



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der österreichische Arbeiterfotograf
Hans Cechal“

verfasst von / submitted by

Lena-Marie Fuhrmann, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt: /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Dr. Monika Drechsler-Faber

Für Oma

Mein herzlichster Dank richtet sich an Frau Dr. Monika Drechsler-Faber für die Betreuung dieser Arbeit. Danke für Ihre Zeit!

Ganz besonders möchte ich Frau Helga Cechal danken, die mit großer Offenheit Fragen zu ihrem Vater beantwortet und bereitwillig Fotografien und Dokumente zur Verfügung gestellt hat.

Danke für Ihr Vertrauen!

Außerdem gebürt ein herzliches Dankeschön meiner Familie und meinen Freunden. Danke für Eure Unterstützung!

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	3
<u>I. 1. Thematische Einführung</u>	<u>3</u>
<u>I. 2. Forschungsstand</u>	<u>4</u>
<u>I. 3. Vorgehensweise und Methodik</u>	<u>7</u>
<u>I. 4. Der Nachlass Hans Cechals – Eine Bestandsaufnahme</u>	<u>9</u>
I. 4. 1. Fotografien und Negativmaterial in der Albertina Wien	9
I. 4. 2. Dokumente und Bildmaterial im Privatbesitz von Helga Cechal	10
II. Bedingungen und ästhetische Leitbilder der Arbeiterfotografie in Österreich	11
<u>II. 1. Arbeiterfotografie – Eine Begriffserklärung</u>	<u>11</u>
<u>II. 2. <i>Mit uns zieht die neue Zeit</i> – sozialistische Kultur und Medien</u>	<u>15</u>
II. 2. 1. Die Arbeiterbewegung vor dem Ersten Weltkrieg	15
II. 2. 2. Das <i>Rote Wien</i>	16
II. 2. 3. Der Touristenverein <i>Die Naturfreunde</i>	19
II. 2. 4. Die <i>Photosektion Meidling</i>	22
II. 2. 5. Die Wochenzeitung <i>Der Kuckuck</i>	25
<u>II. 3. Wettkampf, Zuverdienst oder Kunst – Die Motivation der Arbeiterfotografen</u>	<u>29</u>
<u>II. 4. Die <i>Neue Fotografie</i> für den <i>Neuen Menschen</i></u>	<u>32</u>
II. 4. 1. <i>Neues Sehen</i> und Moholy-Nagys <i>Malerei Fotografie Film</i>	32
II. 4. 2. <i>Neue Sachlichkeit</i> und Renger-Patzschs <i>Die Welt ist schön</i>	34
<u>II. 5. Die Vermittlungswege der <i>Neuen Fotografie</i></u>	<u>36</u>
II. 5. 1. Das Fotobuch	36
II. 5. 2. Die Ausstellung <i>Film und Foto</i>	38
III. Hans Cechals Fotografien im Kontext der Arbeiterfotografie	43
<u>III. 1. Arbeit als Motiv</u>	<u>43</u>
III. 1.1. Rauchende Schloten	43
III. 1. 1. 1. Fabrikschornsteine als Allegorie für Arbeit	43
III. 1. 1. 2. Die Fotomontage <i>Schlote</i>	44
III. 1. 1. 3. Datierung und Rezeption der Fotomontage <i>Schlote</i>	47
III. 1. 2. Arbeiter in der Fabrik	47
III. 1. 2. 1. Industriearbeit in der Fotografie der Zwischenkriegszeit	47
III. 1. 2. 2. Cechals Fabrikarbeiter	49
III. 1. 2. 3. Datierung und Rezeption der Fabrikarbeiterserie	55
III. 1. 2. 4. Das Arbeitermotiv im <i>Kuckuck</i>	55
<u>III. 2. Natur als Motiv</u>	<u>58</u>
III. 2. 1. Faszination Schnee	58
III. 2. 1. 1. Schnee in der Fotografie der Zwischenkriegszeit	58
III. 2. 1. 2. Schattenornamente auf dem Schnee	60
III. 2. 1. 3. Schneelandschaften	61

III. 2. 1. 4. Hütten im Schnee	62
III. 2. 1. 5. Skifahrer im Gegenlicht und als romantische Rückenfiguren	63
III. 2. 1. 6. Rezeption und Datierung der ausgewählten Winterbilder	65
III. 2. 1. 7. Das Winterbild im <i>Kuckuck</i>	65
III. 2. 2. Pflanzenaufnahmen	67
III. 2. 2. 1. Pflanzenaufnahmen in der Fotografie der Zwischenkriegszeit	67
III. 2. 2. 2. Cechals <i>Blühende Salweide</i>	68
III. 2. 2. 3. Rezeption und Datierung der <i>Blühenden Salweide</i>	69
III. 2. 2. 4. Das Pflanzenbild im <i>Kuckuck</i>	70
IV. Hans Cechals Fotografie nach 1934	71
<u>IV. 1. Das Großglockner-Fotoalbum</u>	<u>71</u>
IV. 1. 1. Mit dem Rad auf der Glocknerstraße	71
IV. 1. 2. Großglockner-Hochalpenstraße – Prestigeprojekt und Nationalstolz	73
IV. 1. 3. Bildkontinuitäten im Großglockner-Fotoalbum	75
<u>IV. 2. Der Zweite Weltkrieg – eine Zäsur</u>	<u>77</u>
IV. 2. 1. Hans Cechal als Soldat	77
IV. 2. 2. Heimkehr und Rückzug aus der Fotografie	78
V. Schlussbemerkungen	79
<u>V. 1. Resümee</u>	<u>79</u>
<u>V. 2. Ausblick</u>	<u>82</u>
VI. Anhang	84
<u>VI. 1. Kurzbiografie: Hans Cechal</u>	<u>84</u>
<u>VI. 2. Zeitzeugeninterviews</u>	<u>85</u>
VI. 2. 1. Interviews mit Helga Cechal	85
VI. 2. 1. 1. Interview (1)	85
VI. 2. 1. 2. Interview (3)	88
VI. 2. 2. Interview mit Gabriel Hartenberger – Interview (2)	96
<u>VI. 3. Quellenverzeichnis</u>	<u>98</u>
VI. 3. 1. Primärquellen	98
VI. 3. 2. Sekundärquellen	100
VI. 3. 3. Internetquellen	104
<u>VI. 4. Abbildungsnachweis</u>	<u>105</u>
<u>VI. 5. Abbildungen</u>	<u>107</u>
<u>VI. 6. Zusammenfassungen</u>	<u>130</u>
VI. 6. 1. Kurzzusammenfassung in deutscher Sprache	130
VI. 6. 2. Abstract in english	132

I. Einleitung

I. 1. Thematische Einführung

Im Jahr 2005 wurde der *Albertina* in Wien der fotografische Nachlass von Hans Cechal angeboten, der in den 1920er und 1930er Jahren als Amateurfotograf tätig gewesen war. Seine Tochter Helga hatte das Material fast zwanzig Jahre zuhause gelagert und wollte es nun aus konservatorischen Gründen dem Museum zur Verfügung stellen. Die damalige Chefkuratorin der Fotosammlung und Betreuerin dieser Arbeit, Dr. Monika Faber, nahm das fotografische Material mit großem Interesse entgegen. Über 300 Fotografien und fast dreimal so viele Negative wurden daraufhin betitelt, vermessen und in der Fotosammlung archiviert.

In Zusammenhang mit der sogenannten Arbeiterfotografenbewegung der 1920er und 1930er Jahre war der Name Hans Cechal dem engen Kreis österreichischer Fotografieexperten und Fotohistoriker seit langem ein Begriff. Als „linker“ Amateurfotograf und Mitglied der *Photosektion Meidling* des Touristenvereins *Die Naturfreunde* hatte er 1930 in Wien mit seiner Fotomontage *Schlote* in der österreichischen Sektion der Ausstellung *Film und Foto des Deutschen Werkbund* teilgenommen, die oft als Manifestation der *Neuen Fotografie* bezeichnet wird. In Österreich etablierte sich diese *Neue Fotografie* nur zögerlich und in gemäßigter Form. Sie fand bei den neu gegründeten linken Fotosektionen schneller Anklang als in den traditionsreichen bürgerlich-konservativen Fotovereinigungen oder den Ateliers der Berufsfotografen.

Von Hans Cechal wurde bisher ausschließlich die Fotomontage *Schlote* öffentlich publiziert. Bescheiden waren auch die zugänglichen Informationen über sein Leben und seine biografischen Daten. Mit dieser Arbeit soll nun erstmals der fotografische Nachlass Hans Cechals Gegenstand genauerer Untersuchungen werden und seine biografischen Daten vervollständigt werden. Es wird untersucht werden, unter welchen historischen, sozialen und politischen Voraussetzungen Hans Cechal seinem Hobby als Fotograf nachging, welche fotografischen Strömungen und Stile ihn beeinflussten und wie sich seine Fotografien eingebettet in einen größeren fotohistorischen Kontext bewerten lassen. Wird er zu Recht als Vertreter des *Neuen Sehens* und der *Neuen Sachlichkeit* bezeichnet? In welchem Maße orientierten sich seine Fotografien an der von politisch linksgerichteten Medien geforderten Ästhetik und bis zu welchem Grad folgten sie alten Bildtraditionen oder standen im Einklang mit der bürgerlich-konservativen Amateurfotografie?

Um diese Fragen zu beantworten, wird im ersten Teil der Arbeit das gesellschaftliche Umfeld Hans Cechals untersucht, in dem er seiner Tätigkeit als Amateurfotograf nachging. Die Kultur-, Bildungs- und Baupolitik der Sozialdemokratie, die sich insbesondere in der

sozialdemokratisch geführten Stadt Wien entfalten konnte, prägten sein Leben entscheidend. Daher werden das *Rote Wien*, der Naturfreundeverein und die *Photosektion Meidling* genauerer Betrachtung unterzogen. Als Referenz für die ästhetische und formale Ausrichtung der Arbeiterfotografie in Österreich dient die sozialdemokratische Illustrierte *Der Kuckuck*. Um das Fotografieverständnis im Umfeld Hans Cechals weiter auszuloten, werden zusätzlich die Gattung des Fotobuchs und die Ausstellung *Film und Foto* in Wien als Vermittler des *Neuen Sehens* und der *Neuen Sachlichkeit* untersucht, sowie diese fotografischen Stile anhand der Publikationen ihrer Hauptvertreter, László Moholy-Nagy und Albert Renger-Patzsch, näher beschrieben.

Der zweite Teil dieser Arbeit beschäftigt sich mit Hans Cechals Fotografien im Kontext der Arbeiterfotografie. Die zwei bedeutendsten Themenschwerpunkte aus der Vielzahl seiner Bilder werden herausgegriffen: „Arbeit“ und „Natur“. Ein allgemeiner Blick auf die fotohistorische Bearbeitung dieser Themen in der Zwischenkriegszeit und Vergleiche mit dem Bildprogramm und den fototheoretischen Textbeiträgen des *Kuckuck*, der hier als Stellvertreter und Sprachrohr der progressiven „linken“ Fotografie Österreichs fungiert, dienen zur Identifizierung von motivischen und formal-ästhetischen Übernahmen der *Neuen Fotografie*, Erkennung von reproduzierten Bildtraditionen und Bewertung seiner individuellen fotografischen Leistung.

Der letzte Teil der Arbeit beschreibt Hans Cechals fotografische Entwicklung nach dem Verbot des Naturfreundevereins und der Fotosektionen im Jahr 1934 und seinen Rückzug aus der Fotografie nach dem Zweiten Weltkrieg. Zur Übersicht befindet sich im Anhang ein tabellarischer Lebenslauf, der die wichtigsten Ereignisse seines Lebens zusammenfasst.

Im Folgenden soll nun mit einem Überblick der für die Bearbeitung der Forschungsfragen relevanten Fachliteratur begonnen werden und die zur Anwendung kommende Methodik bei der anschließenden Analyse im Hauptteil erläutert werden. Abgeschlossen werden diese einleitenden Betrachtungen mit einer Beschreibung des vorgefundenen Materials in der *Albertina* Wien und in Helga Cechals Besitz.

