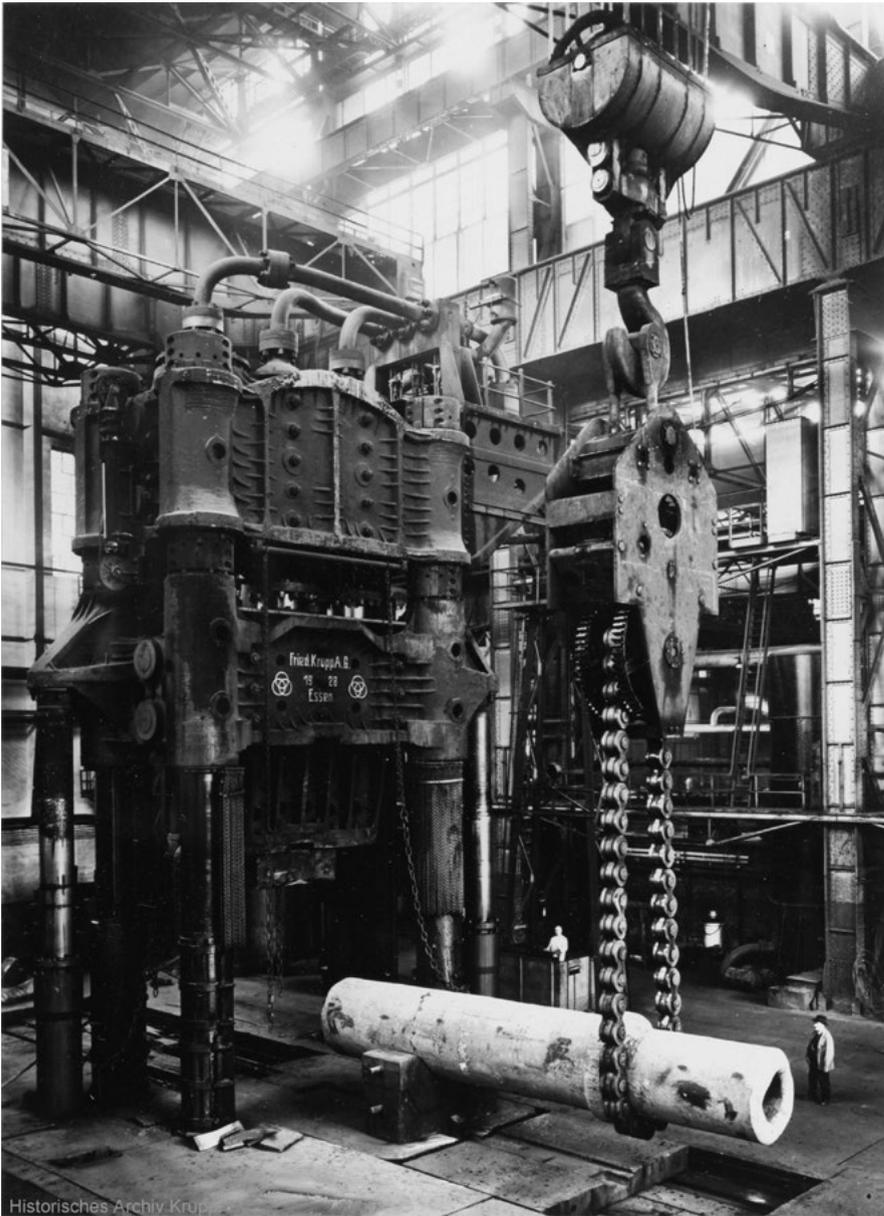


Wer Industriefotografie sagt, muss auch Bertolt Brecht sagen. Als Zitat isoliert und zum Schlagwort erhoben, haben wohl nur wenige Sätze des Dichters eine solch anhaltende Karriere erlebt wie seine Bemerkungen zu einer in die «Funktionale gerutschten Realität».¹ Dies ist überraschend genug, denn vordergründig betrachtet findet sich dieser Kommentar an einem für fototheoretische Betrachtungen recht sachfremden Ort;² und ob sich Brecht bei seinem Hinweis auf Krupp und die AEG tatsächlich für die deutsche Großindustrie interessierte oder nicht vielmehr ein beiläufiges Beispiel wählte, wird zunächst einmal zweifelhaft bleiben können. Die in Frage stehenden Sätze finden sich im zweiten Abschnitt seines Textes *Der Dreigroschenprozeß*, der 1930 im dritten Heft seiner *Versuche* erschienen ist:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache «Wiedergabe der Realität» etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich «etwas aufzubauen», etwas «Künstliches», etwas «Gestelltes». Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder. Sie ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar.³

