

Bildkulturen der Weimarer Zeit – Arbeiterfotografie als widerständige Visualisierungsstrategie

CHRISTOPH NAUMANN
(Bamberg)

Die Arbeiterfotografiebewegung als innovative Bildkultur zur Zeit der Weimarer Republik bildet einen widerständigen Gegenentwurf zur bürgerlichen Fotografiekultur, die sie als schönen Schein und Verharmlosung gesellschaftlicher Probleme ablehnt. In der erstmaligen medialen Selbstermächtigung und Selbstrepräsentation unterdrückter Massen im und mit dem Medium Fotografie liegt die Besonderheit dieser proletarischen Kulturpraxis. Diese wird erst möglich mit der ökonomischen Entwicklung der Fotografie zum erschwinglichen Massenprodukt, das unterprivilegierten sowie bislang im Bildlichen unterrepräsentierten Schichten Zugang zu Autorenschaft und visuellen Diskursen mit großer Verbreitung verschafft.



Abb. 1: Streit der Bettler um den besten Platz

Foto: Walter Ballhause

1. Blinder Fleck in der Fotogeschichte: Arbeiterfotografie

Die Fotografie mit dem Titel *Streit der Bettler um den besten Platz* stammt aus dem sozialdokumentarischen Oeuvre des Fotografen Walter Ballhouse (1911–1991). Um 1930 fotografierte er auf den Straßen Hannovers das soziale Elend. Oft sind seine Protagonisten wie hier Arbeitslose, Obdachlose, Invaliden. Er zeigt sie dabei ohne malerische Armut in pittoreskem Stil, wie man sie in zahlreichen Bildbänden französischer Straßenfotografen des frühen 20. Jahrhunderts findet, sondern gibt seinen mit versteckter Kamera entstandenen Bildern eine raue Direktheit, die den Betrachter betroffen macht und nachdenklich werden lässt. Der Grund für diese Art der Darstellung liegt bei Ballhouse in seinem persönlichen Schicksal: Er ist selbst arbeits- und mittellos und äußert über sein Fotografieren:

Ich habe mich nicht in der Nähe der Unterdrückten herumgetrieben, um auf schamlose Art etwas zu erbeuten. Ich brauchte den Unterdrückten nicht über die Schulter zu schauen, da ich selbst einer von ihnen war, aus ihrem Milieu kam.¹

Ein Arbeitsloser als Straßenfotograf. In den gängigen Werken zur Fotogeschichte findet man Ballhouses Namen nicht. Und auch nicht die von vielen tausend anderen Fotografen aus der gesellschaftlichen Unterschicht, die die hässliche Seite des Alltagslebens der Weimarer Zeit mit ihren Kameras dokumentierten.

Die als Arbeiterfotografie bezeichnete Strömung der sozialdokumentarischen Fotografie wurde in der Fotografiegeschichtsschreibung bislang als relativ isoliertes Artefakt behandelt beziehungsweise umgangen. Die großen Standardwerke² sparen diesen Bereich einer proletarischen

¹ Walter Ballhouse, zit. n. Jörg BOSTRÖM: „Arbeitslos. Die Wirtschaftskrise 1932 in den Fotografien Walter Ballhouses“. In: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900–1949*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Steidl 2009, S. 404–411, S. 409.

² Zu nennen sind hier insbesondere Beaumont NEWHALL: *Geschichte der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel 1998, sowie Michel FRIZOT: *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann 1998. In beiden Werken kommt Arbeiterfotografie nicht vor, sozialdokumentarische Fotografie wird alleine anhand bürgerlicher Fotografen wie Lewis Hine, Jacob Riis oder August Sander thematisiert. Dies lässt sich zum einen erklären mit Schwerpunktsetzung der Autoren auf die amerikanische und französische Fotografie, wohingegen die

Fotografiebewegung komplett aus. Hier beziehen sich Betrachtungen sozialfotografischer Projekte fast ausschließlich auf prominente Fotografen aus dem bürgerlichen Lager – von denen die Arbeiterfotografie sich energisch distanzierte, da sie ihr Wirken als visuelle Opposition verstand. Nach dem Zweiten Weltkrieg hielt das politische Klima in der jungen Bundesrepublik mit antikommunistischen Vorbehalten das fotohistorische Interesse lange von der dem Sozialismus und Marxismus nahestehenden Arbeiterfotografie ab. Initiativen zur Beschäftigung mit der Arbeiterkultur der Weimarer Zeit und damit auch der proletarischen Fotografie bekamen zwar in Folge der 68er-Bewegung in den 1970er und frühen 1980er Jahren erstmals wieder Konjunktur.³ Entstanden sind in dieser Zeit jedoch vorwiegend politisch tendenziöse Veröffentlichungen mit dem Impetus, die Arbeiterbewegung und mit ihr die Arbeiterfotografie der Weimarer Zeit im Sinn einer Traditionslinie als revitalisierende Legitimation für aktuelle politische Interessen heranzuziehen,⁴ was insbesondere auf eine Reihe von Abschlussarbeiten und Dissertationen aus der DDR zutrifft.⁵ Wissenschaftliche Zielsetzungen mussten dabei zwangsläufig auf der Strecke bleiben. So steht die fotohistorische und kulturwissenschaftliche Erforschung großer Tei-

Arbeiterfotografie ein fast ausschließlich deutsches Phänomen ist. Zum anderen ist zu berücksichtigen, dass der proletarischen Fotografie in ihrem Selbstverständnis als kollektive Bewegung die Gallionsfigur eines herausragenden autonomen Künstlers fehlt, anhand dessen sich das Genre typisch darstellen ließe. Zur Problematik einer die Fotografiegeschichte durch das Beispiel weniger prominenter Vertreter oberflächlich verkürzenden Typisierung und zu vieler ‚abgerundeter Betrachtungen‘ allgemein vgl. Jens JÄGER: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000, S. 31–33.

³ Vgl. Diethart KERBS und Walter UKA: „Vorwort“. In: *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*. Hg. v. Diethart Kerbs und Walter Uka. Bönen/Westfalen: Kettler 2004, S. 6–9, S. 6.