I. 2. Forschungsstand

In Österreich erfolgte die wissenschaftliche Beschäftigung mit der nationalen Fotogeschichte und damit auch mit der Arbeiterfotografie vergleichsweise spät. Die Wanderausstellung *Geschichte der Fotografie in Österreich*, die 1983 in Wien im damaligen Museum des 20. Jahrhunderts gezeigt wurde und anschließend in fast allen österreichischen Landeshauptstädten zu sehen war, markierte den Beginn für die Bearbeitung des Themas. Die Publikation zur Ausstellung umfasste zwei Bände, von denen der erste eine Aufsatzsammlung zu künstlerischen und gesellschaftlichen Aspekten des Mediums

Fotografie und den Veränderungen der Bildkultur enthielt¹ und der zweite Band ein Lexikon zur österreichischen Fotografie.² In dieser Publikation befasste sich ein Aufsatz mit der Arbeiterfotografie, in dem die *Photosektion* der *Naturfreunde Meidling* und ihr fotografischer Beitrag zur Gestaltung der Zeitschrift *Der Kuckuck* hervorgehoben wurden.³ Zur Illustration dieses Beitrags wurde unter anderem das Titelblatt des *Kuckuck* vom 2. Februar 1930 gewählt, das Hans Cechals Fotomontage *Schlote* zeigte. Im Jahre 1998 veröffentlichten Monika Faber und Timm Starl erste biografische Informationen zu Hans Cechal im Buch *Zeit ohne Zukunft. Photographie in Wien 1918-1938*. Im Abschnitt *Biographien* wurden Geburts- und Sterbedatum sowie die Mitgliedschaft in der *Photosektion Meidling* angegeben, fälschlicherweise jedoch Wien als Geburts- und Sterbeort angeführt und das Titelblatt des *Kuckuck* auf 1931 statt auf das Jahr 1930 datiert.⁴ Bei der Übergabe des Nachlasses von Hans Cechal an die Fotosammlung der *Albertina* im Jahre 2005 wurde noch einmal ein kurzer biografischer Abriss von Astrid Mahler im Dialog mit Cechals Tochter erstellt und damit vorhandene Informationen ergänzt und korrigiert. Diese Daten und weitere Informationen zur Vereinsmitgliedschaft bei den *Naturfreunden*, Ausstellungen und Veröffentlichungen von Cechals Bildern sind in der Online-Datenbank der *Albertina* zugänglich,⁵ aber immer noch nicht fehlerfrei, da die Rückkehr Hans Cechals aus der Kriegsgefangenschaft Ende des Jahres 1948 erfolgte und nicht, wie in der Datenbank vermerkt, im Jahr 1950. Weitere Forschungsbeiträge, in denen Hans Cechal Erwähnung fand, sind die beiden Publikationen *Fotografie in Österreich*⁶ und *Rasende Reporter*⁷ von Anton Holzer. Erstere bot einen Überblick über die Fotografiegeschichte von der k. u. k. Monarchie bis zur Zweiten Republik. Darin behandelt ein Kapitel die verschiedenen Entwicklungen und Schauplätze der Fotografie nach 1918, darunter den Bereich der Amateurfotografie. Als die zwei wesentlichen Institutionen für „linke Amateure“, wie Holzer titelte, wurden *Der Kuckuck* und der Naturfreundeverein genannt. Die *Photosektion* der *Naturfreunde Meidling* hob der Autor in diesem Zusammenhang besonders hervor, da sich hier, im Gegensatz zu anderen Arbeitergruppen, die moderne, neusachliche Fotografie am konsequentesten durchgesetzt habe. Als Vertreter dieser Fotografie wurden namentlich

¹ Geschichte der Fotografie in Österreich, Kat. Ausst., Bd. 1, Wien u. a., 1983.

² Geschichte der Fotografie in Österreich, Kat. Ausst., Bd. 2, Wien u. a., 1983.

³ Monika Faber, „Wiener Arbeiterphotographen“. Theorie und Praxis der Arbeiterfotografie in Wien am Beispiel der Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Kuckuck“, in: Geschichte der Fotografie in Österreich, Kat. Ausst., Bd. 1, 1983, S. 425-430, h. S. 427.

⁴ Monika Faber (Hg.), *Zeit ohne Zukunft. Photographie in Wien 1918-1938*, Wien 1999, S. 146.

⁵ URL: http://sammlungenonline.albertina.at/?id=starl_7FF3969952C3407196657C90E447E6E7#d83e0c0d-4de0-44ec-a595-ec449bac0e1a [25.11.2016].

⁶ Anton Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955*, Wien 2013.

⁷ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014.

unter anderem Hans Cechal, Martin Imboden und Ferdinand Hosek genannt.⁸ In *Rasende Reporter* widmete sich Anton Holzer noch einmal ausführlicher der Arbeiterfotografiebewegung und den avantgardistischen Tendenzen in Österreich. Hans Cechal wurde hier wiederum als Vertreter des *Neuen Sehens* und der *Neuen Sachlichkeit* angeführt.⁹ Die genannten Publikationen gingen allerdings über eine namentliche Nennung Hans Cechals nicht hinaus, reproduziert wurde in allen erwähnten Veröffentlichungen seit 1983 immer wieder dasselbe Bild, die Fotomontage *Schlote* von 1928.

Deutlich machte die Recherche zur Arbeiterfotografie die enge Verknüpfung von sozialdemokratischer Vereinskultur, in der sich die Arbeiter organisierten, und der medialen Präsenz ihrer fotografischen Produkte vor allem in der sozialdemokratischen illustrierten Presse. Hans Cechals erfolgreichste Fotografie *Schlote* zeigt exemplarisch diese Verbundenheit der Arbeiterfotogruppen mit dem *Kuckuck*. Bei der Auswahl der Literatur wurde daher besonderes Augenmerk auf Forschung gelegt, die einen detaillierten Blick auf diese Aspekte zuließ. Zur *Photosektion Meidling* hat Christine Studeny eine umfassende Studie verfasst.¹⁰ Auch Joachim Schindlers Beitrag „...die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften...“ *Zur Arbeit der Fotosektionen bei den sächsischen Naturfreunde-Ortsgruppen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*¹¹, in dem er verdeutlichte, warum sich die *Naturfreunde* nur bedingt mit der Arbeiterfotografenbewegung identifizierten und vor allem die Landschaftsabbildung eine große Rolle für sie spielte, soll hier genannt werden. Josef Seiter hat umfassend über die sozialdemokratische Wochenzeitung *Der Kuckuck* publiziert.¹² Seine Erkenntnisse gaben Aufschluss über den theoretischen Diskurs und die Akzeptanz der verschiedenen fotografischen Tendenzen im sozialdemokratischen Lager. In diesem Zusammenhang waren bei der Recherche neben dem *Kuckuck* auch Textbeiträge und Ausstellungsrezensionen in Zeitschriften wie der *Arbeiter-Zeitung* oder der Vereinszeitung *Der Naturfreund* sowie Fotofachzeitschriften aus dieser Zeit von Bedeutung, aus denen später ausführlich zitiert werden wird.

Während die österreichische Forschung zur Arbeiterfotografie also vergleichsweise jung ist und bisher vor allem durch die Analyse des *Kuckuck* den Zugang zum Fotografieverständnis

⁸ Anton Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955*, Wien 2013, S. 74.

⁹ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 345.

¹⁰ Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkswissenschaftliche Studie über Naturfreunde-Fotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

¹¹ Joachim Schindler, „...die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften...“ *Zur Arbeit der Fotosektionen bei den sächsischen Naturfreunde-Ortsgruppen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, in: *Die Eroberung der beobachtenden Maschine. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*, Wolfgang Hesse (Hg.), Leipzig 2012, S. 33-66, h. S. 33-66.

¹² Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, *Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien*, Wien 1995.

der Arbeiter gesucht hat, soll diese Arbeit durch das Herausgreifen eines Naturfreundefotografen und die Betrachtung seines Nachlasses einen vertiefenden Einblick in die Thematik geben und kann daher nur ein Baustein in einer noch ausstehenden umfassenderen Darstellung der „linken“ Amateurfotografen sein. Die Methodik und die Vorgehensweise bei dieser Betrachtung werden im Folgenden beschrieben.

I. 3. Vorgehensweise und Methodik

Zur Bearbeitung der Forschungsfragen war neben dem Studium der Fachliteratur und der historischen Quellen die Analyse des vorhandenen fotografischen Materials in der *Albertina* und bei Helga Cechal zuhause entscheidend. Bei der ersten Sichtung wurde eine Bilderliste angelegt, in der jedes Foto mit der Signatur des Albertina-Archivs, seinem Titel und gegebenenfalls vorhandenen Datierungen oder anderen Informationen auf der Rückseite verzeichnet wurde. Jedem Bild wurde in dieser Liste eine kurze Bildbeschreibung beigelegt, um späteres Wiedererkennen von Fotografien bei der Recherche in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern überprüfen zu können, da das fotografische Material zum Zeitpunkt der Recherche nur teilweise in digitaler Form zur Verfügung stand und die Fotosammlung wegen Renovierung mehrere Monate geschlossen wurde.

Die Analyse der Bilder von Hans Cechal folgte einem modifizierten ikonografisch-ikonologischen Modell nach Erwin Panofsky, wie es Karin Hartewig in ihrem Aufsatz zu Methoden der Bildanalyse vorschlägt.¹³ Hierbei wird zuerst kurz beschrieben, was auf dem Foto zu sehen ist und der Kontext der Aufnahme analysiert. Dazu werden Informationen wie Datum, Ort und Anlass der Aufnahme recherchiert. Dann werden formale Kriterien wie Perspektive und Komposition untersucht und in Zusammenhang mit der Motivgeschichte dargestellt. Am Ende erfolgt eine Interpretation des Bildes, die Karin Hartewig als „poetische Rekonstruktion“ beschreibt. Diese „Lesart des Bildes“ kann nie den Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben, da „jede Interpretation lediglich eine mögliche unter mehreren darstellt.“¹⁴

Zur Vorbereitung der Bildanalyse wurde der formalen Untersuchung der Bilder jeweils ein die Motivgeschichte beschreibendes Kapitel vorgelagert. Hier wurde ein allgemeiner Blick auf die Art und Weise der Darstellung und ihre historische Entwicklung sowie Themenvorlieben und Vorstellungen der Zeit geworfen. Bei der formalen Analyse richtete sich das Augenmerk auf die Konstruktion des Bildausschnitts, die Perspektive und die Geometrie des Bildaufbaus. Die Beziehungskonstellation der Bildelemente führte schließlich zur Interpretation des Bildes. Dabei wurden Referenzfelder und Symbolik der Aufnahmen

¹³ Karin Hartewig, Panofsky, Imdahl und die Müllers. Fragen an ein Foto und Methoden der Bildanalyse, in: Fotogeschichte, 124, 32, 2012, S. 67-73, h. S. 68.

¹⁴ Karin Hartewig, Panofsky, Imdahl und die Müllers. Fragen an ein Foto und Methoden der Bildanalyse, in: Fotogeschichte, 124, 32, 2012, S. 67-73, h. S. 69.

identifiziert und Raum für Assoziationen geschaffen. Durch den Vergleich mit themenäquivalenten im *Kuckuck* veröffentlichten Fotografien und unter Einbezug der dazu verfassten Texte wurde der Innovationsgrad und die Qualität Hans Cechals Aufnahmen abschließend bewertet.

Der Kontext der Bilder wurde durch Nachforschungen bei der Meidlinger Fotogruppe des Naturfreundevereins sowie Interviews mit Hans Cechals Tochter Helga und dem ehemaligen Vorstand der Fotogruppe Gabriel Hartenberger recherchiert. Gemeinsam mit Helga Cechal wurden vorab Personen und Gebäude auf den Fotografien des Nachlasses identifiziert. Durch die Wiedererkennung von Freunden und Verwandten konnten so einige Bilder zeitlich eingeordnet werden. Beim ersten Besuch im Haus Helga Cechals wurden die dort vorgefundenen Dokumente, Fotografien und andere Unterlagen gescannt. Für die Vervollständigung biografischer Informationen wurden Helga Cechal persönlich und Gabriel Hartenberger telefonisch befragt. Dabei kam die Methode des narrativen Interviews zum Einsatz. Bei dieser Form des Interviews wird nicht sofort auf eventuelle Widersprüche im Erzählstrang oder in der historischen Einbindung hingewiesen, sondern diese zu einem späteren Zeitpunkt in größerem Zusammenhang behandelt, um die Kommunikation und den Redefluss während des Gesprächs nicht zu stören.¹⁵ Die Transkriptionen wurden einem „moderaten Lektorat“¹⁶ unterzogen, um ihre Lesbarkeit zu gewährleisten.

Beim Besuch in der Fotogruppe Meidling des Naturfreundevereins konnten nur mehr Aufzeichnungen ab dem Jahr 1949 vollständig vorgefunden werden. Frühere Mitgliederlisten oder Ausstellungskataloge waren stark dezimiert, aus der Zeit von Hans Cechals Beitritt 1925 bis zum Verbot der Fotosektion 1934 war nichts mehr aufzufinden. Über den Verbleib der Materialien konnte keine Auskunft gegeben werden. Daher musste hier auf Erkenntnisse und Wiedergabe in der Sekundärliteratur zurückgegriffen werden. Wichtige Angaben enthielten die 1992 verfasste Dissertation von Natalie Schnür¹⁷ und die Diplomarbeit aus dem Jahr 2003 von Christine Studeny¹⁸. Auch bei Helga Cechal konnten neben Fotografien noch andere aufschlussreiche Dokumente gefunden werden. Das vorgefundene Material bei Helga Cechal zuhause und in der *Albertina* wird im folgenden Kapitel daher genauer beschrieben, da es die Basis für die Analyse bildete.