Ob es hilft, einer solchen Behauptung – wenigstens probeweise – eine «Photographie der Krupp-Werke» entgegenzuhalten?⁴ Der konkrete Fall des Essener Unternehmens bietet eher zu viel als zu wenig Anschauungsmaterial. Denn die sich mit dem Krupp-Konzern verbindende fotografische Überlieferung ist ungewöhnlich dicht, vielfältig und gut aufbereitet.⁵ Ich greife also nicht mehr als eine einzelne Aufnahme heraus (Abb. 1). Entstanden ist sie um 1929 und könnte damit, wenigstens theoretisch, Brecht beim Schreiben seines Versuchs vor Augen gestanden haben. An Wirklichkeitsgehalt mangelt es der Ansicht gewiss nicht: Industriehalle und Schwermaschinen, Werkstück und Produktionsprozess – mit dieser Darstellung der 15.000-Tonnen-Schmiedepresse gelangt kaum weniger als Monströses in den Blick. Zum kompositorischen Raffinement des (namenlos gebliebenen) Fotografen gehörte es, einen Betrachterstandpunkt zu wählen, der mehrere Meter über dem Hallenboden liegt. Daher kann unsere Begegnung mit der von Brecht angesprochenen industriellen Realität im Fall dieser Aufnahme gewissermaßen auf Augenhöhe stattfinden. Distanziert, beinahe entrückt, unterscheidet sich unser durch das Bild vermittelte Blick erheblich von jener Perspektive, die man den Personen zuschreiben kann, die in der Aufnahme als Staffagefiguren auftreten und offenkundig den gewaltigen Maßstab unterstreichen sollen. Einer Reaktion jedenfalls wird man sich bei Betrachtung dieser Fotografie kaum entziehen können: dem Staunen darüber,



1 Unbekannter Fotograf, *Die 15.000-Tonnen-Schmiedepresse im Schmiedepresswerk West (Krupp-Werke Essen)*, um 1929, Fotografie, Essen, Historisches Archiv Krupp

wie leichthändig sich – gegen alle Wahrscheinlichkeit – die im Krupp-Werk geleistete Arbeit an einer 15.000-Tonnen-Schmiedepresse ausnimmt.

Hätte Brecht diese Aufnahme tatsächlich selbst gesehen, er hätte wohl entgegnet: Nicht allein das massive Werkstück, sondern wir selbst hängen bereits am Haken. Folgen wir seinem skeptischen Einwand zur Aussagekraft des Fotografischen, so wird in einer solchen Darstellung (und auch in meiner Beschreibung) gerade das

zum Problem, was sich über das einzelne Beispiel hinaus über die Industriefotografie insgesamt sagen lässt: Die «einfache ›Wiedergabe der Realität‹» muss ohne Aussage über eben diese Realität bleiben oder kann doch wenigstens «beinahe nichts» zu ihrer Aufklärung beitragen.⁶ Das Konkrete ist nicht das Wirkliche. Eine aus Brechts Nachlass publizierte Notiz, die zur selben Zeit wie der *Dreigroschenprozeß* verfasst wurde, lässt sich als Fußnote zur viel zitierten These aus den *Versuchen* lesen:

Die Fotografie ist die Möglichkeit einer *Wiedergabe*, die den Zusammenhang wegschminkt. Der Marxist Sternberg [...] führt aus, dass aus der (gewissenhaften) *Fotografie* einer Fordschen Fabrik keinerlei Ansicht über diese Fabrik gewonnen werden kann. Selbst wenn der Soziologe zu dem gleichen Resultat kommt wie der Ästhet, ist sein Resultat unendlich brauchbarer.⁷

Im Fall der Fotografie aus dem Krupp-Werk lässt sich der hier erhobene Vorwurf des Wegschminkens ganz wörtlich nehmen: Es gehörte zur gängigen Praxis der Essener Werksfotografen, sich bei der Aufnahme eines glühenden Stahlblocks mehr Zeit zu nehmen, als der Umgang mit einem solchen Objekt eigentlich erlaubt: Diese Werkstücke wurden gar nicht im glühenden Zustand fotografiert, sondern mit heller Farbe angestrichen (oder eben geschminkt) und waren später bestenfalls von Kennern als eine Simulation zu erkennen.⁸