⁴ Vgl. Bernd Jürgen WARNEKEN: „Nicht erledigt. Fünf Thesen zur kulturanthropologischen Arbeiterforschung“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 457–465, S. 460.

⁵ Hierzu gehört etwa folgende nur vielfältig erschienene Dissertation: Günther DANER: *Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die Arbeiter-Illustrierte Zeitung*. Leipzig: o.V. 1966.

le der proletarischen Praxis der Arbeiterfotografie und deren massenmedialen gesellschaftlichen Wirkens bislang noch aus.⁶

Dabei kommen bei der Beschäftigung mit der frühen fotografischen Massenkultur der späten 1920er und 1930er Jahre Debatten und Positionen zum Vorschein, die in unserer heutigen – der sogenannten Mediengesellschaft – wiederkehren. Zu denken ist hier etwa an den Begriff der Bilderflut als Metapher für den Bedeutungsverlust des Einzelbildes angesichts einer als schier unermesslich empfundenen Bilderproduktion. Zweifellos besitzt diese Sichtweise heute vor dem Hintergrund einer massenhaft praktizierten Digitalfotografie und digitalen visuellen Vernetzung aller Lebensbereiche unbestreitbare Aktualität – kontrovers diskutiert wurde sie allerdings schon im Zuge der Etablierung der Fotografie als Massenmedium zur Weimarer Zeit, wie eine Äußerung Siegfried Kracauers zeigt:

Die Abbilder sind also grundsätzlich Zeichen, die an das Original erinnern mögen, das zu erkennen wäre. [...] In Wirklichkeit aber wird der Hinweis auf die Urbilder von der fotografischen Wochenration gar nicht bezweckt. Böte sie sich dem Gedächtnis als Stütze an, so müßte das Gedächtnis ihre Auswahl bestimmen. Doch die Flut der Fotos fegt seine Dämme hinweg. So gewaltig ist der Ansturm der Bildkollektionen, daß er das vielleicht vorhandene Bewußtsein entscheidender Züge zu vernichten droht.⁷

Um die Wirkmacht und den Stellenwert der Fotografie in der Weimarer Zeit zu erkennen und im Speziellen des Genres der Arbeiterfotografie in ihren ästhetischen und konzeptuellen Besonderheiten, ist ein Bündel aus politischen, kulturellen, technischen und ökonomischen Entste-

⁶ Vgl. Wolfgang HESSE: „Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens. Vorbericht über ein DFG-Projekt am ISGV“. In: *Fotogeschichte* 30.114 (2010), S. 31–57, S. 36. Erst in jüngster Zeit hat mit diesem DFG-Projekt (2009 bis 2012) eine theoretisch wie methodisch fundierte Erforschung der Arbeiterfotografiekultur eingesetzt, die über ihren regionalen Schwerpunkt Sachsen hinaus im Sinne von Grundlagenforschung eine Basis für die weitere wissenschaftliche Durchdringung des Genres bereitstellt, v.a. mit dem Sammelband *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012.

⁷ Siegfried KRACAUER: „Die Fotografie“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1979, S. 101–112, S. 109.

hungsfaktoren zu berücksichtigen, die das Genre geprägt haben.⁸ In diesem Beitrag soll das Hauptaugenmerk auf jene sozialen Strömungen um 1930 gerichtet werden, auf zeitgenössische Texte und Äußerungen über die Fotografie als Instrument der Aufklärung und des sozialen Kampfes. Konkret fokussiert werden die gesellschaftlichen Diskurse über Fotografie in der Weimarer Zeit, um so die Entstehungsbedingungen einer sozial intendierten Fotografie ‚von unten‘ aufzuzeigen. Diese in einen Zusammenhang zu bringen und damit das medienrevolutionäre Potential der Arbeiterfotografie auszuleuchten, ist die Absicht hinter drei Hypothesen, die die folgenden Ausführungen gliedern:

- Eine rasant beschleunigte und konfliktgeladene Gesellschaft findet ihr Leitmedium in der Fotografie.
- Ökonomische und technologische Faktoren bedingen die Popularität der Fotografie in der Weimarer Zeit.
- Die Arbeiterfotografie ist der erste massenmediale Gegenangriff des Proletariats gegen visuelle Hegemonieansprüche des Bürgertums.

2. Fotografie als Leitmedium einer beschleunigten und konfliktgeladenen Gesellschaft

Auch wenn Verallgemeinerungen notgedrungen simplifizierend sind, lässt sich die Kunstfotografie bis 1914 durchaus als weichgezeichnetes idyllisches Gegenbild zur gesellschaftlichen Realität sehen, wohingegen die Fotografie der Weimarer Republik – nach dem Schock und der Katastrophe des Ersten Weltkrieges – einen neuen Aufbruch markiert, einen neuen, sachlichen und sehr differenzierten Blick auf die Wirklichkeit entwickelt.⁹

Am entschiedensten propagiert den Medienwandel hin zum Visuellen der Maler, Grafiker und Fotograf Johannes Molzahn in seinem 1928 erschienenen programmatischen Text *Nicht mehr lesen! Sehen!*¹⁰ und of-

⁸ Hierzu sei der Gedanke Jens Jägers erwähnt, in die Erfassung sozio-kultureller Zusammenhänge einzusteigen mit der simplen, aber grundlegenden Leitfrage, warum zu einem gewissen Zeitpunkt überhaupt fotografiert wurde. Vgl. JÄGER: *Photographie*, S. 30.

⁹ Ivo KRANZFELDER: „Idylle – Aufbruch – Katastrophe. Fotografie in Deutschland 1900 bis 1938“. In: *Fotogeschichte* 29.113 (2009), S. 5–17, S. 5.