¹⁵ Rolf Sachsse, Zeitzeugen und Wahrheit. Das narrative Interview in der fotohistorischen Forschung, in: Fotogeschichte, 124, 32, 2012, S. 74-77, h. S. 76.

¹⁶ Rolf Sachsse, Zeitzeugen und Wahrheit. Das narrative Interview in der fotohistorischen Forschung, in: Fotogeschichte, 124, 32, 2012, S. 74-77, h. S. 77.

¹⁷ Natalie Schnür, Sozialdokumentarische Photographie – Ihre Anfänge und Entwicklungen bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich, phil. Diss. (ms.), Wien 1992.

¹⁸ Christine Studeny, Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

I. 4. Der Nachlass Hans Cechals – Eine Bestandsaufnahme

I. 4. 1. Fotografien und Negativmaterial in der Albertina Wien

In der Fotosammlung der *Albertina* befinden sich 312 Fotografien auf Silbergelatinepapier und sieben Bromöldrucke von Hans Cechal. Bei rund 50 Bildern handelt es sich um Portraits oder Abbildungen, bei denen Personen im Fokus stehen, zehn Fotografien zeigen Pflanzenstudien oder Stilleben. Über zwei Drittel der Bilder können als Landschaftsaufnahmen bezeichnet werden oder haben ein Naturschauspiel zum Bildthema. Acht Fotografien zeigen Menschen bei der Arbeit. Bei vier Bildern handelt es sich nicht um Fotografien von Hans Cechal. Ein Männerportrait (Foto2005/46/21)¹⁹ und die Aufnahme einer Skiläuferfigur (Foto2005/46/14) tragen auf der Rückseite die Beschriftung „Heybey“, den Mädchennamen Hans Cechals Frau Franziska und müssen daher ihr zugeschrieben werden. Franziska war selbst ab 1930 Fotografin in der *Photosektion Meidling* und heiratete Hans Cechal im Jahr 1936. Eines ihrer Bilder, es zeigt ein kleines Mädchen mit einem Ball (Foto2005/46/90), ist bereits unter ihrer Autorschaft in der Datenbank der Fotosammlung aufgeführt. Ein Portrait von Franziska (Foto2005/46/44) stammt von Franz Hannich, einem anderen Meidlinger Naturfreundefotografen. Es wurde im Dezemberheft der Zeitschrift *Photo-Magazin* 1931 veröffentlicht. Die Aufnahme eines Schilfhalms am Ufer (Foto2005/46/125) wurde ebenfalls unter Hannichs Namen publiziert, sowohl im *Kuckuck* am 18. Mai 1930, als auch 1933 in *Das österreichische Lichtbild*. In der Galerie Faber in Wien befindet sich dasselbe Bild versehen mit einem Stempel des Fotografen Martin Imboden, der ab 1931 Mitglied der *Photosektion Meidling* war. Eine Autorschaft Franz Hannichs ist jedoch anzunehmen. Ein weiteres Portrait in Cechals Nachlass (Foto2005/46/120) stammt von Alfred Graf und wurde ebenfalls in *Das österreichische Lichtbild* abgedruckt. Von den 319 Bildern in der *Albertina* sind weniger als zehn handschriftlich vom Autor selbst mit einem Datum versehen. Einige mehr können aus dem Zusammenhang oder durch Nennung in Ausstellungskatalogen- und Rezensionen datiert werden, der Großteil aber kann nur nach stilistischen Kriterien in die Zwischenkriegszeit oder in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eingeordnet werden.

Den Großteil des Nachlasses in der *Albertina* macht das Negativmaterial aus. Es handelt sich um 209 Glasnegative und rund 630 Gelatinegative sowie 15 Päckchen mit Kleinbildnegativstreifen. Die Negative dokumentieren vorrangig die Freizeitaktivitäten Hans Cechals mit den *Naturfreunden*. Während bei den Positiven reine Landschaftsaufnahmen überwiegen, machen Bilder von Gruppen beim Baden, Wandern oder Skifahren den größten Teil der Negative aus. Das Motiv der Gruppe – die rastende Gruppe Wanderer unter einem

¹⁹ In der gesamten Arbeit werden Bilder, die sich in der Fotosammlung der Albertina in Wien befinden, mit ihrer Inventarnummer angeführt.

Baum hockend, an einem Zaun lehnd oder vor einer Hütte auf einer Lichtung wartend, die Gruppe von Freunden im Badekostüm auf der Wiese liegend, beim Kartenspielen oder Picknick, die Gruppe Skifahrer beim Anschnallen der Ski, beim Tourengehen, bei der Rast im Schnee oder vor einer Hütte – wiederholt sich immer wieder. Arrangierte Gruppenfotos und das Dokumentieren der gemeinsam erlebten Freizeit bringen das „Wir“-Gefühl in diesen Aufnahmen deutlich zur Geltung. Die Verankerung in der sozialistischen Lebenswelt wird auch in den Aufnahmen Cechals von Demonstrationen und Aufmärschen der Sozialisten sichtbar, auch wenn diese weit seltener als die gerade beschriebenen Freizeitbilder sind. Deutlich zeigt sich hier also sein politisches Bewusstsein, welches in den vielen Landschaftsaufnahmen und Städteansichten der Positive weniger erkennbar ist.

Die erwähnten Kleinbildnegativstreifen stammen vorrangig aus Urlauben der Cechals in den 1950er Jahren. Drei Päckchen mit der Aufschrift *Bei Militär* sind aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs und zeigen Soldatengruppenaufnahmen und Kriegsgefangene im Burgenland. Die geringe Größe der Negative machte eine genaue Motivbestimmung teilweise aber unmöglich, eine Digitalisierung dieser Aufnahmen wäre daher wünschenswert. Nur wenige von den vorhandenen Negativen waren als Positive auch im oben beschriebenen Fotomaterial zu finden. Für eine stilistische Analyse konnte das Negativmaterial nicht herangezogen werden, da die Art der Entwicklung, die Kontraststärke oder der Bildausschnitt nicht vorhersehbar waren, also jene Komponenten und Eingriffe, mit denen der Fotograf nachträglich die Bildaussage und Wirkung des Abzugs verändern kann. Die vielen Landschaftsaufnahmen, die nur mehr als Negative vorhanden sind, mussten aus diesen Gründen unkommentiert bleiben. Wo aber zu einem Negativ das entsprechende Positiv aufzufinden war, wurde das Negativ in die Analyse miteinbezogen.

I. 4. 2. Dokumente und Bildmaterial im Privatbesitz von Helga Cechal

Helga Cechal bewahrt zuhause noch einige Fotografien und Dokumente ihres Vaters auf, die sie nicht an die *Albertina* übergeben wollte. Während der Recherche sind immer wieder neue Materialien aufgetaucht. Daher kann die folgende Bestandsaufnahme keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben und beschränkt sich darauf, die interessantesten Fundstücke vorzustellen. An Dokumenten sind Hans Cechals tschechischer Taufschein und die Verleihung des österreichischen „Heimat- und Bürgerrechts“ von 1919 erhalten, außerdem die Mitgliederausweise des Naturfreundevereins, der *Photosektion Meidling* und des *Arbeiter-Radfahrervereins*. Zwei Urkunden zeugen vom ersten Platz bei einem Wettbewerb des *Arbeiter-Stenographen-Verbandes* 1926 und von der erfolgreichen Teilnahme an einem Justophot-Wettbewerb 1930, in dessen Jury auch Rudolf Koppitz saß.

An fotografischen Materialien hat Helga Cechal ein Album mit Fotografien einer Radtour auf der noch unfertigen Großglocknerstraße behalten. Die neuntägige Tour unternahm Hans

Cechal im Juli 1935 mit seiner späteren Frau Franziska und drei weiteren Freunden. Pro Blatt ist ein Bild aufgeklebt und nummeriert, eine beigelegte Liste ordnet den Nummern den jeweiligen Aufnahmeort zu. Das Album ist nicht mehr ganz vollständig, ein paar Nummern fehlen. Zusätzliches Bildmaterial befindet sich in einer Box mit Farbdiaspositiven. Hier wird vor allem das Familienleben abgebildet und das Heranwachsen von Tochter Helga dokumentiert. Fünf Farbdias zeigen jedoch den Mai-Aufmarsch der NSDAP am 1. Mai 1938. In loser und ungeordneter Form konnten zudem noch mehrere Fotografien gesichtet werden, die thematisch zu den Bildern in der *Albertina* gehören oder motivisch übereinstimmen. Besonders wertvoll waren hier Fotos, die Bildserien in der *Albertina* ergänzen und mit Datum versehen sind. Ebenfalls aufgehoben hat Helga Cechal die Ausgabe des *Kuckuck* vom 2. Februar 1930, auf dessen Cover Cechals *Schlote* zu sehen sind, sowie das Jahrbuch der österreichischen Amateurphotographenvereine in Wien von 1933, in dem dasselbe Bild abgedruckt wurde. Hans Cechals Leica, mit der er ab Mitte der 1930er Jahre fotografierte, befindet sich heute bei einem Familienmitglied in London. Der Großteil des Besitzes der Cechals wurde allerdings bei einem Bombenangriff auf ihr Wohnhaus 1945 zerstört.

Die oben kurz beschriebenen Freizeitfotografien von Hans Cechal ließen die Präsenz der sozialistischen Kultur in seinem Leben erahnen und legten eine genauere Untersuchung der Thematik nahe. Im folgenden Kapitel wird daher das gesellschaftliche Umfeld Hans Cechals untersucht, in dem er seiner Tätigkeit als Amateurfotograf nachging. Die Kultur-, Bildungs- und Baupolitik der Sozialdemokratie sowie die Vereinskultur und ästhetische Leitbilder der Arbeiterfotografie werden genauerer Betrachtung unterzogen.

II. Bedingungen und ästhetische Leitbilder der Arbeiterfotografie in Österreich

II. 1. Arbeiterfotografie – Eine Begriffserklärung

Die Arbeiterfotografie beschreibt im deutschsprachigen Raum eine Bewegung, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen in ganz Europa nach dem Ersten Weltkrieg in den 1920er und 1930er Jahren bildete und durch die Ausübung der Amateurfotografie durch Angehörige der Arbeiterklasse gekennzeichnet ist.

In Russland entstand die Arbeiterfotografie aus den vorrevolutionären Aktivitäten der Amateure und der Förderung einer neuen Arbeiterkultur durch die Gewerkschaften. Obwohl es sich primär um ein urbanes Phänomen handelte, entstand auch eine Arbeiterfotografie auf dem Land. Mit der Einführung der *Neuen Ökonomischen Politik* durch Lenin 1921, die eine wirtschaftliche Verbesserung für Russland bedeutete, wurde auch der Import von

Kameras und Fotozubehör wiederaufgenommen, der in den Revolutionsjahren stagniert und zu einem Rückgang fotografischer Aktivitäten geführt hatte. Fotoclubs konnten sich neu aufstellen und vorrevolutionäre Amateurzirkel wurden wiedereröffnet. Dieser Re-etablierung der als Zeitvertreib der Wohlhabenden angesehenen Amateurfotografie stand die Führungselite anfangs misstrauisch gegenüber. Bald erhielt die Fotografiebewegung aber durch die Gewerkschaften offizielle Unterstützung, weil der Staat das Potenzial der Fotografie zur Förderung und Erziehung der Arbeiter und als Mittel, um den politischen Einfluss zu festigen, erkannt hatte. Die kulturellen Aktivitäten der verschiedenen Gewerkschaften waren zentral gesteuert. Ästhetisch sollten sich die Arbeiterfotografien von den vorrevolutionären Bildern der wohlhabenden Amateurfotografen unterscheiden. Vorsteher von Fotoclubs erhielten ab 1925 Fotokurse und sollten der Arbeiterklasse angehören. Die Arbeiterfotografie war also gewissermaßen „von oben“ geleitet. Die sowjetischen Arbeiterfotografen stammten jedoch vorwiegend aus der Mittelklasse, denn gute Kameras kosteten bis in die 1930er Jahre mehr als ein durchschnittlicher Arbeitermonatslohn und in den Fotoclubs gab es kaum die nötige Ausstattung für die Entwicklung der Bilder. Nach einer Blüte in den Jahren 1926 und 1927, die sich in der Einführung von sogenannten Fotokorrespondenten auch in der illustrierten Zeitschrift *Sovetskoe Foto* zeigte, ermattete die Bewegung unter Stalin und der Einführung des Fünfjahresplans. Nach 1928 büßte die Arbeiterfotografie unter den Arbeitern an Popularität ein, da sie durch fotografische Dokumentation zur Denunzierung von Klassenfeinden und Politikgegnern beitragen konnte. Ein Gesetz von 1929 kontrollierte zudem das Fotografieren im öffentlichen Raum und schränkte Amateure zusätzlich ein. Die Aufgabe, die neue Kultur zu propagieren, wurde von Staatsseiten lieber in die Hände von professionellen Fotografen gelegt, deren Bilder unter der Bezeichnung „Arbeiterfotografie“ veröffentlicht und ausgestellt wurden und den Vorstellungen der Regierung entsprechen mussten.²⁰

In Deutschland wurde die Bewegung von den Entwicklungen der Sowjetunion beeinflusst, mit deren Arbeiterfotografenkomitees die deutschen Fotografen in regem Austausch standen. Die Bewegung wurde von Arbeitern getragen, die der kommunistischen Partei nahestanden oder in Massenorganisationen wie dem Naturfreundeverein organisiert waren. Schon ab 1924 wurde durch die *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, dem zweitgrößten deutschen Magazin, der Bewegung eine weitreichende Plattform gegeben. Dabei waren Dreiviertel der Leserschaft ausgebildete und unausgebildete Arbeiter.²¹ Die *AIZ* wollte nicht nur inhaltlich, sondern auch im Erscheinungsbild einen Gegenpol zur bürgerlichen Presse bilden und

²⁰ Erika Wolf, *The Soviet Union: from Worker to Proletarian Photography*, in: Jorge Ribalta (Hg.), *The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 32-46, h. S. 32-43.