Gewiss setzt Brechts Kritik an der Reichweite fotografischer Aussagekraft auch an solchen Oberflächenspielen an, doch reicht sein Einwand erheblich weiter. Es ist der von ihm so benannte «Zusammenhang», der seiner knappen Notiz zufolge kaschiert wird.⁹ Der Hinweis auf den marxistischen Soziologen und Philosophen Fritz Sternberg, mit dem Brecht bereits seit 1926 im Austausch stand und dem er offenbar die Gedankenfigur einer aussagelosen Industriefotografie verdankte, macht vor allem einen Anspruch deutlich, an dem die Fotografie aus beider Sicht scheitern müsse:¹⁰ Bilder dieses Mediums bleiben einer Affirmation der Oberfläche verpflichtet. Sie stehen im Dienst einer Phänomenologie, die das Sichtbare zwar durchaus registrieren und dessen Präsenz bestätigen kann, ohne jedoch von hier aus zu einer analytischen Aussage über die Wirklichkeit zu gelangen. Mit den Mitteln der Fotokamera allein, so ließe sich der Vorwurf zuspitzen, wird sich kein Verständnis der «eigentliche[n] Realität» erzielen lassen, sei diese doch bereits «in die Funktionale gerutscht».¹¹ Brecht selbst spricht mit Bezug auf das von Sternberg gewählte Beispiel eines Ford-Werks skeptisch davon, anhand einer Fotografie «keinerlei Ansicht über diese Fabrik» gewinnen zu können.¹²

Erstmals veröffentlicht wurde diese kurze Notiz aus Brechts Nachlass im Jahr 1992. Bei dieser Gelegenheit haben die Herausgeber der Werkausgabe die Bemerkungen um einen Titel ergänzt: *Durch Fotografie keine Einsicht*. Was wohl als Paraphrase gedacht war, droht das von Brecht Geschriebene zu verfälschen. Es scheint mir angebracht, an seiner ursprünglichen Wahl des Wortes ›Ansicht‹ festzuhalten. Gewiss ist zutreffend, dass in den wenigen Zeilen die dem Ästheteten gegebene Möglichkeit der Produktion von Ansichten ausgespielt wird gegen die durch den Soziologen mittels der Analyse gesuchte Möglichkeit der Einsicht. Nimmt man jedoch Brecht (und den von ihm zitierten Sternberg) beim Wort, so steht in Frage, was überhaupt ein Fotograf in einer Fabrik mit seiner Arbeit ausrichten kann. Welchen Wert gewinnt die von ihm produzierte, medial vermittelte Sichtbarkeit? Die in der Skizze erhobene Kritik wiegt schwer: Die Tätigkeit des Fotografen sei ungeeignet, zu einer profunden Analyse, wie sie etwa der Soziologe leiste, beizutragen, um Einsichten über den ›Zusammenhang‹ zu vermitteln.

Längst ist mit guten Gründen darauf hingewiesen worden, dass Gattungsbezeichnungen innerhalb der Fotogeschtsschreibung bestenfalls eingeschränkten Wert besitzen. Mit ihnen wird auf oberflächliche und nicht selten sachfremde Weise ein Anschein von Ordnung gestiftet, der – um Brechts Formulierung zu borgen – den «Zusammenhang wegschminkt».¹³ Auch die Rede von der «Industriefotografie» als einer klar umrissenen bildnerischen Gattung innerhalb des weiteren Felds fotografischer Produktion besitzt in diesem Sinn allenfalls heuristischen Wert und wird zuletzt dekonstruiert werden können. Doch scheint im Kontext von Brechts Schrift *Der Dreigroschenprozeß* eine andere Möglichkeit auf, über «Industriefotografie» auf produktive Weise nachzudenken. Anhand der beiden von ihm gewählten Beispiele – Krupp und AEG – und auch anhand der von Sternberg zitierten Ford-Werke wird deutlich, dass sich die Diskussion auf die Großindustrie richtet, auf Konzerne mit einem internationalen Geschäftsradius. Sternberg wie Brecht verbinden mit ihren Hinweisen ein marxistisch grundiertes Erkenntnisinteresse:¹⁴ Was genau heißt es, mit Blick auf die genannten Unternehmen von Produktion und Ware, Arbeit und Leistung, Handel und Besitz, Umsatz und Gewinn zu sprechen? Die Frage nach dem «Zusammenhang» ist die Frage nach dem Kapitalismus, nach den ihn ermöglichenden Voraussetzungen, nach dessen Geltung und Grenzen.¹⁵ In Frage steht die von Brecht angesprochene Funktionale der kapitalistischen Wirtschaftsweise.

Wenigstens indirekt stellte er hierbei zugleich die Frage nach der Fotografie. Bereits früh – das heißt kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts – ist umfassend diskutiert worden, dass zu den «Wundern der Wissenschaft» und ihren «modernen Erfindungen» nicht allein Dampfmaschine und Eisenbahn, Telegrafie und Gaslicht gehören, sondern auch die neuen bildnerischen Möglichkeiten der Fotografie.¹⁶ Mit diesem Medium verbinden sich Geschäftsmodelle, die spätestens im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts auf allen Ebenen der Produktion, Distribution und Konsumtion von Bildern eine handwerkliche Phase hinter sich lassen. Stattdessen macht sich ein kaum anders als industriell zu nennender Anspruch des fotografischen Bildgebrauchs geltend.¹⁷ Wenn in diesem Zusammenhang von einer «Industrialisierung des Blicks» die Rede war, so ist damit auch gesagt, dass eine Geschichte der Fotografie nur dann umfassend betrachtet wird, wenn dies eine Erörterung von deren vielfältiger Verflechtung mit der Geschichte kapitalistischen Wirtschaftens einschließt.¹⁸