¹⁰ Johannes MOLZAHN: „Nicht mehr lesen! Sehen!“ In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010, S. 178–180, S. 177.

fenbart dabei eine bedingungslose Euphorie gegenüber der sich zum Massenmedium gewandelten Fotografie. Er betrachtet die Fotografie als Spiegelbild eines enorm beschleunigten Lebenstempos, worin er drastische Auswirkungen auf die Umformung des Sehannes und damit das ganze menschliche Leben erkennt: Die „eindringliche Sprache des Bildes“,¹¹ so Molzahn, führe zu einer Veränderung und Beeinflussung des Denkens und der Psyche. Das Foto werde so zum „Schrittmacher“¹² einer neuen Zeit. Der hier von Molzahn aufgegriffene Aspekt der Beschleunigung des Alltags scheint symptomatisch zu sein für eine breite gesellschaftliche Wahrnehmung eines gesteigerten vitalen Rhythmus beim „Aufbruch in das industrialisierte Zeitalter der Massenkommunikation von Warenreklame und politischer Propaganda, der Allgegenwart technisch erzeugter und vielfältiger Bilder im täglichen Leben.“¹³ So ist es die Schnelligkeit und Synchronizität vielfältiger Lebensprozesse in der Großstadt, zu deren Darstellung im Bereich der Literatur Alfred Döblin im Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) mit Hilfe der Montage-technik eine Fülle vorwiegend visueller Sinneseindrücke auf seinen proletarischen Protagonisten Franz Biberkopf einstürzen lässt.

Im Bereich des Kinos reagierten wenige Jahre zuvor Regisseure wie Sergej Eisenstein und Dziga Vertov¹⁴ mit einer bislang nicht gekannten Dynamik durch extreme Schnittfolgen auf die ebenso beschleunigte wie politisierte Gegenwart – mit weitreichenden Auswirkungen auf das Sehverhalten ihres Publikums und die nachfolgende Produktion von Bildmedien.

¹¹ MOLZAHN: „Nicht mehr lesen! Sehen!“, S. 177.

¹² Ebd.

¹³ HESSE: „Das Auge des Arbeiters“, S. 32.

¹⁴ Im Film *Der Mann mit der Kamera* von Dziga Vertov tritt der als Kameramann gezeigte Protagonist in seiner Präsenz als bloßer Bediener der Technik stark gegenüber der Filmkamera zurück, die immer wieder selbst im Bild gezeigt und mittels Überblendungseffekt als ‚Kamera-Auge‘ personifiziert wird. Diese Mensch-Technik-Synthese, verbunden mit der Omnipräsenz der Kamera, weist dem Aufnahmegerät den Status eines Akteurs zu und drückt so ein Bewusstsein für den Wandel hin zu einer vorrangig visuell geprägten Kultur aus. Vgl. Dziga VERTOV (Regie): *Der Mann mit der Kamera*. 80 Min. UdSSR 1929.

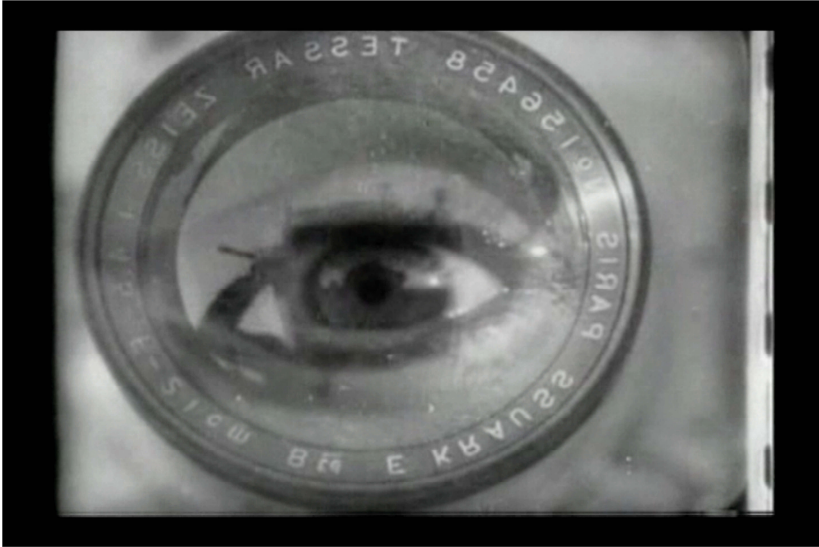


Abb. 2: Das alles wahrnehmende ‚Kamera-Auge‘ in *Der Mann mit der Kamera*

Als zentraler Akteur der gestalterischen Innovation im Bereich der Printmedien ist schließlich der Fotomontage-Künstler John Heartfield (vgl. Abb. 3) zu nennen. Er machte durch seine polarisierenden Titelseiten für die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* die große Leserschaft mit der Verdichtung sozialer sowie politischer Realitäten durch Fragmentierung und Neukomposition vertraut.¹⁵

¹⁵ Auf Zusammenhänge zwischen Erfahrung der Dynamisierung in der modernen Großstadt, Aufspaltung menschlicher Erfahrung in arbeitsteiliger Industrieproduktion und Entwicklung der künstlerischen Methode der Fotomontage als adäquate Form der Darstellung veränderter lebensweltlicher Realität verweist auch Wolfgang Hesse. Vgl. Wolfgang HESSE: „Der Unterricht muss auch auf der Straße erteilt werden. Stadtraum – Schriftraum – Bildraum“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 187–256, S. 219.

Im Hinblick auf Montage als Form eines militanten Dokumentarismus erkennt Abigail Solomon-Godeau eine konzeptionelle Nähe zwischen Heartfields visuellen Konstruktionen und der von Brecht wie Benjamin vertretenen Position, nach der eine einfache Wiedergabe der Realität nichts über diese auszusagen vermag. Vgl. Abigail SOLOMON-GODEAU: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“. In: *Diskurse der Fotografie*.