²¹ Rudolf Stumberger, *AIZ and the German Worker Photographers*, in: Jorge Ribalta (Hg.), *The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 80-93, h. S. 80-89.

setzte daher mit der Fotomontage verstärkt auf eine vom Dadaismus inspirierte Formensprache. 1926 wurde die *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands* gegründet und zu ihrer Unterstützung die Zeitschrift *Der Arbeiter-Fotograf* herausgegeben. Die Herausgeber des *Arbeiter-Fotograf* gingen noch weiter als die AIZ und lehnten nicht nur die bürgerliche Kunstfotografie ab, sondern auch die *Neue Sachlichkeit*, die einige lokale deutsche Arbeitergruppen für sich entdeckt hatten. Beide Richtungen wurden als apolitische Fotografie klassifiziert und daher für den Klassenkampf als ungeeignet befunden.²² Der Schwerpunkt bei der Produktion von fotografischem Material lag bei den kommunistischen Arbeitern auf der Dokumentation von Demonstrationen, Staatsgewalt und gesellschaftlichen Missständen und thematisierte das Elend der Arbeiterklasse, um möglichst viele für eine proletarische Revolution nach Russlands Vorbild zu mobilisieren. Die AIZ setzte jedoch auf visuelle Kriterien der *Neuen Sachlichkeit* und pries auch die Schönheit der Technik an.²³ Im sozialdemokratisch ausgerichteten Naturfreundeverein in Deutschland sprach man sich gegen den Beitritt der Naturfreundefotografen in die *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands* aus und lehnte auch eine Zusammenarbeit mit dieser kommunistischen Organisation ab. Die Bildproduktion in den Fotosektionen der deutschen *Naturfreunde* konzentrierte sich auf Landschaftsaufnahmen, Städtebilder, Tiere und Pflanzen und nicht zuletzt auf den Menschen bei seiner Arbeit und in seiner Freizeit. Die Tätigkeit der Arbeiter als Fotografen wurde als „Stück Kulturarbeit“ im ihrem „Befreiungskampf“ gesehen.²⁴ Die propagandistisch-agitatorischen Elemente der kommunistischen Arbeiterfotografen lehnte man ab.

Der Begriff Arbeiterfotografie wurde lange Zeit nur auf Deutschland angewandt, obwohl es auch in Österreich vergleichbare Entwicklungen und Arbeiterfotografen gab, „wenngleich dieser Ausdruck selten gebraucht wurde und weder Begriff noch Erscheinungsform ohne die vorangegangenen Aktivitäten in Deutschland denkbar sind.“²⁵

²² Rudolf Stumberger, AIZ and the German Worker Photographers, in: Jorge Ribalta (Hg.), *The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 80-93, h. S. 80-89.

²³ Josef Seiter, Der Kuckuck: The Modern Picture Magazine of „Red Vienna“, in: Jorge Ribalta (Hg.), *The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 226-238, h. S. 230.

²⁴ Joachim Schindler, „...die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften...“ Zur Arbeit der Fotosektionen bei den sächsischen Naturfreunde-Ortsgruppen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: *Die Eroberung der beobachtenden Maschine. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik*, Wolfgang Hesse (Hg.), Leipzig 2012, S. 33-66, h. S. 44.

²⁵ Monika Faber, „Wiener Arbeiterphotographen“. Theorie und Praxis der Arbeiterfotografie in Wien am Beispiel der Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Kuckuck“, in: *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 8. Dezember 1983 – 26. Februar 1984 u.a., Kat. Ausst., Bd. 1, 1983, S. 425-430, h. S. 426.

Die österreichische Arbeiterfotografie war nicht im selben Maße organisiert wie in Deutschland und entwickelte sich zeitlich versetzt zu dieser. Während die Bewegung unter kommunistisch-agitatorischen Vorzeichen und mit Blick auf Russland in Deutschland schon 1926 vereinsmäßig organisiert war, kam es in Österreich nicht zu einer übergreifenden Organisation. Die 1931 gegründete *Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Österreichs* erlangte kaum Bedeutung und wurde ein Jahr später wieder aufgelöst.²⁶ Die meisten Arbeiterfotografen waren Mitglieder der Fotosektionen des Naturfreundevereins und der Volkshochschulen, aber auch in einigen anderen sozialdemokratischen Kultur- und Sportorganisationen hatten sich Fotoclubs mit regelmäßigen Ausstellungen etabliert.²⁷ Im Gegensatz zu den sowjetischen Arbeitern hatten die österreichischen Arbeiterfotografen in diesen Fotoclubs Zugang zu Dunkelkammern und Kameras, was die finanzielle Hürde für das Hobby Fotografie stark senkte. Eine mediale Plattform bekam die Bewegung 1929 mit der Gründung der Illustrierten *Der Kuckuck*, die mit dem *ständigen Photowettbewerb* ihre Leserschaft in den Herstellungsprozess des Magazins miteinbezog. Die Autoren der Bilder im *Kuckuck*, die als Arbeiterfotografen betitelt wurden, waren aber nur zum Teil vereinsmäßig organisierte Amateurfotografen. Viele von ihnen waren der Sozialdemokratie zugeneigte Berufsfotografen, andere regelmäßig für die Presse arbeitende Amateure, ein Großteil waren besser ausgebildete Arbeiter und Angestellte oder Beamte, stammten also eher aus der Mittelschicht.²⁸

Spricht man im österreichischen Kontext von einer Arbeiterfotografie, so beschreibt sie Amateurfotografen, die nicht einer der bürgerlichen Fotovereinigungen angehörten, sondern der Fotografie in einem der aus der Arbeiterbewegung entstandenen Vereine und Bildungseinrichtungen nachgingen und eine sozialistische Grundeinstellung hatten, selten auch eine kommunistische. Die österreichische Arbeiterfotografenbewegung war zurückhaltender und weniger kämpferisch als jene in Deutschland. In dieser eher kulturell als politisch ausgerichteten Form glich sie der deutschen Naturfreundefotografie. „Sie war weniger ‚Arbeit für die Partei‘ als vielmehr Freizeitbeschäftigung im weitesten Sinne der ‚Arbeiterbildung‘.“²⁹ Sie muss daher im Kontext der gesamten Jugend- und Kulturbewegung der 1920er Jahre gesehen werden und kann als Teil dieser verstanden werden.

²⁶ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 250.

²⁷ Monika Faber, „Wiener Arbeiterphotographen“. Theorie und Praxis der Arbeiterfotografie in Wien am Beispiel der Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Kuckuck“, in: *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 8. Dezember 1983 – 26. Februar 1984 u.a., Kat. Ausst., Bd. 1, 1983, S. 425-430, h. S. 427.

²⁸ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 250-260.

²⁹ Monika Faber, „Wiener Arbeiterphotographen“. Theorie und Praxis der Arbeiterfotografie in Wien am Beispiel der Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Kuckuck“, in: *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Museum des 20.

Die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die fotografische Betätigung von Arbeitern und das Umfeld, in der diese Arbeiterfotografie wachsen konnte, sollen im Folgenden beleuchtet werden. Dabei werden unter Einbezug fotografischer Bilder aus Hans Cechals Nachlass und Berücksichtigung der Erkenntnisse aus den Zeitzeigeninterviews, die Reformbewegungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die Lebensbedingungen für Arbeiter in der sozialdemokratisch geführten Stadt Wien sowie der Naturfreundeverein und seine Fotosektion in Meidling als prägendes Umfeld Hans Cechals genauer betrachtet werden.

II. 2. Mit uns zieht die neue Zeit – sozialistische Kultur und Medien

II. 2. 1. Die Arbeiterbewegung vor dem Ersten Weltkrieg

Die im Laufe des 19. Jahrhunderts immer unzumutbareren Lebensbedingungen der Arbeiterklasse in desolaten und überbelegten Quartieren und mit Arbeitszeiten von bis zu 16 Stunden täglich, führten bald zur ersten Organisation der Arbeiter während der Revolution 1848.³⁰ Sie konnten den Zehnstudentag und Lohnerhöhungen durchsetzen, doch wurde der *Erste österreichische Arbeiterverein* nach der Niederschlagung der Revolution wieder verboten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm die Industrialisierung weiter zu. Es bildeten sich immer mehr Großbetriebe, in denen sich die Arbeiterschaft leichter organisieren und die Protestform des Streiks wirkungsvoller einsetzen konnte. Neue Arbeitervereine entstanden, die sich ideologisch an den deutschen Sozialdemokraten orientierten. Zur Jahreswende 1888/1889 wurde die *Sozialdemokratische Arbeiterpartei* gegründet und einige Monate später erschien auch ihre eigene Tageszeitung, die *Arbeiter-Zeitung*. Nach Massendemonstrationen und Streiks kam es zu einer Änderung des Kurienwahlrechts und am 1. Mai 1907 fanden die ersten freien allgemeinen Wahlen statt,³¹ aus denen die Sozialdemokraten als stärkste Partei hervorgingen.

Hans Cechal wurde 1907 und damit im Jahr der Einführung des allgemeinen Wahlrechts für Männer geboren. Er erlebte den Ersten Weltkrieg und den Fall der Monarchie als Kind mit, eine Zeit in der 80 Prozent der Kinder als unterernährt galten³² und große Not in der Bevölkerung herrschte. Als Sohn eines Fabrikheizers und einer Weberin³³ waren auch für ihn die Lebensumstände der Arbeiterklasse in der Vorkriegszeit allgegenwärtig gewesen. Als

Jahrhunderts in Wien, 8. Dezember 1983 – 26. Februar 1984 u.a., Kat. Ausst., Bd. 1, 1983, S. 425-430, h. S. 430.

³⁰ Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie, URL: <http://www.dasrotewien.at/arbeiterbewegung.html> [25.1.2017].

³¹ Anm.: Dieses Wahlrecht galt nur für Parlamentswahlen, nicht für Landtage und Gemeinden. Wahlberechtigt waren nur Männer.

³² URL: <https://www.profil.at/oesterreich/history/generation-1914-das-los-kinder-ersten-weltkrieges-373626> [25.1.2017].

³³ Dies geht aus seiner Geburtsurkunde hervor.

nach dem Krieg die Republik ausgerufen wurde und die Sozialdemokraten als stärkste Partei mit den Christlichsozialen eine große Koalition unter Staatskanzler Karl Renner bildeten, war Hans Cechal zwölf Jahre alt. Neben der Verfassung wurden wesentliche soziale Verbesserungen verabschiedet und endlich eine der ältesten Forderungen der Arbeiterbewegung erfüllt, der Achtstundentag.³⁴ Die Reformen veränderten das Leben der Arbeiterklasse grundlegend. Erstmals gab es Urlaubsanspruch, verschiedene staatliche Absicherungen und Freizeit. Die starke Verbesserung der Situation durch die neue Staatsform und die neuen Sozialreformen für die Arbeiter werden auch Hans Cechal und seine Familie nachhaltig geprägt haben.

Im Folgenden soll dazu das Beispiel des sozialen Wohnbaus dienen, von dem Cechals Familie als eine der ersten profitieren konnte. Dazu wird die Kulturpolitik im *Roten Wien* unter Einbezug fotografischer Aufnahmen Hans Cechals näher beschrieben.