Gewiss zu den anschaulichsten Dokumenten gehört hierbei ein Brief, den Alfred Krupp am 12. Januar 1867 von Nizza aus an seine Geschäftsführer nach Essen richtete (ein Schreiben, das übrigens nur zwei Jahre vor Brechts *Dreigroschenprozeß* erstmals veröffentlicht worden ist).¹⁹ Wie Mira Naß in ihrer Interpretation der Panoramen zeigt, materialisiert sich in diesen Tableaus das Selbstverständnis eines Großindustriellen als paternalistischer Kapitalist, der sein Unternehmen auch deshalb im Griff hat, weil er es im Blick hat.²⁰ Zum Reiz dieser Briefstelle gehört, dass Krupp in vertrauter Korrespondenz mit seinen Prokuristen unumwunden offen legt, was zur Konstruktion einer Ansicht des Unternehmens – und damit nicht zuletzt zur visuellen Selbstrepräsentation des Unternehmers – gehöre und was nicht: Benötigt werde ein aus geeignetem, das heißt erhöhtem Blickpunkt durch die Kamera erfasstes Werksgelände samt «Plätzen, Höfen und Eisenbahnen», «Locomotiven und Züge[n]» und großen «Transportwagen für Güsse».²¹ Sollte es aber in einem solchen industriellen Terrain zur, wie Brecht später schreibt, «Verdinglichung der menschlichen Beziehungen» gehören, dass hier Arbeit geleistet wird und Produk-

tion stattfindet, so bleibt es eine bemerkenswerte Pointe, dass Krupp gerade dies für den Augenblick der fotografischen Bildproduktion ausdrücklich ausschließt:²² Fotografiert werden soll am betriebsfreien Sonntag. Er führt hierfür sowohl ästhetische als auch ökonomische Gründe an und bleibt damit seiner Doppelrolle als Fotoregisseur und Großindustrieller treu: «weil die Werktage zu viel Rauch, Dampf und Unruhe mit sich führen, auch der Verlust zu groß wäre».²³

Formuliert werden hierbei produktionsästhetische Grundlagen fotografischer Wirklichkeitserfassung, die über das konkrete Beispiel der Industriefotografie weit hinausreichen. Krupp wird bei der für die Pariser Weltausstellung bestellten Panoramaansicht seines Essener Unternehmens an eine Demonstration seiner industriellen Potenz gedacht haben und setzte hierbei gerade das auf raffinierte Weise ein, was die Dokumentarfotografie als Ganzes auszeichnet: Es handelt sich um eine Form des fotografischen Zeigens, bei der die vermeintliche Transparenz gegenüber dem dargestellten Objekt und der Anschein von Authentizität im Mittelpunkt des Produktionsinteresses stehen. Vor allem anderen ist das (foto-)dokumentarische Artefakt zunächst einmal eben dies: ein Artefakt. Es wird nicht überraschen, dass dies kaum jemand so klar gesehen hat wie der Theatermann Brecht. Denn was Krupp in seinem Brief als eine an sein Fotografenteam gerichtete Regieanweisung formulierte, ist Brecht als gängige Bühnenpraxis allzu vertraut gewesen – und wurde von ihm mit Blick auf die Möglichkeiten eines Transfers in das technische Medium Film spöttisch kritisiert:

Der gewöhnliche Regisseur, bemüht, möglichst naturgetreu zu arbeiten, wobei Natur das ist, was er auf der Bühne gesehen hat, also bemüht, eine möglichst verwechselbare Imitation eines Kunstwerkes zu liefern, versucht, alle Mängel seiner Apparate zu verdecken, wobei ihm als Mangel all das gilt, was den Apparat hindert, jenes naturgetreue Abbild zu geben. Die Geschicklichkeit, mit der er aus seinem so mangelhaften Apparat die naturgetreue Imitation eines wirklichen Kulissenzaubers herausholt, hält er für den Beweis, dass er Fachmann ist.²⁴