Gemeinsam ist diesen künstlerischen Konzepten, dass sie am Primat der Schriftsprachlichkeit rütteln, indem sie für eine Kultur des Visuellen eintreten. Das erinnert an Johannes Molzahns Ausrufung einer Ära des Sehens. Mit ihr begreift er die Fotografie und den Film als Leitmedien zur Verwirklichung einer neuen Gesellschaft. Den stufenweisen medientechnischen Fortschritt sieht er als unaufhaltsames Naturgesetz und orientiert sich so an einem marxistischen Fortschrittsverständnis, dessen Regeln letztendlich auch die Weiterentwicklung der Fotografie gehorche. Ihr misst er einen herausragenden politischen Stellenwert bei und betont ihre führende Rolle in der Darstellung und positiven Beeinflussung von Arbeit und Alltagsleben:

Die Photographie! Dieses größte der physikalisch-chemisch-technischen Wunder der Gegenwart – dieses Triumphes [sic] der großen Folgen! Eins der wichtigsten Mittel, gegenwärtige Probleme aufzuschließen, die Harmonie zwischen Arbeits- und Lebensprozessen wieder herzustellen.¹⁶

Auch für Walter Benjamin besitzt die Fotografie als Kunstform vor allem politisches Potential, welches er vor allem durch ihre Eigenschaft der massenhaften Reproduzierbarkeit¹⁷ wirksam sieht. In scharfer Abgrenzung von einer bürgerlichen *l'art pour l'art* beschreibt Benjamin es als die Aufgabe der Kunst, wirkmächtiges Werkzeug bei der breiten Artikulation virulenter gesellschaftlicher Probleme zu sein:

Was wir von Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht. Diese Forderung werden wir aber am nachdrücklichsten stellen, wenn wir – Schriftsteller – ans Photographieren gehen. Auch hier ist also für den Autor als Produzenten der technische Fortschritt die Grundlage seines politischen. Mit anderen Worten: erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozeß der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung

Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2. Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53–74, S. 73.

¹⁶ MOLZAHN: „Nicht mehr lesen! Sehen!“, S. 177.

¹⁷ Vgl. Walter BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, 2. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508, S. 477.

zufolge, dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich.¹⁸

Die in steigendem Maße gesellschaftsrelevante Rolle der Fotografie im Deutschland der Weimarer Zeit ist eng mit der unruhigen politischen und sozialen Situation nach dem Ende des Ersten Weltkriegs verbunden, welche sich gegen Ende der 1920er Jahre zuspitzt. Enorme Arbeitslosigkeit und Armut im Vorfeld und noch weitaus verheerender in Folge der Weltwirtschaftskrise von 1929 prägen das Alltagsleben der Menschen. Die Ausbeutung der Arbeiterschaft und die sich vertiefende Kluft zwischen Arm und Reich führen bei den Proletariern zum Gefühl, einer durch das Bürgertum dominierten Politik und der mächtigen Lobby industrieller Arbeitgeber ohnmächtig ausgeliefert zu sein.¹⁹ Auf der anderen Seite schaffen gerade die tief empfundene soziale Ungerechtigkeit und nicht mehr hinnehmbare Lebensverhältnisse der zu großen Teilen arbeitslosen Arbeiterklasse²⁰ ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Herstellung breiter öffentlicher Wahrnehmung. Mit dem Erscheinen proletarischer Publikationsorgane wird diese öffentliche Repräsentation über Zeitschriften wie der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* (AIZ) und *Der Arbeiter-Fotograf*²¹ realisiert. Die Zusammenhänge zwischen beiden

¹⁸ Walter BENJAMIN: „Der Autor als Produzent“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Werke*, Band 3. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 683–701, S. 694.

¹⁹ Die aussichtslose Misere der Arbeiterklasse findet sich drastisch dargestellt im Film *Kuhle Wampe* von Bertolt Brecht und Slatan Dudow, insbesondere in der Eröffnungsszene, bei der sich der arbeitslose Sohn der Familie ob seiner Verzweiflung durch einen Sprung aus dem Fenster umbringt. Vgl. Slatan DUDOW (Regie): *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* 148 Min. Deutschland 1932, 00:11:50–00:13:20.

²⁰ Arno Klönne spricht von einer bis dahin nicht gekannten existenzbedrohenden Not für Lohnabhängige. 1932 sei nur noch ein Drittel der Arbeiter und Angestellten voll beschäftigt gewesen, wobei selbst deren Löhne um 45 Prozent unter dem amtlichen Existenzminimum gelegen hätten. Zum Höhepunkt der Krise waren sieben Millionen Arbeitslose gemeldet. Die tatsächliche Zahl sei weitaus höher anzunehmen, da Langzeitarbeitslose von der staatlichen Unterstützung ausgeschlossen waren. Vgl. Arno KLÖNNE: *Die deutsche Arbeiterbewegung. Geschichte – Ziele – Wirkungen*. Düsseldorf/Köln: Diederichs 1981, S. 231.

²¹ *Der Arbeiter-Fotograf* erschien von September 1926 bis Dezember 1932, die höchste Auflage betrug 7000 Exemplare. Wesentlich verbreiteter war die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ), die 1925 mit einer Auflage von 200.000 startete und kurz vor Machtübernahme der Nationalsozialisten ihre maximale Auflage von einer halben Million erreichte. Zwischen

Presseerzeugnissen sind symbiotisch: Der Medienunternehmer Willi Münzenberg erkannte es als entscheidenden Nachteil für seine linkspolitisch orientierte AIZ, von der Zulieferung bürgerlicher Fotoagenturen abhängig zu sein. Dieses Manko veranlasste ihn 1926 zur Herausgabe der ersten Nummer des Fachblatts *Der Arbeiter-Fotograf*, in der er die Arbeiterschaft dazu aufrief, Fotografien aus der Sichtweise des Proletariats an seinen Verlag zu senden. Im Gegenzug unterstützte Münzenberg die Gründung der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands (VdAFD) finanziell und etablierte das Heft als Mitgliederzeitschrift.

Münzenbergs AIZ wurde von Beginn an mit großem Bewusstsein für die Überzeugungskraft des Visuellen gestaltet, Fotografie galt im Verhältnis zum Text als gleichwertige Ausdrucksform. Besondere Bedeutung kam der Titelseite zu. Technische Innovation spielte auch hier eine wichtige Rolle, um ein randlos gedrucktes Titelbild realisieren zu können – in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ein publizistisches Alleinstellungsmerkmal. Für die Titel-Gestaltung griff man auf den bereits erwähnten Fotomontage-Künstler John Heartfield zurück, der das eingelieferte Bildmaterial der Arbeiterfotografen kompositorisch in eine unmittelbar wirkende Ikonografie verdichtete.