II. 2. 2. Das Rote Wien

Als Paradebeispiele für sozialistische Kultur-, Bildungs-, und Baupolitik der Zwischenkriegszeit werden oft die Maßnahmen und Projekte der *Sozialdemokratischen Arbeiterpartei* in Wien angeführt. Nur zwei Jahre, von 1918 bis 1920, hatte sich die Partei in der Republik an der Regierung beteiligen können, bevor sie in die Opposition verdrängt wurde. In Wien allerdings, das 1922 zu einem eigenen Bundesland wurde, blieb sie bis zu ihrem Verbot 1934 Spitzenpartei in der Landesregierung mit eigener Steuerhoheit³⁵ und konnte ihre Vision von der „Erneuerung des Menschen“ verwirklichen. Als Vorzeigeprojekt mit internationaler Anerkennung gilt der kommunale Wohnbau, der aus der Wohnbausteuer finanziert wurde. Der akuten Wohnungsknappheit und den hohen Mieten wurde mit einem modernen Wohnbaukonzept Einhalt geboten. In den Gemeindebauten verfügte jede Wohnung über fließendes Wasser und ein WC – ein bis dahin ungekannter Luxus. Zusätzlich wurden in den Wohnanlagen kollektiv nutzbare Einrichtungen wie Waschküchen, Kindergärten, Schwimmbäder, Versamlungs- und Geschäftsräume, Bibliotheken und Werkstätten untergebracht. Die durchschnittliche Gemeindewohnung kostete 1926 nur knapp 4 Prozent eines durchschnittlichen Arbeiterlohns.³⁶ Der erste aus der Wohnbausteuer errichtete Bau dieser Art war der Fuchsenfeldhof in Meidling. Er wurde 1925 fertig gestellt³⁷ und am 27. Juni 1926 offiziell von Bürgermeister Karl Seitz eröffnet. Das feierliche Ereignis hielt Hans Cechal mit einer Kamera fest. Die neun Bilder sind nur mehr als Negativmaterial

³⁴ Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie, URL: <http://www.dasrotewien.at/arbeiterbewegung.html> [25.1.2017].

³⁵ Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie, URL: <http://www.dasrotewien.at/erste-republik.html> [25.1.2017].

³⁶ Wien Geschichte Wiki - historische Wissensplattform der Stadt Wien, URL: https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Wohnbaupolitik_des_%22Roten_Wien%22 [26.1.2017].

³⁷ Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie, URL: <http://www.dasrotewien.at/fuchsenfeldhof.html> [26.1.2017].

(2005/46/320/50–58) vorhanden. Die jubelnden Massen im Hof des mit Blumenschmuck verzierten Gemeindebaus, Turn- und Tanzvorführungen im Innenhof vor der Turnhalle des Baus und das Spalier der Jubelnden, durch das Karl Seitz hindurchging, wurden hier von einem erhöhten Punkt aus, von einem Balkon oder aus einem Fenster, fotografiert. Banner mit den Aufschriften „Ein Hoch dem sozialdemokratischen Wohnbauprogramm“ oder „Es lebe die sozialdemokratische Gemeindeverwaltung“ sind zu erkennen. Im selben Jahr bezog der 18-jährige Cechal mit seinen Eltern und dem jüngeren Bruder eine Wohnung in diesem damals hochmodernen Komplex und war damit einer der ersten, der in den Genuss der Vorzüge des neuen Wohnbaus kam.

Neben den Bauprojekten war die Bildung der Arbeiterklasse ein zentrales Anliegen der sozialdemokratischen Landesregierung. Das Lesen sollte Unwissenheit, Alkoholkonsum und die Öde des Alltags verdrängen. Nur der gebildete Arbeiter, so die sozialistische Propaganda, könne den Kapitalismus in geordnete Bahnen lenken, und so wurden überall große, frei zugängliche Bibliotheken errichtet. Die *Sozialdemokratische Kunststelle* stellte verbilligte Konzert- und Theaterkarten zur Verfügung und organisierte auch eigene Veranstaltungen. Der Besuch von Kulturveranstaltungen sollte nicht mehr ein Privileg der Begüterten, sondern ein Recht für alle sein.³⁸ Ein Negativ im Nachlass Hans Cechals zeigt eine Gruppenaufnahme von Kindern in Theaterkostümen (2005/46/320/85), eine andere Serie von Negativen dokumentiert eine Ausstellung in einem Aufenthaltsraum, in dem die Früchte der sozialistischen Bildungspolitik präsentiert werden: Kinderbilder, Bücher, Filmapparaturen, landwirtschaftliches Gerät und Töpferwaren (2005/46/320/81–84). Neben den Bildungsprojekten entwickelte sich eine vielfältige Vereinskultur, die sich um die Freizeitbeschäftigung und die körperliche Ertüchtigung der Arbeiter kümmerte. Körper und Geist sollten gleichermaßen genährt werden. Die Liste der Arbeitervereine ist lang, von den *Arbeiter-Briefmarkensammlern* über die *Arbeiter-Volkstänzer* bis zu den *Religiösen Sozialisten* gab es ein umfassendes Angebot an Kultur-, Freizeit- und Sportvereinen.³⁹ Auch Hans Cechal war in mehreren Vereinen aktiv, darunter bei den *Arbeiter-Stenographen*, im *Arbeiter-Radfahrerverein*, bei den *Naturfreunden* und im Fußballverein.⁴⁰

³⁸ Helene Maimann (Red.), Mit uns zieht die neue Zeit. Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934; Eine Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik und des Meidlinger Kulturkreises, Straßenbahn-Remise Wien Meidling Koppreitergasse, 23. Jänner – 30. August 1981, Kat. Ausst., 1981, S. 138.

³⁹ Helene Maimann (Red.), Mit uns zieht die neue Zeit. Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934; Eine Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik und des Meidlinger Kulturkreises, Straßenbahn-Remise Wien Meidling Koppreitergasse, 23. Jänner – 30. August 1981, Kat. Ausst., 1981, S. 187.

⁴⁰ Dies geht aus den Mitgliederausweisen und Wettbewerbsurkunden hervor, die sich bis heute im Familienbesitz erhalten haben.

Vor allem die Negative in Cechals Nachlass machen deutlich, dass das *Rote Wien* mit seinen Wohnprojekten, Freizeitangeboten, Aufmärschen und Feierlichkeiten das Leben der Arbeiter grundlegend beeinflusste und fester Bestandteil des sozialistischen Alltags war. Fotoserien von Hans Cechal belegen die Teilnahme an solchen Aufmärschen und Feiern. Eine Serie zeigt einen Aufmarsch in Altmannsdorf mit Blumenmädchen und geschmückten Pferdewagen, eine andere den Festumzug auf der Ringstraße zum 1. Mai (2005/46/320/89–100). Die Aufnahmen wurden mit Abstand zu den Marschierenden aus der Perspektive des Zuschauers am Straßenrand gemacht. Dass nicht nur Freizeit, sondern auch das politische Geschehen für Cechal eine Rolle spielte, zeigen zehn Aufnahmen von mit Wahlplakaten beklebten Mauern und Hauswänden mit politischen Graffiti (2005/46/320/101–110). Die Plakate wurden anlässlich der Nationalratswahl 1927 angebracht. Im Vorfeld der Wahlen hatten die Christlichsozialen unter Bundeskanzler Ignaz Seipel mit verschiedenen deutschnationalen Parteien eine Einheitsliste gebildet. Drei Bilder geben jeweils zwei Wahlplakate konkurrierender Parteien neben oder untereinander wieder. So klebt zum Beispiel das Plakat der Sozialdemokraten gleich neben dem Plakat der Christlichsozialen (2005/46/320/101). Die restlichen Aufnahmen zeigen einzelne Plakate oder Graffiti. Auf einem Bild fordert ein Graffiti „Arb.-Wehr-ruft-wählt-Kommunistisch! Rot-Front“, auf dem nächsten Bild lautet die Aufforderung des Wahlplakats „Wählt nationalsozialistisch“. Mit dieser Serie, welche die teils widersprüchlichen und sich gegenseitig ausschließenden Wahlforderungen in wenigen Bildern zusammenfasst, bildete Cechal eindrücklich die in „links“ und „rechts“ geteilte politische Landschaft der Ersten Republik ab.

Obwohl Hans Cechal nie der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei beitrug,⁴¹ lassen die Fotografien in seinem Nachlass und sein Engagement in den Arbeitervereinen keinen Zweifel an seiner politischen Gesinnung. „In keinem anderen Land und in keiner anderen Stadt wurden damals die Angebote an Bildungs- und Freizeitaktivitäten für Arbeiter mehr erweitert als im ‚Roten Wien‘. Das war der Boden, auf dem die vielfältige sozialistische Kultur entstehen konnte [...].“⁴² Und es war die beste Voraussetzung für die Entwicklung einer eigenen Fotografiebewegung.

Wie bereits angedeutet, ging diese Fotografiebewegung in Österreich vorrangig vom Touristenverein *Die Naturfreunde* und seinen Fotogruppen aus. Sie werden daher im Folgenden gesondert besprochen.

⁴¹ Interview (3), Gespräch mit Helga Cechal am 19.12.2016.

⁴² Manfred Pils, „Berg frei!“. 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 83.

II. 2. 3. Der Touristenverein *Die Naturfreunde*

Der Naturfreundeverein war einer der mitgliederstärksten Vereine der Arbeiterbewegung und wird auch als eine der drei Säulen⁴³ des Arbeitersports bezeichnet.⁴⁴ „Die Geschichte der Naturfreunde ist [...] Teil der internationalen Geschichte der Arbeiterbewegung, mit politischen, kulturellen und vor allem in Österreich [...] mit alpinistischen Elementen.“⁴⁵ Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatten die *Naturfreunde* auf die Wichtigkeit von Bildung, gesunden Wohnverhältnissen, Urlaub und Arbeitszeitverkürzungen für die Arbeiter hingewiesen. „Es ist daher selbstverständlich, daß⁴⁶ die Naturfreunde immer wieder die Sozialdemokratische Arbeiterpartei unterstützten.“⁴⁷ Der Touristenverein *Die Naturfreunde* wurde 1895 in Wien gegründet, unter seinen Gründungsmitgliedern befand sich auch der spätere Kanzler Karl Renner. In den Gründungsstatuten des Vereins wurde zwar vermieden, eine politische Zielrichtung festzulegen,⁴⁸ bereits 1908 aber eine Resolution verabschiedet, in welcher die Verbundenheit mit der Sozialdemokratie bekräftigt wurde.⁴⁹ In den 1920er Jahren konnten die *Naturfreunde* einen regen Zulauf von neuen vornehmlich jugendlichen Mitgliedern verzeichnen. Vor allem unter jungen Erwachsenen herrschte Aufbruchsstimmung und eine Faszination für Sport und Freizeit in der Natur. Hauptmotiv für den Beitritt war oft der Wunsch, neue Gegenden zu entdecken, an der frischen Luft und unter Leuten zu sein.⁵⁰ Auch Hans Cechal wurde 1922 bereits im Alter von 14 Jahren Mitglied im Touristenverein *Die Naturfreunde* in Wien.⁵¹ Er begeisterte sich für das Bergsteigen, Radfahren, Wandern und Skifahren gleichermaßen. Der Verein bot hierzu ein Archiv, in dem man sich die

⁴³ Anm.: Die beiden anderen Säulen sind der Turn- und Sportbund und der Arbeiterradfahrerverein.

⁴⁴ Christian Heihs, Arbeitersport in der Zwischenkriegszeit (1918-1938). Die organisatorische und politische Entwicklung des Arbeitersports in der Zwischenkriegszeit unter besonderer Berücksichtigung des Touristenvereines „Die Naturfreunde“, phil. Dipl. (ms.), Wien 2001, S. 44.

⁴⁵ Bruno Klaus Lampasiak, Naturfreund sein heißt Mensch sein. Naturfreunde im Widerstand 1933 bis 1945, Berlin 2013, S. 282.

⁴⁶ Um optimale Lesbarkeit zu garantieren, verzichtet diese Arbeit auf die Kennzeichnung veralteter Schreibweisen in wörtlichen Zitaten.

⁴⁷ Manfred Pils, „Berg frei!“. 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 55.

⁴⁸ Christian Heihs, Arbeitersport in der Zwischenkriegszeit (1918-1938). Die organisatorische und politische Entwicklung des Arbeitersports in der Zwischenkriegszeit unter besonderer Berücksichtigung des Touristenvereines „Die Naturfreunde“, phil. Dipl. (ms.), Wien 2001, S. 46-47.

⁴⁹ Manfred Pils, „Berg frei!“. 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 55.

⁵⁰ Manfred Pils, „Berg frei!“. 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 71 u. 76.

⁵¹ Dies geht aus seinem Mitgliederausweis hervor, der sich bis heute im Familienbesitz erhalten hat.