Im Kontext von Brechts auf Verfremdung angelegter Darstellungsästhetik kann das «naturgetreue Abbild» kaum anders denn als antiquierte Idee eines sonderbaren «Kulissenzaubers» auftreten.²⁵ Gerade aber diese Probleme der Artifizialität jeder Repräsentation sind es, die den Autor des *Dreigroschenprozesses* am meisten interessieren. Zur Geltung gebracht und diskutiert werden hierbei Leitfragen, die den Rechtsstreit mit der Nero-Film-AG um die Verfilmung der *Dreigroschenoper* zum Anlass für eine Auseinandersetzung um Grundsätzliches nehmen: In welcher Weise sind die verschiedenen Medien geeignet, zu einer Analyse der politischen und ökonomischen Gegenwartsverhältnisse beizutragen? Wie lässt sich zeigen und zugleich kritisieren, was der abstrakten Ordnung gesellschaftlicher Verhältnisse angehört und sich dadurch unmittelbarer Anschaulichkeit entzieht? Welchen Wert können dokumentarisch verfasste Bruchstücke dieser Wirklichkeit besitzen? Im Übrigen hat keine dieser Fragen an Aktualität verloren.

Im Untertitel weist Brecht seinen Essay als *soziologisches Experiment* aus.²⁶ Im Jahr 1930 ist hiermit mehr gemeint als ein instrumentelles Verständnis von Fotografie oder Film: «Ein soziologisches Experiment ist gleichzeitig der Versuch, das Funktionieren der «Kultur» zu begreifen.»²⁷ Zurecht hat Burkhardt Lindner in seiner luziden Diskussion des *Dreigroschenprozesses* darauf hingewiesen, dass dieser Essay nicht allein eine besonders frühe, sondern überdies eine bemerkenswert hell-sichtige Diagnose der sich zu dieser Zeit entfaltenden Kulturindustrie sei.²⁸ Ohne

diesen (eineinhalb Jahrzehnte später von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno eingeführten) Begriff nennen zu müssen, stellt Brecht in seiner Diskussion eine Schlüsselfrage an die Wirkweisen der auch von ihm für seine Arbeit genutzten kulturindustriellen Medien: Wie lässt sich mithilfe dieser Medien eine Kritik entwickeln, wenn diese sich auf eben solche Medien beziehen muss? «Der Sehende selber lebt ebenfalls und zwar innerhalb, nicht außerhalb der Vorgänge.»²⁹ Lässt sich im Interesse einer kritischen Gegenwartsanalyse eine Position des Außerhalb finden? Oder aber droht ein solches künstlerisches Handeln immer bereits in die Falle der Immanenz zu gehen? Hinsichtlich der hierbei berührten Frage nach der Möglichkeit eines autonomen Kunstwerks im Zeitalter der Kulturindustrie plädierte Brecht für größeren Realitätssinn:

Aber nur wer die Augen schließt vor der ungeheuerlichen Gewalt jenes revolutionären Prozesses, der alle Dinge dieser Welt in die Warenzirkulation reißt, ohne jede Ausnahme und ohne jede Verzögerung, kann annehmen, dass Kunstwerke irgendeiner Gattung sich hier ausschließen könnten.³⁰

Das *soziologische Experiment* des *Dreigroschenprozesses* lässt sich als ein Versuch verstehen, Reichweite und Geltung dieser These möglichst öffentlichkeitswirksam auf die Probe zu stellen. Denn gerade die Autonomie und Heteronomie von Kunstwerk wie Künstler*in sind es, die in Brechts Zusammenarbeit mit der Nero-Film-AG berührt werden. Das sich hier entzündende Gerichtsverfahren ist ein vom Dramatiker und Drehbuchautor vorsätzlich angestrebter Musterprozess. Verhandelt wurden nicht allein die künstlerische Freiheit, sondern zugleich die Möglichkeiten einer (wie der Marxist Sternberg vielleicht formuliert hätte) Appropriation der filmischen Produktionsmittel. Es gehörte zu Brechts Idee, die «Funktionale» einer kapitalistisch verfassten Kulturindustrie offenzulegen.³¹

Die Fotografie und mit ihr der Film sind keine der industriellen Wirtschaftsordnung äußerlichen Medien; die Logik ihrer Existenz- und Wirkweisen wurzelt vielmehr gerade hierin. Wenn von «Industriefotografie» die Rede ist, sind nicht allein Fragen der visuellen Repräsentation angesprochen. In den Blick gelangen ebenso Verhältnisse von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Detail und Ganzem, von Phänomen und Struktur, von Konkretem und Abstraktem, die Brecht mit seinem Hinweis auf die «komplizierte Lage» der Industriefotografie auch angesprochen haben könnte (und die ich durch meine Kursivierungen hervorzuheben versuche): Was genau kann «eine einfache «Wiedergabe der Realität» und «eine Photographie der Krupp-Werke oder der AEG» überhaupt zur Ansicht bringen, wenn es um das größere Ganze der Funktionale der kapitalistischen Wirtschaftsordnung geht?³² Anders formuliert: Wieviel Evidenz lässt sich einem einzelnen Bild zuschreiben, wenn dessen Fähigkeit zur Kritik des «Zusammenhang[s]» in Frage steht?³³ Wie also lässt sich anhand einer Fotografie der Sprung vom vereinzelt Phänomen zur umfassenden Gegenwartsanalyse vollziehen?