1933 und 1938 wurde die AIZ im Exil in Prag produziert. Vgl. Joachim BÜTHE und Thomas KUCHENBUCH: *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932*. Köln: Prometheus 1977, S. 17 und S. 39.



Abb. 3: Von John Heartfield gestaltete AIZ-Titelseite, Original in Farbe

Die visuelle Artikulation der Interessen der Unterschicht im Medium Fotografie verstanden Arbeiterfotografen wie Blattmacher der proletarischen Presse von Beginn an als dringend notwendiges publizistisches Gegengewicht und Korrektiv gegenüber einer Vielzahl an ebenfalls auf-lagenstarken bürgerlichen Zeitungen und Illustrierten, die man als obigkeitshörig und wirklichkeitsverzerrend ablehnte.

In einem Leserbrief an die AIZ aus dem Jahr 1931 charakterisiert Bertolt Brecht die Bedeutung eben dieser Zeitschrift und betont das ambivalente Potential eines breiten publizistischen Einsatzes von Fotografie:

Die ungeheure Entwicklung der Bildreportage ist für die Wahrheit über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe gegen die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich

von den Druckerpressen ausgespien wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Setzmaschine. Die Aufgabe der AIZ, hier der Wahrheit zu dienen und die wirklichen Tatbestände wieder herzustellen, ist von unübersehbarer Wichtigkeit und wird von ihr, wie mir scheint, glänzend gelöst.²²

Die Eignung von Bildern für aufklärerische politische Belange stellt Brecht erst einmal grundsätzlich in Frage. Er erkennt im Medium Fotografie manipulative Charakteristika und damit „die Möglichkeit einer Wiedergabe, die Zusammenhänge wegschminkt“.²³ Dieser Vorbehalt Brechts ist allerdings nicht als pauschale Medienkritik und Ablehnung der Fotografie misszuverstehen – vielmehr richtet er sich gegen eine in seinen Augen verfehlte Art ihrer Verwendung in der bürgerlichen Presse. Ob des von ihm konstatierten Manipulationspotentials der Fotografie sieht Brecht einen produktiven Ausweg nur in der Anstrengung, visuelle Wahrheiten in bewusst künstlich produzierter Form zu generieren.

Als pragmatische Didaktik zur Schaffung der als dringend notwendig erachteten proletarischen Gegenbildwelt schlägt Erich Rinka in einem Artikel von *Der Arbeiter-Fotograf* vor, sich bewusst mit den verpönten bürgerlichen Presseerzeugnissen zu beschäftigen, um aus dieser Erfahrung ex negativo Lehren für die eigene Bildproduktion zu ziehen: „Aber auch an den bürgerlichen Zeitungen sollen wir nicht vorübergehen. Sehr viel können wir daraus lernen, wenn wir vergleichen den Schmok, der die Seiten der bürgerlichen Presse füllt mit der Wirklichkeit, in der wir leben.“²⁴

Gerade die emotionale Intensität in den vorgestellten intellektuellen wie proletarischen Positionen zur Fotografie – sei es die Furcht vor ihrem affirmativen Potential, sei es die in sie gesetzte Hoffnung auf Lösung brennender sozialer Fragen – zeigen deutlich, wie stark das damals noch junge Medium die Weimarer Zeit polarisiert hat. Um das Wesen der Fotografie im sozialdokumentarischen und propagandistischen Kon-

²² Bertolt BRECHT: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 20. Hg. v. Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 42f.

²³ Bertolt BRECHT: „Durch Fotografie keine Einsicht“. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010, S. 44.

²⁴ Erich RINKA: „Soziale und politische Reportage“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5.8 (1931), S. 183–188, S. 188.

text noch genauer zu erfassen, ist nun ein Blick auf die Voraussetzungen für die weite Verbreitung ihrer Praxis im Proletariat sinnvoll.

3. Ökonomische und technologische Faktoren als wesentliche Voraussetzungen für die Popularität der Fotografie

Damit die Fotografie zum Massenmedium werden konnte, hatte „das Fotografieren seinen exklusiven Charakter verlieren“,²⁵ also erschwinglich werden müssen. Gerade für die proletarischen Amateure, die ihre Kameras auf den Straßen einsetzen wollten, waren leichtere und kleinere Kameras gefragt sowie billiges und einfach zu handhabendes Fotomaterial. Dieser Punkt ist spätestens 1930 erreicht, als AGFA die Box-Camera für vier Reichsmark auf den Markt bringt, von der innerhalb weniger Jahre drei Millionen Exemplare verkauft werden.²⁶

[S]o führte nach dem Ersten Weltkrieg und insbesondere ab Mitte der 1920er-Jahre die erhebliche Verbilligung der Apparate dazu, dass auch nicht-bürgerliche Amateure sich das Fotografieren leisten konnten – selbst wenn der Erwerb einer Kamera und der Kauf des Verbrauchsmaterials für Arbeiter (oder gar für die Arbeitslosen der Wirtschaftskrise ab 1929) immer noch eine bedeutende Anstrengung darstellte.²⁷

Ein wesentlicher Faktor waren Verbesserungen und Neuentwicklungen im Bereich der Fototechnik. So konnten die Fotografen auf immer lichtempfindlicheres Filmmaterial zurückgreifen, was kurze Belichtungszeiten und damit das Aufnehmen von bewegten Motiven ohne Stativ oder gar ein Fotografieren aus der Bewegung heraus möglich machte. Nach und nach setzte sich auch der einfach zu handhabende und leicht zu transportierende Rollfilm gegenüber den bislang verwendeten schweren Glasplatten-Negativen durch, was das Fotografieren zusätzlich mobiler und flexibler werden ließ. Dieses technologische Novum blieb nicht ohne Auswirkungen auf den fotografischen Stil. Walter Benjamin deutet dies in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* von 1931 an, indem er auf

²⁵ Roland GÜNTER: *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*. Hamburg: Rowohlt 1982, S. 60.

²⁶ Vgl. GÜNTER: *Fotografie als Waffe*, S. 60.