Ausrüstung für den Sport ausleihen konnte. In Zeiten von Hyperinflation und allgemeiner Armut ein unvorstellbarer Luxus. Das wohlhabende Bürgertum, das in verschiedenen Alpinvereinen organisiert war, hatte sich schon früh über das „Hereinfluten der sozialistischen Arbeitermassen“ in den „aristokratischen Berg-Sport“ beschwert.⁵² In den 1920er Jahren gab es für die Arbeiterklasse jedoch nicht viele andere Möglichkeiten einer kostengünstigen Freizeitgestaltung nachzugehen und so entwickelte sich der Bergsport bald zum Volkssport. Einerseits kann darin die Nachahmung einer bürgerlichen Lebenskultur gesehen werden, andererseits versuchte man, sich bewusst, zum Beispiel durch die Nacktbadekultur, von den Moralvorstellungen und Tabus der Bourgeoisie abzugrenzen. Schon das kameradschaftliche Wandern und Baden von Männern und Frauen gemeinsam war ein politisches Statement. In Cechals Nachlass findet sich eine Vielzahl von Negativen, die in den Naturfreundebädern beim Planschen im Wasser oder Sonnenbaden auf der Wiese entstanden sind. Hier liegen Männer, Frauen und Kinder in knappen Badekostümen nebeneinander, dösen oder spielen Karten. Dass sich in solchen Fotografien auch die politische Haltung der Abgebildeten widerspiegelt, machen zwei Beiträge im *Kuckuck* deutlich, in dem das Baden und das neue Körperempfinden thematisiert wurden:

„Es klingt wirklich beinahe unglaublich, wie rasch und wie gründlich das Baden in Wien modern geworden ist. Noch im Jahre 1913 zählten die Wiener Sommerbäder insgesamt 307.000 Besucher. Auch damals gab's [sic] Hundstage, aber die christlichsoziale Gemeindeverwaltung entwickelte keinen besonderen Eifer bei der Schaffung von Badegelegenheiten. Das wurde nun nach dem Krieg gründlich anders. Alle Bäder wurden unter der sozialdemokratischen Verwaltung vergrößert, neue Badegelegenheiten geschaffen. [...] Im Jahre 1929 haben 1,617.143 [sic] Menschen die städtischen Bäder besucht und heuer gab es an einem einzigen Junisonntag 105.000 Badelustige in den städtischen Bädern... Es mag Leute geben, die über diesen wie jeden anderen Erfolg der sozialdemokratischen Aufbauarbeit in Wien die Nase rümpfen. Leute, die in Ostende oder an der Riviera Erholung finden, werden vielleicht wieder einmal über die ‚Fürsorgeinflation‘ jammern, [...] aber die Wiener wissen, daß sie viel vernünftiger und gesünder leben, seit sie an Hundstagen nicht zum Heurigen, sondern ins Bad gehen. [...] Und die Wiener werden dafür sorgen, daß es nie wieder anders wird!“⁵³ In einer anderen Ausgabe werden das Badeverhalten und die Bademode der Frauen von 1910 und 1932 verglichen: „Der Mann war der Herr, die Frau hatte zu kuschen [...] gerade die Bademoden der damaligen Zeit zeigen

⁵² Manfred Pils, „Berg frei!“, 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 48.

⁵³ Anonym, Sonntag der Wiener, in: Der Kuckuck, 2, 27, 6. Juli 1930, S. 3.

das“, heißt es hier und „das hörte auf, als die Menschheit sich zu ihrem Körper bekannte, als die Frau sich frei machte“. ⁵⁴

Im Naturfreundeverein wurde das neue kameradschaftliche Verhältnis der Geschlechter gefördert. Das Negativmaterial offenbart den Drang des Fotografen Cechal, dieser neuen Lebensweise durch Gruppenfotos von Männern, Frauen und Kindern beim gemeinsamen Wandern, Baden oder Radfahren Ausdruck zu verleihen. „Hatten Partei und Gewerkschaft den Vater an den Abenden und Wochenenden zu Sitzungen entführt, so konnte den Frauen und Müttern die gemeinsame Freizeitgestaltung als Fortschritt erscheinen. Die Nicht-Arbeitszeit mußte immer Politik-Zeit und Familien-Zeit sein; mit den Naturfreunden als ‚politischem Familienverein‘ schien eine konfliktarme Synthese geschaffen, ein gemeinsamer Ort für Politik und Privates.“ ⁵⁵

Den Arbeitern kam in Zeiten der Krise aber auch das große Netzwerk des Naturfreundevereins zugute, der Zweigstellen in ganz Österreich, in Deutschland und der Schweiz, ja sogar in den USA gründen konnte. So lässt sich auch der Mitgliederzuwachs des Vereins während der Krisenjahre erklären. Die Solidarität ging so weit, dass weniger stark betroffene Ortsgruppen und auch die *Naturfreunde* im Ausland Geld spendeten und die Gemeinschaft für Fahrtkosten oder Tourenverpflegung der arbeitslosen Mitglieder aufkam. ⁵⁶ Die hoffnungslose Situation am Arbeitsmarkt, gepaart mit der neuen Möglichkeiten zur Natur- und Körpererfahrung auf dem Land und in den Bergen, förderte naturromantische Tendenzen, die sich auch in der Fotografie der Zeit widerspiegeln.

Bereits 1908 war die Fotosektion der *Naturfreunde* durch Umwandlung des in den Naturfreundeverein aufgenommenen *Klubs der Freunde der Amateurphotographie* entstanden. Nach dem Krieg im Jahre 1919 zeigte diese ihre zweite Ausstellung. Der Zustrom von neuen Mitgliedern war daraufhin so groß, dass in Meidling noch im selben Jahr eine zweite *Photosektion* gegründet wurde. ⁵⁷ Dieser *Photosektion Meidling* trat Hans Cechal im Jahr 1925 bei. ⁵⁸ Sie gilt unter den Arbeiterfotografievereinen als besonders progressiv und soll daher im Folgenden näher beschrieben werden.

⁵⁴ Anonym, Die zugrunde gegangene Pikanterie, 4, 29, 17. Juli 1932, S. 13.

⁵⁵ Wulf Erdmann & Klaus-Peter Lorenz, Die grüne Lust der roten Touristen. Das fotografische Leben des Arbeiters und Naturfreundes Paul Schminke (1888-1966), Hamburg 1985, S. 73.

⁵⁶ Manfred Pils, „Berg frei!“. 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 79.

⁵⁷ Christine Studeny, Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, S. 39-40.

⁵⁸ Dies geht aus seinem Mitgliederausweis hervor, der sich bis heute im Familienbesitz erhalten hat.

II. 2. 4. Die *Photosektion Meidling*

Die *Photosektion Meidling* des Touristenvereins *Die Naturfreunde* nimmt unter den Fotosektionen des Vereins und innerhalb der Arbeiterfotografie in Österreich eine Sonderstellung ein. Nicht nur ist sie mit dem Gründungsjahr 1919 die älteste Bezirks-Fotosektion und besitzt noch immer Unterlagen, Kassabücher und Ausstellungskataloge aus der Zwischenkriegszeit, die von Mitgliedern vor der Zerstörung des Vereinslokals 1934 gerettet werden konnten⁵⁹, die Meidlinger Fotografen nahmen auch schon früher als andere Sektionen Anregungen aus dem *Neuen Sehen* und der *Neuen Sachlichkeit* auf.⁶⁰ Bestrebungen der *Naturfreunde Meidling* zur Gründung eines Fotoclubs hatte es bereits während des Krieges gegeben, aber erst 1920 gelang es, ein Arbeitslokal in ehemaligen Militärbaracken einzurichten.⁶¹ Ihre erste Fotoausstellung konnte die Gruppe 1922 realisieren. 13 Mitglieder zeigten 65 Bilder, es wurden 883 Eintrittskarten verkauft und die Besucher konnten Bilder und Ansichtskarten käuflich erwerben. Mit dem Erlös wurden neue Geräte und Vorträge finanziert.⁶² Durch den sozialen Wohnbau der Gemeinde Wien war es der Fotogruppe bald möglich, in ein größeres Atelier umzuziehen. Im neu errichteten Fuchsenfeldhof wurden die Räumlichkeiten in freiwilligen Arbeitsstunden von den Mitgliedern und Funktionären eingerichtet.⁶³ Hans Cechal gehörte zu den Gründungsmitgliedern dieses neuen Ateliers im Fuchsenfeldhof.⁶⁴ Auch die *Arbeiter-Zeitung* brachte in der Ausstellungsankündigung zwei Fotografien des neuen Ateliers und des Ausstellungsraums (Abb. 1), womit man sichtlich die Modernität und Größe der Räumlichkeiten und damit die Errungenschaften im Wohnbau unterstreichen wollte. *Der Naturfreund* lobte anlässlich der dritten Ausstellung der *Photosektion Meidling* am 5. April 1925 das „neue geräumige Atelier [...], das so blitzblank aussieht und das von unseren Genossen so ungemein praktisch eingerichtet wurde [...]“⁶⁵. Unter den 18 Ausstellern, die 127 Bilder präsentierten, befand sich auch Hans Cechal.⁶⁶ Auch in der Ankündigung der vierten Ausstellung 1926 wurde das

⁵⁹ Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, S. 72.

⁶⁰ Anton Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955*, Wien 2013, S. 74.

⁶¹ *Mitteilungen des Touristen-Vereins Die Naturfreunde. Bezirksgruppe Meidling*, 21, 3, März 1930.

⁶² Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, S. 68.

⁶³ Gabriel Hartenberger, 50. Fotoausstellung – 70 Jahre TVN-Fotogruppe Wien 12, in: 50. Fotoausstellung. Festschrift zur Ausstellung, Festsaal des Amtshauses für den 12. Bezirk 1120 Wien, 21. Mai – 11. Juni 1989, Kat. Ausst., 1989, S. 4.

⁶⁴ Interview (2), Gespräch mit Gabriel Hartenberger am 6.12.2016

⁶⁵ Anonym, *Von unseren Fotografen*, in: *Der Naturfreund*, 29, 2, 1925/ *Der Gau-Bote* (Beilage), S. 5.

⁶⁶ Anonym, *Von unseren Fotografen*, in: *Der Naturfreund*, 29, 2, 1925/ *Der Gau-Bote* (Beilage), S. 5.

„prächtige Atelier“ hervorgehoben, jedoch darauf hingewiesen, dass die Ausstellungsrealisierung nicht einfach war, da sich unter den Mitgliedern „eine größere Anzahl ‚sanierter‘ Arbeiter“ befunden hätte.⁶⁷ Der Autor spielte hier auf die Sanierungspolitik Ignaz Seipels an, die zu einer erhöhten Arbeitslosigkeit geführt hatte. Hans Cechal war davon nicht betroffen, er hatte nach seiner Ausbildung zum Feinmechaniker eine Stelle bei der Wiener Gebietskrankenkasse gefunden, wo er bis zu seiner Pensionierung beschäftigt blieb.⁶⁸

Die Entwicklung der *Photosektion Meidling* lässt sich gut an den Ausstellungsbesprechungen in der *Arbeiter-Zeitung* und in *Das kleine Blatt* verfolgen. Die Meidlinger Fotografen schienen sich in den Jahren von 1926 bis 1929 immer mehr von der Kunstfotografie abzuwenden. Während es 1926 noch hieß „daß auch einfache Arbeiter imstande sind, durch festen Willen und Fleiß Achtunggebietendes auf dem Gebiet der künstlerischen Photographie hervorzubringen“⁶⁹, lobte der Autor 1929 bereits: „Die Bilder der Ausstellung sind fast ausnahmslos und im besten Sinne modern. Es gibt nahezu nichts mehr, wovor die Kamera haltmachen würde [...]“⁷⁰ Im Herbst 1928 hatten 35 Fotografen insgesamt 126 Bilder gezeigt, darunter waren drei Fotografien von Hans Cechal, 1931 wurden 120 Bilder von 45 Autoren präsentiert und 1932 stellten bereits 51 Mitglieder 169 Bilder aus.⁷¹ Die Fotografien für die Ausstellungen der *Photosektion Meidling* wurden von Redakteuren der *Allgemeinen Photographischen Zeitung*, von Mitgliedern des *Wiener Amateur-Photo-Klubs* und anderen Fotografen aus der Fotoszene ausgewählt.⁷² Mit Hans Cechal war auch ein Meidlinger Naturfreundefotograf auf der Ausstellung *Film und Foto* des *Deutschen Werkbund* 1930 in Wien vertreten gewesen, wo die Ausstellung erweitert durch österreichische Beiträge gezeigt wurde. Die Zeit um dieses Ereignis stellt den Höhepunkt der Arbeiterfotografie in Österreich dar. In der darauffolgenden Ausstellung der Meidlinger Fotosektion im Oktober 1930 verzichtete man gänzlich auf Titel und Beschriftungen der Bilder. Dazu hieß es im Geleitwort der Ausstellung: „Das Lichtbild spricht zu uns durch unser Auge. Was es zu sagen hat, kann es nur auf diesem Wege vermitteln und jeder Versuch, den Beschauer durch Titel und

⁶⁷ A. M., Photographische Ausstellung der Meidlinger Naturfreunde, in: *Arbeiter-Zeitung*, 83, 24. März 1926, S. 6.