Brecht unterbreitet einen Vorschlag: Wenn das größere Ganze in den Blick gelangen soll, dann darf es gerade nicht in seiner Abgeschlossenheit, in seiner Ganzheit gezeigt werden. Während der zeitgenössische Roman sich noch immer, so Brecht, einer ganzheitlichen und zugleich subjektiven Ästhetik verpflichtet fühlt und zuletzt versuche, «im Totalen erlebbar» zu sein, öffne der Film durch «[s]eine großartige induktive Methode» einen Weg zur Wirklichkeitskritik.³⁴ Gefunden werden könnten «verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen im Detail».³⁵ Am Beispiel des Films argumentiert Brecht für eine kritische Verwendung kultur-

industrieller Medien, die auf eine Ästhetik des Fragments, der Verfremdung, der Diskontinuität und der Typisierung setzt, anhand montierter, das heißt auktorial gestalteter Wirklichkeit.³⁶ «Es ist also tatsächlich ‹etwas aufzubauen›, etwas ‹Künstliches›, etwas ‹Gestelltes›.»³⁷ Evidenz ist keine den Bildern immer schon beiliegende Eigenschaft, sie muss durch verschiedene Techniken der Wirklichkeitsgestaltung überhaupt in ihnen erzeugt werden. Erst dann werden die Bilder ihre Wirksamkeit entfalten können.

Mit Blick auf die zeitgenössische Fotoästhetik hat ein in diesen Jahren für Brecht wichtiger Gesprächspartner solche Ideen ernst genommen: Es war Walter Benjamin, der im Anschluss an Brecht und in bemerkenswerter begrifflicher Nähe zu ihm seine Unterscheidung von schöpferischer und konstruktiver Fotografie entfaltete.³⁸ Vordergründig gegen Albert Renger-Patzsch und dessen Fotobuch *Die Welt ist schön* polemisierend, stellt auch Benjamin die Grundsatzfrage an dieses Medium der Kulturindustrie: Welchen Wert kann das fotografische Bild besitzen, wenn es um eine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart geht? Die in den 1920er Jahren anhebende und schnell als Fotoinflation diskutierte Omnipräsenz des Fotografischen unterstreicht, wie wenig akademisch ein solches Interesse tatsächlich war.³⁹ Einen «Übungsatlas» nannte Benjamin das gerade erschienene Fotobuch *Das Antlitz der Zeit* von August Sander.⁴⁰ Er unterstrich hierbei, was in jenen Jahren – von Johannes Molzahn über László Moholy-Nagy bis Werner Graeff – in vielfacher Variation formuliert wurde:⁴¹ Eine Rezeptionshaltung, die den modernen Bildmedien der Kulturindustrie auf Augenhöhe begegnen soll, muss erst ausgebildet werden.⁴² Es war Benjamin, der in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam machte, dass die Fähigkeit zum Sehen-Können angesichts der politischen Zeitläufte zuletzt auch eine Frage der «vitalen Notwendigkeit» werden könne.⁴³

Noch ein Jahrzehnt später und zu diesem Zeitpunkt bereits im schwedischen Exil, wird Brecht diesen Gedanken aufgreifen, um die erkenntnisstiftende Kraft von Bildern anhand einer «Kunst der Betrachtung» zu betonen: «Das Kunstwerk erklärt die Wirklichkeit, die es gestaltet, es berichtet und überträgt die Erfahrungen des Künstlers, die er im Leben gemacht hat, es lehrt die Dinge der Welt richtig sehen.»⁴⁴ Es ist nicht ohne Nebensinn, dass Brecht seine rezeptionsästhetische Skizze unter dem Eindruck schrieb, den die schwedische Bildhauerin Ninnan Santesson auf ihn machte. Die von ihr mit Händen geschaffene Bildwelt ist denkbar weit entfernt von jenen industriellen Massenmedien, die der aufmerksame Zeitungsleser und Illustriertenschauer Brecht auch im Exil studierte. Der Aneignung dieser kulturindustriell produzierten Bildwelten geht ein Misstrauen voran, das Brecht begründet hatte mit den «Fälschungen, welche die bürgerliche Bildreportage auf dem Gewissen hat».⁴⁵ Deutlicher sagte es einzig Siegfried Kracauer: «Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis. Der erfolgreichen Durchführung des Streiks dient nicht zuletzt das bunte Arrangement der Bilder. Ihr *Nebeneinander* schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewusstsein sich eröffnet.»⁴⁶