²⁷ HESSE: „Das Auge des Arbeiters“, S. 31.

den Zusammenhang zwischen miniaturisierter und damit flexibilisierter Kameratechnik und Brauchbarkeit für die Praxis der sozialdokumentarischen Fotografie hinweist: „Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt.“²⁸

Vollkommen neue Dimensionen des schnellen Fotografierens aus der Hand eröffnet seit den späten 1920er Jahren außerdem die Kleinbildtechnik, die günstigen (weil massenweise produzierten) 35mm-Kinofilm benutzt.²⁹ Wie stark der kapitalistische Drang zur ökonomischen Expansion und die visuell-kulturelle Produktion um 1930 zusammenhängen, darauf weist Roland Günter hin:

Der ökonomische Expansionszwang der Fotoindustrie hat eine soziale Folge: Die Massen erhalten ein Produktionsmittel. Die Vermarktung der Fotografie hat einen neuen Schritt getan. Dieser Schritt ist eine neue Qualität, die über mehrere Etappen [...] später dorthin führt, daß jeder fotografieren kann. Die Fotografie ist das erste Darstellungsmedium, das auch den breiten Massen in die Hände fällt. Der auf ökonomischer Ebene ablaufende Ausdehnungszwang der Industrie kann nur über eine Verbesserung und Verbilligung der Fotografie die dafür benötigten neuen Konsumenten schaffen.³⁰

Walter Benjamin sieht im Kunstwerk-Aufsatz durch die Fotografie eine „Zertrümmerung der Aura“³¹ im Übergang vom autonomen Kunstwerk zum massenmedialen Gebrauch. Dabei geht auch er in seinen Überlegungen wesentlich von der ökonomischen und technischen Seite der Fotografie aus. In materialistischer Sichtweise begreift er sie dabei als die entscheidende Reproduktionstechnik des 20. Jahrhunderts und konstatiert einen Bruch in der Geschichte der künstlerischen Produktion.

²⁸ Walter BENJAMIN: „Kleine Geschichte der Fotografie“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 2, 1. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385, S. 385.

²⁹ Für den Status der Kleinbildtechnik in der Arbeiterfotografie ist nach einer Querschnittanalyse der Technikrubrik der Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf* im Erscheinungszeitraum 1926–1932 einschränkend festzustellen, dass sie zumindest bis 1932 kaum eine Rolle spielte. Erstaunlich viele der proletarischen Amateure halten an der bewährten Technik mit fotografischen Platten fest, profitieren allerdings auch vom technischen Fortschritt durch Objektive mit besserer Lichtstärke und empfindlicheres Filmmaterial.

³⁰ GÜNTER: *Fotografie als Waffe*, S. 61.

³¹ BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 479.

Diesen Bruch sieht er dabei eng verknüpft mit einer von ihm begrüßten Entideologisierung. Damit propagiert Benjamin die zum Massenmedium gewordene Fotografie als mächtiges Werkzeug für gesellschaftliche Veränderung. Festhalten lässt sich folglich die bemerkenswerte Tatsache, dass gerade im Warencharakter und der Massenproduktion – beide auf das Engste den Prinzipien des Kapitalismus verbunden – die Schlüsselfunktion für den visuell ausgetragenen Klassenkampf der sozialistisch orientierten Arbeiterbewegung liegt. Antikapitalistisches Klassenbewusstsein wird fortan mittels kapitalistisch produzierter Massenware generiert. Es ist somit also ein Zusammenwirken von technischen, ökonomischen und kulturellen Voraussetzungen,³² das die Popularität der Fotografie in der Weimarer Zeit bedingt und sie zu einem gesellschaftlich wirkmächtigen Instrument und zugleich zum umkämpften Politikum werden lässt.

4. Arbeiterfotografie als erster massenmedialer Gegenangriff des Proletariats gegen visuelle Hegemonieansprüche des Bürgertums

Mit ihrer Strategie eines massenmedialen Angriffs ‚von unten‘ setzt die Arbeiterfotografie auf den Faktor der Massenhaftigkeit und möglichen Omnipräsenz des Mediums. An allen nur erdenklichen Orten der Gesellschaft sollen unzählige proletarische Fotografen mit ihren Kameras nicht wegzuleugnende Bilder der tatsächlichen Verhältnisse festhalten. Die so entstandenen Fotografien wurden zu Schulungszwecken in Ortsgruppen diskutiert, besonders gelungene und aussagekräftige Abzüge stellte man für die Verwendung in der AIZ und *Der Arbeiter-Fotograf* zur Verfügung, wobei vom Verlag bei Veröffentlichung ein Honorar bezahlt wurde. Willi Münzenbergs Plan einer Art Fotoagentur durch ein weitreichendes Netz an proletarischen Fotoreportern schien realisiert. Die Arbeiterfotografen wandten ihren Blick in hohem Maße dem öffentli-

³² Die Bedeutung eines synchronen Vorhandenseins kultureller und technologischer Voraussetzungen für die Etablierung der Fotografie als Massenphänomen betont Jens Jäger und verdeutlicht, warum trotz verfügbarer Technik für das späte 19. Jahrhundert noch keine gesellschaftlich omnipräsente Rolle der Fotografie angenommen werden kann. Vgl. JÄGER: *Photographie*, S. 31f.

chen Raum zu, der Großstadt, der Straße. Alltagsbewältigung, Arbeitslosigkeit, Armut und Elend, obrigkeitliche Gewalt sowie Widerstand gegen Faschismus und Nationalsozialismus wurden bestimmende Themen. Ihr Aktionsradius ging über das Fotografieren in ihrem spezifischen lebensweltlichen Nahbereich hinaus und bezog vielfältige sicht- und darstellbare Zeichen einer prekären Alltagskultur mit ein. Diese thematische Fokussierung auf die ‚gesellschaftliche Rückseite‘ wurde durch regelmäßige Aufrufe in *Der Arbeiter-Fotograf* gelenkt, in denen der bürgerlichen Fotografie die Rolle des Negativbeispiels und Gegenbildes zukam. Deren forcierte Ablehnung kann durchaus als ein die Arbeiterfotografiebewegung einendes und somit identitätsstiftendes Moment gesehen werden.