⁶⁸ Interview (3), Gespräch mit Helga Cechal am 19.12.2016.

⁶⁹ A. M., Photographische Ausstellung der Meidlinger Naturfreunde, in: *Arbeiter-Zeitung*, 83, 24. März 1926, S. 6.

⁷⁰ K.A., Eine sehenswerte photographische Ausstellung. Die Meidlinger Naturfreunde stellen aus, in: *Arbeiter-Zeitung*, 367, 6. November 1929, S. 6.

⁷¹ Natalie Schnür, Sozialdokumentarische Photographie – Ihre Anfänge und Entwicklungen bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich, phil. Diss. (ms.), Wien 1992, S. 208.

⁷² Christine Studeny, Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkscundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003., S. 71.

Legenden anzuregen, lenkt ab von dem ursprünglichen Zweck des Lichtbildes Schaustück zu sein. Nicht der Gegenstand der Darstellung entscheidet über seinen Wert und Höhe der photographischen Leistung, sondern die Art, wie dieser Inhalt gestaltet wurde [...].⁷³ Dieses neusachliche Fotografieverständnis zeugt von einem neuen Selbstverständnis der Meidlinger Arbeiterfotografen, die ihre Bilder als Werke der Kunst verstanden wissen wollten. Im *kleinen Blatt* wird das Weglassen der Titel und Legenden als „guter Gedanke“ bezeichnet, die Arbeiten der Ausstellung als „ausgezeichnet und wirklich künstlerisch“ beschrieben und nur bemängelt, dass man diesmal die Portraits vernachlässigt habe. Als ein „besonders eindrucksvoll[es]“ Bild werden „die Weidenkätzchen von Hans Cechal“ hervorgehoben.⁷⁴ Außerdem seien die Bilder im Stil der *Neuen Sachlichkeit* gehalten, zum Beispiel zeigten Fotos steil von oben fotografierte gefüllte Trinkgläser, Teetassen oder Tongefäße in besonderen Kunstlichteffekten.⁷⁵ Auch im ersten Jahrbuch des Verbandes der österreichischen Amateurphotographenvereine 1932 sind „namentlich die Naturfreunde in dem Buche ansehnlich vertreten“⁷⁶, darunter neben Hans Cechal noch fünf weitere Mitglieder allein aus der *Photosektion Meidling* (Franz Hannich, Franz Hieger, Josef Richter, Fritz Kral, Alfred Graf).

Die oben besprochenen Ausstellungsrezessionen und Katalogtexte machen deutlich, wie sich die Meidlinger Fotosektion in ihrer Stellung zur Fotografie von den anderen Fotosektionen unterschied. Schnell entwickelte sich bei den Meidlinger Fotografen die Auffassung, dass jeder Gegenstand abbildungswürdig sei. Man bediente sich steilen Perspektiven und besonderen Lichteffekten bei neusachlichen Stillleben und verzichtete früh auf Edeldruckverfahren. Ganz anders war die Haltung bei vielen anderen Naturfreundefotosektionen. So tönte es im Ausstellungsheft der *Photosektion Favoriten* 1931 von stillen Tälern, idyllisch liegenden Dörfern, tosenden Wasserfällen und rauschenden Bächen. Die Herrlichkeit der Natur festzuhalten und so auch in die eigene Wohnung „ein wenig Sonnenfreude zu zaubern“ wurde hier als Ziel und Nutzen der Fotografie genannt.⁷⁷ Von avantgardistischen Bestrebungen, Neues in der Fotografie hervorzubringen, ist nichts zu lesen.

⁷³ Zitiert nach Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkswissenschaftliche Studie über Naturfreundefotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003., S. 70.

⁷⁴ K. A., 138 künstlerische Lichtbilder. Eine Ausstellung der Meidlinger Naturfreunde, in: *Das kleine Blatt*, 296, 26. Oktober 1930, S. 10.

⁷⁵ Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkswissenschaftliche Studie über Naturfreundefotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, S. 70.

⁷⁶ A. M., *Das österreichische Lichtbild*, in: *Arbeiter-Zeitung*, 351, 20. Dezember 1932, S. 8.

⁷⁷ Zitiert nach Natalie Schnür, *Sozialdokumentarische Photographie – Ihre Anfänge und Entwicklungen bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich*, phil. Diss. (ms.), Wien 1992, S. 205.

Der Höhenflug der Meidlinger Naturfreundefotografen fand mit dem Verbot des Vereins 1934 ein jähes Ende. Alle Ateliers der *Naturfreunde* in Wien wurden geschlossen und die wertvolle Einrichtung sowie die teils hochmoderne Ausrüstung wurden beschlagnahmt.⁷⁸ Das gesamte Vermögen des Naturfreundevereins war von der Beschlagnahmung betroffen, die Hütten der *Naturfreunde* wurden enteignet, Aktivisten verfolgt. Den vom Staat eingesetzten „Ersatzverein“ *Die Bergfreunde*, dem das Vermögen und die Hütten des Naturfreundevereins 1935 zugesprochen wurden, lehnte die Mehrheit der *Naturfreunde* ab.⁷⁹ Als der *Photosektion Meidling* von den *Bergfreunden* die Rückgabe ihrer Geräte und ihres Ateliers versprochen wurde, folgten die Mitglieder der Einladung ins Vereinslokal, um dort ihren Standpunkt unmissverständlich klar zu machen: „Man eröffnete. Da meldete sich einer zu Wort und gab im Namen aller Eingeladenen eine Erklärung ab: Sie seien nicht gewillt, von ‚Dieben und Räubern‘ Geschenke anzunehmen. Geschlossen erhoben sie sich und verließen den Saal.“⁸⁰ Hans Cechal entwickelte fortan seine Fotografien zuhause,⁸¹ zu Wanderungen und Touren trafen sich die ehemaligen *Naturfreunde* trotzdem noch. Bis 1938 versuchte ein sogenannter Sechser-Ausschuss in Verhandlungen die Wiederezulassung des Vereins zu erreichen, mit der Angliederung Österreichs an Hitler-Deutschland fanden alle dahingehenden Bestrebungen jedoch ein Ende.⁸²

Unmittelbar mit der Arbeiterfotografie in Österreich verbunden war, wie eingangs erwähnt, die Illustrierte *Der Kuckuck*, die ab der Gründung 1929 das Medium war, in dem Lichtbilder der Arbeiterfotografen aus dem Naturfreundeverein und den Volkshochschulen regelmäßig veröffentlicht wurden. Im folgenden Kapitel werden daher Geschichte und ästhetische Ausrichtung dieser Illustrierten genauer betrachtet.

II. 2. 5. Die Wochenzeitung *Der Kuckuck*

Der Kuckuck wurde als Parteiillustrierte der SDAP gegründet und vom parteieigenen Vorwärts-Verlag herausgegeben. Chefredakteur war Julius Braunthaler, tatsächlicher Koordinator, Schriftsteller, Bildredakteur und Fotomonteur Siegfried Weyr. Erstgenannter war einer der führenden Journalisten und Publizisten der Sozialdemokratie während der Ersten

⁷⁸ Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, S. 71.

⁷⁹ Bruno Klaus Lampasiak, *Naturfreund sein heißt Mensch sein. Naturfreunde im Widerstand 1933 bis 1945*, Berlin 2013, S. 274.

⁸⁰ Manfred Pils, „Berg frei!“, 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 141.

⁸¹ URL: http://sammlungenonline.albertina.at/?id=starl_7FF3969952C3407196657C90E447E6E7#d83e0c0d-4de0-44ec-a595-ec449bac0e1a [25.11.2016].

⁸² Bruno Klaus Lampasiak, *Naturfreund sein heißt Mensch sein. Naturfreunde im Widerstand 1933 bis 1945*, Berlin 2013, S. 275.

Republik. 1927 hatte er seine Idee von einem sozialdemokratischen Boulevardblatt verwirklicht und das *Das kleine Blatt* gegründet, das bald einen weitaus größeren Leserkreis erschließen konnte als das eigentliche Zentralorgan der Partei, die *Arbeiter-Zeitung*. Zweiterer hatte die *Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* besucht und danach an der *Akademie der bildenden Künste* Malerei studiert. Er prägte das Erscheinungsbild des *Kuckuck*, das sich an Expressionismus und *Neuer Sachlichkeit* orientierte und eine gemäßigte Moderne propagierte.⁸³ Die erste Ausgabe des *Kuckuck* startete mit einer Auflage von 120.000 Stück.⁸⁴ Zielgruppe waren Leser in Österreich, Deutschland, in der deutschsprachigen Tschechoslowakei und der Schweiz. Durch die Parteistrukturen und die Schwesterparteien in den Nachbarländern wurde die Zeitung verbreitet. Die Themen und Berichterstattung des *Kuckuck* waren vielseitig und umfassten die politische Situation, die Lebensrealität des Proletariats in der Welt, Entwicklungen in Technologie und Wissenschaft, politische und kulturelle Errungenschaften im *Roten Wien*, Festivals und Sportevents, Tagesgeschehen und Freizeitthemen wie Kunst und Kultur, Wandern, Kochen, Mode und vieles mehr. Die Bilder dazu kamen hauptsächlich von internationalen und heimischen Fotoagenturen.⁸⁵ Großen Vorbildcharakter für den *Kuckuck* hatte die deutsche *Arbeiter-Illustrierten Zeitung*. Zwar nahm die österreichische Arbeiterillustrierte niemals direkt Bezug auf die *AIZ*, aber die Art der Bildverwendung in Reportagen oder Montagen sowie die Förderung der Amateurfotografie unter der Arbeiterschaft verbanden die beiden Zeitungen.

Die *AIZ* hatte bereits 1926 den ersten Fotowettbewerb für Leser und Leserinnen ausgeschrieben, der danach stetig wiederholt wurde.⁸⁶ Auch diese Idee übernahm *Der Kuckuck* von der deutschen Arbeiterillustrierten. Dabei verfolgte er zwei Ziele: Zum einen wollte man der bürgerlich-konservativen illustrierten Presse eine „linke Alternative“ entgegensetzen, die nicht auf dieselben Bildquellen wie jene angewiesen sein musste, zum anderen handelte es sich auch um eine Marketingstrategie, denn auf die Teilnehmer wartete ein Preisgeld von anfangs zehn Schilling,⁸⁷ später fünf Schilling. Der Fotowettbewerb des *Kuckuck*, der in der Ausgabe vom 9. Juni 1929 unter der Überschrift „Jeder Leser werde Mitarbeiter!“ zum ersten Mal angekündigt wurde, war also „Werbemaßnahme und

⁸³ Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, *Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien*, Wien 1995, S. 28-34.

⁸⁴ Josef Seiter, *Der Kuckuck: The Modern Picture Magazine of „Red Vienna“*, in: Jorge Ribalta (Hg.), *The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 226-238, h. S. 227.

⁸⁵ Josef Seiter, *Der Kuckuck: The Modern Picture Magazine of „Red Vienna“*, in: Jorge Ribalta (Hg.), *The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 226-238, h. S. 226-229.

⁸⁶ Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, *Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien*, Wien 1995, S. 58-59.

⁸⁷ Vergleichswert: „Das Kapital“ von Karl Marx kostete 1929 in Leinen gebunden 13,50 Schilling, vgl. Sonderbeilage der Zeitschrift „Bildungsarbeit. Blätter für sozialistisches Bildungswesen“, 16, 1929, S.88.