Einer Fotografie der Industrie ist das Problem aufgegeben, ihren Gegenstand in der von Brecht so benannten «Funktionale» suchen zu müssen.⁴⁷ In vergleichbarer Weise wird auch die Industrie der Fotografie von einer «Funktionale» beherrscht, die sich der unmittelbaren Darstellbarkeit entzieht. Die Kulturindustrie bemächtigt sich der modernen Medien, um sie in jene «Warenzirkulation» zu reißen, auf die hin sowohl die Illustrierte als auch der Kinofilm angelegt sind.⁴⁸ Noch 1955 wird Ruth

Berlau eine solche Kritik an der Kommodifizierung des Bildes erneuern, wenn sie im Vorwort zu Bertolt Brechts *Kriegsfiibel* schreibt: «Die große Ungewissheit über gesellschaftliche Zusammenhänge, die der Kapitalismus sorgsam und brutal aufrechterhält, macht die Tausende von Fotos in den Illustrierten zu wahren Hieroglyphen, unentzifferbar dem nichtsahnenden Leser.»⁴⁹ Erschienen ist die *Kriegsfiibel* erst kurz vor Brechts Tod. Es handelt sich um ein Fotobuch, das jene Ästhetik von Fragment und Verfremdung, Diskontinuität und Typisierung praktizierend ernst nimmt, die der Autor ein Vierteljahrhundert zuvor in seinem *Dreigroschenprozeß* theoretisch entwickelt hatte. Ganz scheint es, als habe Brecht eine Antwort geben wollen, wie sich die «Funktionale» der «eigentlichen Realität» im fotografischen Bild stellen lässt und mit welchen Mitteln auch in der Fotografie eine Ansicht gewonnen werden kann.

Anmerkungen

- 1** In diesem Sinn schrieb bereits Burkhardt Lindner: «Auf der Hitliste der B[recht]-Zitate stand das Zitat über die in die Funktionale gerutschte eigentliche Realität lange Zeit ganz oben.» Burkhardt Lindner, *Der Dreigroschenprozess*, in: *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*, Bd. 4, hg. v. Jan Knopf, Stuttgart 2003, S. 134–155, hier S. 145. Vgl. auch Bernd Stiegler, «Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht». Kapitalismuskritik und Photographietheorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats (2007), in: Ders., *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*, München 2009, S. 241–254.
- 2** Einschränkung muss jedoch hinzugefügt werden, dass Walter Benjamin diese Worte Brechts in seiner im Jahr 1931 erschienenen *Kleinen Geschichte der Photographie* zustimmend aufgreift und sie sich im heute geführten Fotodiskurs wohl nicht zuletzt von dort her vermitteln. Siehe Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 368–385, hier S. 383–384. Siehe auch Stiegler 2009 (wie Anm. 1), S. 244.
- 3** Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozess*. Ein soziologisches Experiment (1930), in: Ders., *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. v. Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei, Bd. 21, Berlin 1992, S. 448–515, hier S. 469.
- 4** Ebd.
- 5** *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, hg. v. Klaus Tenfelde, München 1994; *Krupp. Fotografien aus zwei Jahrhunderten*, hg. v. Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Berlin 2011.
- 6** Brecht 1992 (wie Anm. 3).
- 7** Bertolt Brecht, [Durch Fotografie keine Einsicht, um 1930], in: Brecht 1992 (wie Anm. 3), S. 443–444 (Hervorhebungen im Original).
- 8** Ulrich Wengenroth, *Die Fotografie als Quelle der Arbeits- und Technikgeschichte*, in: Tenfelde 1994 (wie Anm. 5), S. 88–104.
- 9** Brecht 1992 (wie Anm. 7).
- 10** Siehe Werner Hechts Kommentar in: Brecht 1992 (wie Anm. 3), S. 674.
- 11** Brecht 1992 (wie Anm. 3).
- 12** Brecht 1992 (wie Anm. 7).
- 13** Ebd. Vgl. exemplarisch die Dekonstruktion der Gattung (*street photography*) in: Abigail Solomon-Godeau, Harry Callahan. *Gender, Genre, and Street Photography* (2007), in: Dies., *Photography After Photography. Gender, Genre, History*, Durham 2017, S. 77–93.
- 14** Gerade in den Jahren des engen Austauschs mit Brecht tritt Sternberg mit verschiedenen Schriften zur Kritik des Kapitalismus publizistisch in Erscheinung. Siehe: Fritz Sternberg, *Der Imperialismus*, Berlin 1926; Ders., *Marxistische Probleme*, Leipzig 1928; Ders., «Der Imperialismus» und seine Kritiker, Berlin 1929; Ders., *Eine Umwälzung der Wissenschaft? Kritik des Buches von Henryk Großmann: Das Akkumulations- und Zusammenbruchsgesetz des kapitalistischen Systems. Zugleich eine positive Analyse des Imperialismus*, Berlin 1930; Ders.: *Der Niedergang des deutschen Kapitalismus*, Berlin 1932.
- 15** Brecht 1992 (wie Anm. 7).
- 16** In diesem Sinne entfaltet wird das Narrativ einer Moderne des technologischen Fortschritts bei Louis Figuier, *Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes*, Paris 1867–1891, zur Fotografie als Teil der technologischen und kulturellen Moderne Bd. 3 (1869), S. 1–188 sowie Supplement-Bd. 2 (1891), S. 1–80.
- 17** Ludwig Hoerner, *Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839–1914*, Düsseldorf 1989; Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848–1871*, New Haven 1994; Elspeth H. Brown, *The Corporate Eye. Photography and the Rationalization of American Commercial Culture, 1884–1929*, Baltimore 2005.
- 18** Hans J. Scheurer, *Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks*, Köln 1987.
- 19** *Alfred Krupps Briefe 1826–1887*, hg. v. Wilhelm Berdrow, Berlin 1928, S. 226–227.
- 20** Siehe hierfür den Beitrag von Mira Naß in diesem Heft, wo sich auch das ausführliche Zitat findet.
- 21** Berdrow 1928 (wie Anm. 19), S. 226.
- 22** Brecht 1992 (wie Anm. 3).
- 23** Berdrow 1928 (wie Anm. 19).
- 24** Brecht 1992 (wie Anm. 3), S. 481.
- 25** Ebd. Zu Brechts Verfremdungsästhetik mit speziellem Bezug zur Fotografie siehe Georges Didi-Huberman, *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, München 2011 (frz. 2009), S. 81–88.
- 26** Ebd.
- 27** Didi-Huberman 2011 (wie Anm. 25), S. 510.
- 28** Lindner 2003 (wie Anm. 1), S. 146.
- 29** Brecht 1992 (wie Anm. 3), S. 510.
- 30** Ebd., S. 474.
- 31** Brecht 1992 (wie Anm. 3).
- 32** Ebd.
- 33** Brecht 1992 (wie Anm. 5).
- 34** Brecht 1992 (wie Anm. 3), S. 469, 465.
- 35** Ebd.
- 36** Georges Didi-Huberman hat Brechts Ideen gedanklich in die Nähe zu Methoden der Dekonstruktion gerückt: «Demonstrieren durch Demontieren beziehungsweise Aufzeigen durch Auflösen der Zusammenhänge.» Didi-Huberman