„Die Welt ist schön‘ ... Jedenfalls versucht die moderne bürgerliche Fotografie mit einem riesigen Aufgebot in raffinierten technischen Mitteln, uns einzureden, daß es auf dieser Erde recht beschaulich und harmonisch zugeht. Man hat den ‚Gegenstand‘ entdeckt. Man ‚erlebt‘ Grammofonplatten, Hohlspiegel, Steinhäufen, zerschnittene Kohlköpfe und Schreibmaschinentastaturen ‚visuell‘ und nennt das ‚Neue Sachlichkeit‘. Den Menschen, den leidenden, unterdrückten, kämpfenden Menschen, haben diese ‚sachlichen‘ Fotokünstler der Bourgeoisie leider vergessen.“³³

In der Thematisierung drängender sozialer Probleme der Weimarer Zeit machten die Arbeiterfotografen ihre Fotoapparate zu Anklagewerkzeugen mit dem Ziel, durch ihre Bilder des sozialen Elends die eigene proletarische Klasse visuell zu aktivieren und somit die Bereitschaft zum Klassenkampf zu steigern und gesellschaftliche Verhältnisse zu ändern.

Die Publikation von Bildern der hässlichen Seiten des Lebens geschah geplant, bewusst und häufig mit polemischem Seitenhieb auf die bürgerliche Fotografiepraxis. Das beweist ein Artikel aus *Der Arbeiter-Fotograf* mit der Betitelung „Bitte, recht freundlich!“,³⁴ der kombiniert ist mit einem Foto im Müll stochernder Männer.

Die Arbeiterfotografen vereinnahmten die Fotografie als ihre Waffe im Klassenkampf und setzten sie publizistisch ein als wirksames soziales und kulturelles Werkzeug, um das bestehende Machtungleichge-

³³ Heinz LUEDECKE: „Schulter an Schulter“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.12 (1930), S. 275–277, S. 275.

³⁴ O.V.: „Bitte, recht freundlich!“ In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6.3 (1930), S. 51–53, S. 51.

wicht gegenüber dem Bürgertum zu nivellieren. Das Ziel war, die Machtverhältnisse umzukehren und eine sozialistische Gesellschaftsordnung zu errichten. „Die Fotografie in den Händen der Arbeiterklasse ist eine scharfe und wirksame Waffe der Klassenpropaganda, die sie zu hundert Prozent ausnutzen muß.“³⁵ Derartige Metaphorisierungen des Mediums Fotografie finden sich in einer Reihe von Artikeln in *Der Arbeiter-Fotograf*.



Abb. 4: Seite aus *Der Arbeiter-Fotograf*

³⁵ O.V.: „Klassencharakter der Fotografie“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.1 (1930), S. 3–4, S. 3.

Im Programm der Arbeiterfotografie steckt zweifellos epochales medienrevolutionäres Potential. Binnen kurzer Zeit hatte eine große Menge bislang unterprivilegierten Menschen erstmalig Zugang zu einem Produktionsmittel und Darstellungsmedium, in dem sie ihre Klassenzugehörigkeit ausdrücken und die Missstände ihres lebensweltlichen Umfelds anprangern konnte.

[So] stellt die Arbeiter-Fotografie der Weimarer Zeit das einzige Projekt dar, in dem sich die Arbeiterklasse selbst abbildete, ihr Wahrgenommensein selbst organisierte und damit zum handelnden Subjekt wurde. In all den anderen thematisierten sozialdokumentarischen Abbildungsprojekten ist die Arbeiterklasse hingegen ein passives Objekt der Kamera und der Wahrnehmung anderer sozialer Großgruppen, meist der Mittelklassen.³⁶

Der Alleinbesitz des Bürgertums an der Fotografie war gebrochen³⁷ und damit dessen Monopol auf mediale Selbstrepräsentation im Visuellen.

Nun bestand auch für die gesellschaftlich unterprivilegierte Schicht Zugang zu medialer Produktion und Distribution, was Walter Benjamin folgendermaßen ausdrückt: „Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren.“³⁸

5. Conclusio

Die Arbeiterfotografie der späten 1920er und frühen 1930er Jahre in Deutschland war weit entfernt von schöngeistigem Kunstschaffen. Als besondere Form der sozialdokumentarischen Fotografie entstand und stand sie in intensiver Verbindung mit drängenden gesellschaftlichen Problemen und Unruhen.³⁹ Adressiert war das Bildmaterial der Arbeiterfotografen vorwiegend an ihresgleichen, die Arbeiterklasse,⁴⁰ sowohl im kleinen Rahmen der Ortsgruppen als auch in Form eines umfassenden

³⁶ Rudolf STUMBERGER: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*. Konstanz: UVK 2007, S. 170.

³⁷ Vgl. Berthold BEILER: *Weltanschauung der Fotografie*. Leipzig: Fotokino 1977, S. 83.

³⁸ BENJAMIN: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 493.

³⁹ Vgl. STUMBERGER: *Klassen-Bilder*, S. 171.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 173.

den gesellschaftlichen Projekts mit Hilfe auflagenstarker proletarischer Zeitungen und Zeitschriften. Dabei begriffen sich die Arbeiterfotografen durch ihre Einbindung in Arbeiterfotografen-Kollektive als „Teil eines gesellschaftlich organisierten Lernprozesses“.⁴¹ Auf einer ersten Stufe diente ihr Fotografieren „der Verwirklichung des privaten Zwecks, das eigene Leben erinnernd sehen und zeigen zu können“.⁴² Die zweite Stufe, stärker geprägt durch die politische Identität der Akteure, fand überwiegend auf der Straße als dem Ort des Klassenkampfes statt. Der Abdruck ihrer Aufnahmen bedeutete große Anerkennung für diese Medienamateure, „die ja bis zu dieser Zeit in dem Glauben erzogen waren, daß sie im Bereich der kulturellen Produktion niemals produktiv sein könnten“.⁴³ Hier zeigt sich vor allem, in welchem modernen Verständnis die Fotografie als Instrument gegen eine als feindlich empfundene Obrigkeit eingesetzt wurde und so – zumindest bedingt – das Potential für eine Umkehr von Machtverhältnissen in sich trägt. Ob die proletarische Fotopraxis allerdings als Umkehrung im Blicksystem zwischen dem kollektiven Blick des Arbeiters mit der Kamera und dem kontrollierenden Blick staatlicher Macht im Sinne einer „Umwälzung des Panopticons“⁴⁴ verstanden werden kann, ist allerdings fraglich. Denn gegen die faschistische Unterwanderung des Alltags, den offensiven SA-Terror auf den Straßen sowie Verbote und Gleichschaltung der Presse vermochte die Arbeiterfotografie den ebenfalls medienbewusst agierenden Nationalsozialisten nach deren Machtübernahme 1933 zu wenig entgegenzusetzen.

