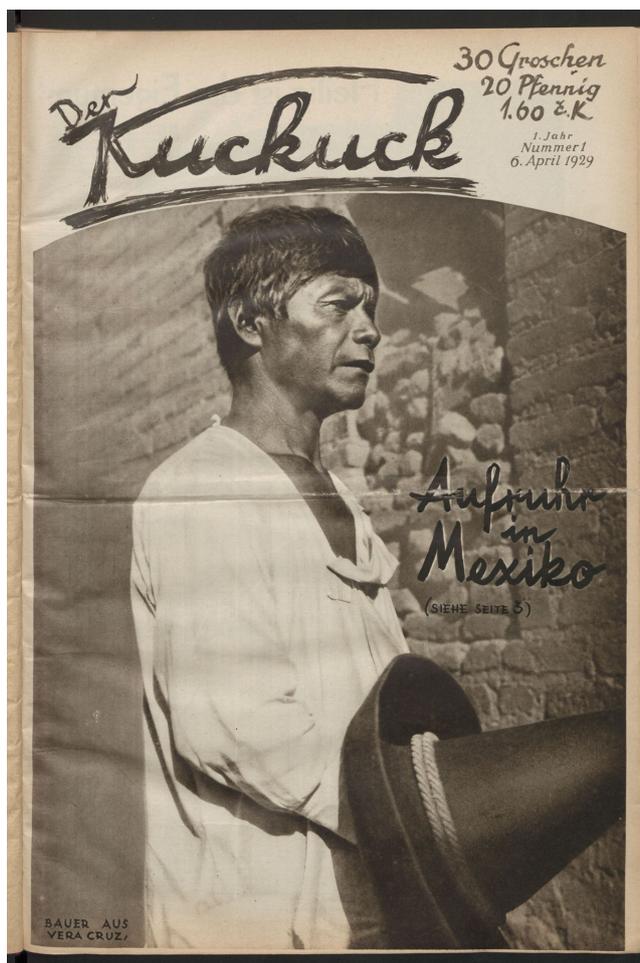
Nach wie vor höchst spannend sind Diskussionen, bei denen geradezu methodische Fragen angeschnitten wurden:

Kann ein Einzelbild für sich stehen, oder braucht es die Bildserie. Wie ist eine Bildreportage aufzubauen, in welchem Verhältnis stehen Bild und Text zueinander?

Sowohl die A-I-Z als auch Der Kuckuck bedienten sich der Fotomontage, um komplexe politische Zusammenhänge satirisch auf den Punkt zu bringen. Vor allem in der Auseinandersetzung mit den Nazis gelang es durch eine pointierte Bildsprache, die eine oder andere Wahrheit zu vermitteln. Wobei wir bei der Fragestellung angekommen sind: Was können wir von der Arbeiterfotografie lernen? Was natürlich eine weitere Frage impliziert: Brauchen wir eine (zeitgemäß adaptierte, neue) Arbeiterfotografie?

Auch wenn wir weder in Deutschland noch in Österreich eine mit der organisierten Arbeiterbewegung der 20er und frühen 30er Jahre vergleichbare Klassenbewegung haben, lässt sich Einiges in die Gegenwart herüberretten. Geht man davon aus, dass die antagonistischen Klassengegensätze in der kapitalistischen Gesellschaft nach wie vor existieren, kann die Antwort nur sein: Für Fotografinnen und Fotografen, die einer sozialistischen Perspektive verbunden sind, ist die politische "Nutzbarmachung" von Bildern nach wie vor ein Thema und eine Herausforderung.

Auch wenn seit der "neoliberalen" Konterrevolution des Thatcherismus und der Reaganomics und der Rekonstruktion des Kapitalismus in Osteuropa und China alle Strömungen der Arbeiterbewegung in die Defensive geraten sind, rechtfertigt



Die erste Ausgabe des "Kuckuck"

das keine Abkehr von bestimmten kulturellen Traditionen der Vergangenheit, eher im Gegenteil.

Einerseits haben wir das Glück, dass bedeutende Fotografinnen und Fotografen sozialdokumentarische Themen behandeln und damit die Bildsprache der kritischen Bildreportage erhalten geblieben ist. Andererseits schafft die massenhafte Verbreitung von Kameras (Handycams) zumindest theoretisch die Möglichkeit einer "Massenproduktion" kritischen Bildmaterials.

Dass wir ästhetisch-ideologisch die gleiche Feststellung treffen können wie einige Vordenker der Arbeiterfotografiebewegung ist wenig erstaunlich: Auch heute ist die "Amateurfotografie" in den meisten Fällen stark individualisiert, dient einer privaten Erinnerungskultur, verklärt die Natur und die zwischenmenschlichen Beziehungen.

Nun haben Sozialisten aber keinen manichäischen Zugang zur Welt. Die rigide Ablehnung der "unpolitischen" Fotografie in den 30er Jahren war wohl weniger eine "prinzipielle" Einstellung, sie entstand aus dem Bewusstsein der herannahenden Konfrontation mit dem politischen und sozialen Feind, einer unmittelbar drohenden finalen Auseinandersetzung im Klassenkampf (was ja die Machtergreifung der Faschisten in verschiedenen Ländern Europas wohl auch war).

Im zweiten Teil dieses Aufsatzes werde ich skizzieren, welche konkreten Aufgaben und Möglichkeiten ich für eine an der Tradition der Arbeiterfotografie orientierte Fotopraxis im 21. Jahrhundert sehe.

[www.complexityinaframe.com](http://www.complexityinaframe.com)

## Literatur

Anton Holzer: Vorwärts! Die österreichische Arbeiterfotografie der Zwischenkriegszeit, in: Fotogeschichte, Heft 127, 2013 (Themenheft Arbeiterfotografie in Deutschland, Österreich und der Schweiz)

Wolfgang Hesse: Der Amateur als politischer Akteur. Anmerkungen zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, in: Fotogeschichte, Heft 111, 2009

Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926 - 1932. Köln 1978

Roland Günter, Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie, Köln 1982

Das Auge des Arbeiters - Arbeiterfotografie und Kunst um 1930, Leipzig 2014

Erich Rinka, Fotograf, Bautzen 2008

Die Eroberung der beobachtenden Maschinen: Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde), Leipzig 2012