2011 (wie Anm. 25), S. 83. (Ich habe in meinem Zitat die Kursivierungen aufgehoben.)

37 Brecht 1992 (wie Anm. 3), S. 469.

38 Zur vielschichtigen Interaktion von Benjamin und Brecht siehe Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt am Main 2004; *Benjamin und Brecht. Denken in Extremen*, hg. v. Erdmut Wizisla, Berlin 2017.

39 Olivier Lugon, 'Photo-Inflation': Image Profusion in German Photography, 1925–1945, in: *History of Photography*, 2008, Bd. 32, Heft 3, S. 219–234.

40 Benjamin 1977 (wie Anm. 2), S. 381.

41 Bernd Stiegler, Visuelle Alphabetisierung, in: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft*, 2015, Bd. 5, S. 209–230.

42 Vor allem anhand von Fotoessays und Fotobüchern hat die neuere Fotoforschung diesen Topos der Zwischenkriegszeit genauer untersucht: Daniel H. Magilow, *The Photography of Crisis. The Photo Essays of Weimar Germany*, University Park, Pennsylvania 2012; Pepper Stetler,

Stop Reading! Look! Modern Vision and the Weimar Photographic Book, Ann Arbor 2015; Mareike Stoll, *ABC der Photographie. Photobücher der Weimarer Republik als Schulen des Sehens*, Köln 2018.

43 Benjamin 1977 (wie Anm. 2), S. 381.

44 Bertolt Brecht, Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung (Reflexionen über die Porträtkunst in der Bildhauerei) (1939), in: Ders. 1992 (wie Anm. 3), Bd. 22, S. 569–574, hier S. 572.

45 Brecht 1992 (wie Anm. 3), S. 510.

46 Siegfried Kracauer, Die Photographie (1927), in: Ders., *Werke*, hg. v. Inka Mülder-Bach/Ingrid Belke, Band 5.2, Berlin 2011, S. 682–698, hier S. 693 (Hervorhebung im Original).

47 Brecht 1992 (wie Anm. 3).

48 Siehe *Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933*, hg. v. Jessica Nitsche/Nadine Werner, München 2012.

49 Bertolt Brecht: *Kriegsfiabel* (1955), 2. erweiterte Aufl., Berlin 2008, S. 5.