⁴¹ Manfred SEIFERT: „Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programmatik“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 15–30, S. 16.

⁴² Ebd.

⁴³ GÜNTER: *Fotografie als Waffe*, S. 64.

⁴⁴ Christian JOSCHKE: „»Bist du schon Mitglied?« Arbeiterfotografie und Polizeistaat“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 285–301, S. 287.

Literaturverzeichnis

- BEILER, Berthold: *Weltanschauung der Fotografie*. Leipzig: Fotokino 1977.
- BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 1, 2. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 471–508.
- BENJAMIN, Walter: „Der Autor als Produzent“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Werke*. Band 3. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 683–701.
- BENJAMIN, Walter: „Kleine Geschichte der Fotografie“. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Band 2, 1. Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 368–385.
- BOSTRÖM, Jörg: „Arbeitslos. Die Wirtschaftskrise 1932 in den Fotografien Walter Ballhauses“. In: *Das Jahrhundert der Bilder. 1900–1949*. Hg. v. Gerhard Paul. Göttingen: Steidl 2009, S. 404–411.
- BRECHT, Bertolt: „Durch Fotografie keine Einsicht“. In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010.
- BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 20. Hg. v. Elisabeth Hauptmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- BÜTHE, Joachim und Thomas KUCHENBUCH: *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932*. Köln: Prometheus 1977.
- DANNER, Günther: *Die Anfänge der Arbeiterfotografenbewegung in Deutschland und ihre Bedeutung für die Arbeiter-Illustrierte Zeitung*. Leipzig: o.V. 1966.
- FRIZOT, Michel: *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann 1998.
- GÜNTER, Roland: *Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhetik der Sozialfotografie*. Hamburg: Rowohlt 1982.
- HESSE, Wolfgang (Hg.): *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012.

- HESSE, Wolfgang: „Das Auge des Arbeiters. Praxis, Überlieferung und Rezeption der Arbeiterfotografie als Amateurbewegung in der Medienmoderne am Beispiel Sachsens. Vorbericht über ein DFG-Projekt am ISGV“. In: *Fotogeschichte* 30.114 (2010), S. 31–57.
- HESSE, Wolfgang: „Der Unterricht muss auch auf der Straße erteilt werden. Stadtraum – Schriftraum – Bildraum“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 187–256.
- JÄGER, Jens: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*. Tübingen: edition diskord 2000.
- JOSCHKE, CHRISTIAN: „»Bist du schon Mitglied?« Arbeiterfotografie und Polizeistaat“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 285–301.
- KERBS, Diethart und Walter UKA: „Vorwort“. In: *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*. Hg. v. Diethart Kerbs und Walter Uka. Bönen/Westfalen: Kettler 2004, S. 6–9.
- KLÖNNE, Arno: *Die deutsche Arbeiterbewegung. Geschichte – Ziele – Wirkungen*. Düsseldorf/Köln: Diederichs 1981.
- KRACAUER, Siegfried: „Die Fotografie“. In: *Theorie der Fotografie*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kemp. München: Schirmer/Mosel 1979, S. 101–112.
- KRANZFELDER, Ivo: „Idylle – Aufbruch – Katastrophe. Fotografie in Deutschland 1900 bis 1938“. In: *Fotogeschichte* 29.113 (2009), S. 5–17.
- LUEDECKE, Heinz: „Schulter an Schulter“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.12 (1930), S. 275–277.
- MOLZAHN, Johannes: „Nicht mehr lesen! Sehen!“ In: *Texte zur Theorie der Fotografie*. Hg. v. Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2010, S. 178–180.
- NEWHALL, Beaumont: *Geschichte der Fotografie*. München: Schirmer/Mosel 1998.
- O.V.: „Bitte, recht freundlich!“ In: *Der Arbeiter-Fotograf* 6.3 (1930), S. 51–53.

- O.V.: „Klassencharakter der Fotografie“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 4.1 (1930), S. 3–4.
- RINKA, Erich: „Soziale und politische Reportage“. In: *Der Arbeiter-Fotograf* 5.8 (1931), S. 183–188.
- SEIFERT, Manfred: „Die Eroberung der (beobachtenden) Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik im Spannungsfeld proletarischen Alltags, öffentlicher Bildproduktion und kommunistischer Programatik“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 15–30.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“. In: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 2. Hg. v. Herta Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 53–74.
- STUMBERGER, Rudolf: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900–1945*. Konstanz: UVK 2007.
- WARNEKEN, Bernd Jürgen: „Nicht erledigt. Fünf Thesen zur kultur- anthropologischen Arbeiterforschung“. In: *Die Eroberung der beobachtenden Maschinen. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*. Hg. v. Wolfgang Hesse. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 457–465.

Filme

- DUDOW, Slatan (Regie): *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* 148 Min. Deutschland 1932
- VERTOV, Dziga (Regie): *Der Mann mit der Kamera*. 80 Min. UdSSR 1929.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Streit der Bettler um den besten Platz, ca. 1930 (Foto: Walter Ballhause). Walter Ballhause Archiv, Plauen.

Abb. 2: Kamera-Auge. Standbild aus: Dziga VERTOV (Regie): *Der Mann mit der Kamera*. 80 Min. UdSSR 1929.

Abb. 3: AIZ-Titelseite (John Heartfield). Original in Farbe. Arbeiter Illustrierte Zeitung 13.40 (1934).

Abb. 4: Seite aus *Der Arbeiter-Fotograf* 6.3 (1930), S. 51.