Bildbeschaffungsagentur zugleich“.⁸⁸ Schrittweise avancierte die Zeitung zur Förderin der Arbeiterfotografie. Sie unterstütze durch häufige Berichterstattung und Veröffentlichung von Bildern die Aktivitäten der *Naturfreunde* und der Volkshochschulen.⁸⁹

Mit einem pädagogischen Anspruch versuchte die Zeitung auch immer wieder die Leserschaft darüber aufzuklären, was gute moderne Fotografie sei. Zum Beispiel mit einem Text über die *Neue Sachlichkeit*, „ein Wort, mit dem viele nichts anzufangen wissen [...]“,⁹⁰ wie es dort hieß, aber auch mit dem Hinweis, welche Bilder für die Einsendung zum Fotowettbewerb erwünscht seien, nämlich Aufnahmen von Arbeitsstätten, Technik, Alltagsleben, Architektur, Sport sowie Körperkultur, Aktbilder, nicht gestellte Kinderaufnahmen und nur in Ausnahmefällen Landschaften.⁹¹ Dies ist besonders interessant, spielte doch bei den Naturfreundefotografen die Landschaft eine bedeutende Rolle. Sie verbrachten ihre Freizeit in den Bergen, fotografierten Bergpanoramen, Flusstäler, Schneelandschaften und Almhütten und wollten diese als Erinnerungsbilder einfangen, wie bereits in dem oben zitierten Ausstellungskatalog der *Photosektion Favoriten* deutlich wurde. Bei vielen zeichnete sich keine breite Anhängerschaft für die „Ideale einer modernen Fotografie“ ab.⁹² Dies stieß nicht nur im *Kuckuck* regelmäßig auf Kritik. Auch in der Vereinszeitschrift *Der Naturfreund* wurde das fehlende Klassenbewusstsein bemängelt und die Tatsache, dass sich die Bilder kaum von denen bürgerlicher Fotografen unterschieden.⁹³ Umso bedeutender ist daher die oben skizzierte Haltung der *Photosektion Meidling* gegenüber der *Neuen Fotografie*, durch die sie sich von anderen Fotogruppen unterschied. Auch Hans Cechals Aufnahmen von Industrieanlagen und Fabrikarbeitern schienen dem Aufruf des *Kuckuck* nach Abbildungen von Berufsleben und Arbeitsalltag direkt Folge zu leisten. Dennoch darf wohl der ästhetische Einfluss des *Kuckuck* auf die Mitglieder der Fotosektionen und Volkshochschulen nicht allzu hoch bewertet werden. Während 1930 die Redaktion des *Kuckuck* noch „erfreut fest[stellte], daß ihre Anregungen immer weitere Kreise

⁸⁸ Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, *Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien*, Wien 1995, S. 126.

⁸⁹ Monika Faber, „Wiener Arbeiterphotographen“. Theorie und Praxis der Arbeiterfotografie in Wien am Beispiel der Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Kuckuck“, in: *Geschichte der Fotografie in Österreich*, Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 8. Dezember 1983 – 26. Februar 1984 u.a., Kat. Ausst., Bd. 1, 1983, S. 425-430, h. S. 426.

⁹⁰ Anonym, Die neue Sachlichkeit in der Photographie, in: *Der Kuckuck*, 2, 47, 23. Nov. 1930, S. 15.

⁹¹ Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, *Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien*, Wien 1995, S. 133.

⁹² Anton Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955*, Wien 2013, S. 73.

⁹³ M. E. Pista, *Der Naturfreund als Photograph*, in: *Der Naturfreund*, 35, 1, 1931, S. 30.

unter den Arbeiterphotographen ziehen⁹⁴, beklagte man nur vier Monate später das fehlende „selbstständige Schauen“ und die nicht vollzogene „Emanzipation von überkommenen Vorbildern“.⁹⁵ Mit der Natur setze man sich noch immer auf „ansichtskartenmäßige Art und Weise“ auseinander, hier sei „der Druck traditioneller Überlieferungen spürbar“.⁹⁶ Publiziert wurden solche traditionellen Bildlösungen im *Kuckuck* nicht, wohl aber immer wieder von den Arbeiterfotografen eingeschickt. Für jene, die bereits vor der Gründung des *Kuckuck* Tendenzen und Motive der *Neuen Sachlichkeit* aufgegriffen hatten, bot der *Kuckuck* die Möglichkeit zur Publikation der eigenen Bilder, diejenigen, die genrehafte Erinnerungsbilder und schöne Landschaften einschickten, konnte er jedoch kaum bekehren.

Mit Zuspitzung der politischen Situation in Österreich verlagerte sich das Interesse des *Kuckuck* zunehmend. Am Ende des Jahres 1932 hieß es über die Fotomontage-Redakteure: „[Sie] sind hie und da auch ein wenig böse auf die vielen Photographen, die immer nur Wolken auf Rauchfängen, Wolken über Birken, Wolken über Kinderwagen, Licht über Stilleben [sic], Licht auf Mädchenköpfen und gläsernen Spielereien photographieren und ganz vergessen, daß die Kamera des Arbeiterphotographen ein Gewehr ist, mit dem man auch politische Elefanten jagen kann.“⁹⁷ Die neusachlichen „gläsernen Spielereien“, wie sie der *Kuckuck* zuvor gerne abgedruckt hatte (Abb. 2), waren der Redaktion nun zu unpolitisch. Eine Woche später wurde noch einmal versucht, die Teilnehmer des Fotowettbewerbs auf Bilder mit politischem Mehrwert einzustimmen: „Anbei sehen Sie aus der interessanten Ausstellung der Photosektion im Touristenverein ‚Die Naturfreunde‘ [...] einige schöne Bilder. Wollen wir untersuchen, inwieweit sie für den ständigen Photowettbewerb des ‚Kuckuck‘ geeignet wären?“⁹⁸ Das gezeigte Kinderbild sei zwar eine „entzückende Leistung“, aber „mangels Beziehung zu einem kämpferischen Gedanken wenig geeignet“, das Foto von Bauarbeitern bei der Arbeit komme den Wünschen des *Kuckuck* schon näher, obgleich es „nur Schilderung“ sei. Geeignet sei nur das Bild eines ungarischen Arbeiterfotografen, auf dem die Mai-Demonstration in Budapest durch die eng geschlossene Reihe der berittenen Polizei hindurch fotografiert sei. „Durch die Kerkergitter Horthy-Ungarns gesehen“ habe dieses Bild einen politischen Gedanken, zeige einen historischen Zustand und sei deshalb ein „ideales Photo“ für den Wettbewerb.⁹⁹ Zuvor waren schon die Leser in Deutschland aufgerufen worden, den faschistischen Terror abzulichten: „An unsere Freunde und Amateur-Photographen in Deutschland! Photographieren Sie uns die Zusammenstöße der

⁹⁴ Anonym, Wiener Bilder, in: Der Kuckuck, 2, 46, 16. Nov. 1930, S. 15.

⁹⁵ Anonym, Vom Anlitz Wiens, in: Der Kuckuck, 3, 11, 15. März 1931, S. 8.

⁹⁶ Anonym, Wege und Fahrten, in: Der Kuckuck, 3, 4, 25. Jan. 1931, S. 14.

⁹⁷ Stal, Von 1000 Pionieren 3, in: Der Kuckuck, 4, 50, 11. Dez. 1932, S. 12.

⁹⁸ Anonym, Das gute Lichtbild, in: Der Kuckuck, 4, 51, 18. Dez. 1932, S. 15.

⁹⁹ Anonym, Das gute Lichtbild, in: Der Kuckuck, 4, 51, 18. Dez. 1932, S. 15.

Arbeiterschaft mit den Nazi [sic]. Photographieren Sie uns all die barbarischen Zerstörungen, die die Nazi [sic] allenthalben verüben. Photographieren Sie den schleichenden Bürgerkrieg im Reich und schicken Sie dem ‚Kuckuck‘ so schnell wie möglich Bilder, die die Photokorrespondenten sorgfältig aufzunehmen vermeiden.“¹⁰⁰ Dieser Appell blieb anscheinend erfolglos, für die dann gebrachten Reportagen zur Lage in Deutschland wurden Agenturbilder verwendet.¹⁰¹

1933 hatte die Regierung Dollfuß systematisch mit der Demontage ihrer politischen Gegner begonnen. Die Vertreter einer konservativen Richtung der Amateurfotografie erfuhren unter der Regierung Dollfuß wohlwollenden Zuspruch, während die Avantgardebewegung schon ab 1932 an Elan verlor.¹⁰² Die Gestalter des *Kuckuck* gaben allem Anschein nach die fotoästhetische Erziehung der Arbeiterfotografen zugunsten politischer Themen auf. In den sechs 1934 erschienen Nummern wurde kein einziges Bild aus dem Photowettbewerb verwendet. Nach dem Bürgerkrieg wurde das Parlament ausgeschaltet, diktatorisch regiert und die sozialdemokratische Partei verboten sowie all ihre Organisationen und Medien. Das war das Ende des *Kuckuck*, seine letzte Ausgabe erschien am 10. Februar 1934.¹⁰³

Der oben angedeutete Konflikt zwischen dem vom *Kuckuck* propagierten Ideal der modern ausgerichteten Arbeiterfotografie und den tatsächlich von den Arbeiterfotografen eingeschickten Abbildungen wirft die Frage nach den Beweggründen der Arbeiter auf, sich fotografisch zu betätigen. Im Folgenden sollen daher die unterschiedlich motivierten Absichten der Arbeiterfotografen hervorgehoben werden.

II. 3. Wettkampf, Zuverdienst oder Kunst – Die Motivation der Arbeiterfotografen

Als *Naturfreunde* standen Hans Cechal und seine Kollegen im Spannungsfeld der oben beschriebenen Forderungen, die oft widersprüchlich waren. Einerseits sollten die Arbeiterfotografen alte Bildtraditionen ablegen, die Landschaftsdarstellung vermeiden und im Sinne des *Neuen Sehens* zu modernen Bildlösungen finden, andererseits sollten sie dokumentarisch arbeiten und das Elend der Proletarier abbilden, also politische Bilder machen. Gleichzeitig spielte die Landschafts- und Naturabbildung für die Mitglieder des

¹⁰⁰ Anonym, An unsere Freunde und Amateur-Photographen in Deutschland, in: Der Kuckuck, 4, 27, 3. Jul. 1932, S. 16.

¹⁰¹ Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien, Wien 1995, S. 133.

¹⁰² Anton Holzer, Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus, Darmstadt 2014, S. 360-361.

¹⁰³ Anton Holzer, Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955, Wien 2013, S. 74.

Naturfreundevereins aber seit ihrer Gründung eine außerordentliche Rolle. Im Verein gab es eine lange Tradition der Lichtbildvorträge und die Bilder wurden als Ansichtskarten zum Zwecke der Anwerbung neuer Mitglieder und als Einnahmequelle für Hüttenbauten und andere Anschaffungen verkauft.¹⁰⁴ Nicht verwunderlich, dass sich die Naturfreundefotografen nicht immer vom *Kuckuck* verstanden fühlten und ihre eigentlichen fotografischen Intensionen vor allem in Ausstellungen offenbarten.¹⁰⁵

Auf den Ausstellungen der *Photosektion Meidling* konnten Lichtbilder und Ansichtskarten von den Besuchern erworben werden¹⁰⁶ und man kann davon ausgehen, dass sie besser verkäuflich waren, wenn sie dem Geschmack des Publikums entsprachen. Überhaupt sollte der ökonomische Aspekt der Fotografie nicht außer Acht gelassen werden. Neben allen ideologischen Ansprüchen war die Fotografie für viele Arbeiterfotografen auch ein Mittel, etwas Geld zu verdienen, vor allem während Arbeitslosigkeit und wirtschaftlichen Krisenzeiten. Die Meidlinger Fotografen suchten Baustellen auf, um dort zu fotografieren und sich etwas dazuzuverdienen.¹⁰⁷

Es macht den Anschein, als hegten viele Arbeiter die Hoffnung, durch die Fotografie ihre wirtschaftliche Situation bessern zu können. So schrieb zum Beispiel ein Leser unter der Rubrik „Nur Zeit! Was mache ich in freien Stunden“ in der *Arbeiter-Zeitung*: „[...] Bei diesem Alleinwandern empfand ich oft den Wunsch, schöne Erinnerungen mitzunehmen. Da ich ein schlechter Zeichner bin, wünschte ich mir einen Photoapparat [...]. Da ich über das normale Knipsen und Plattenverpatzen doch hinauswollte, hatte ich bald die Organisation entdeckt, die mir half, die Verewigung banaler Tatsachen in richtige künstlerische Photographien umzuwandeln. Das ist die Photosektion der Naturfreunde [...]. Und wenn ich noch etwas dazulerne, will ich diese erspielten Kenntnisse der Photographie mit dem Ernst des Lebens vereinen, um so nach jahrelanger Arbeitslosigkeit zu einem neuen Beruf zu kommen.“¹⁰⁸ Dieser arbeitslose Elektromechaniker erklärte in seinem Leserbrief auch, dass es ihm nicht nur um Ausstellungen und Material für Fotoalben ginge, sondern auch um den Wettkampf mit anderen Sektionsgenossen.

¹⁰⁴ Joachim Schindler, „...die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften...“ Zur Arbeit der Fotosektionen bei den sächsischen Naturfreunde-Ortsgruppen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Die Eroberung der beobachtenden Maschine. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, Wolfgang Hesse (Hg.), Leipzig 2012, S. 33-66, h. S. 37-38.

¹⁰⁵ Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, *Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien*, Wien 1995, S.124.

¹⁰⁶ Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, S. 68.

¹⁰⁷ Interview (2), Gespräch mit Gabriel Hartenberger am 6.12.2016.

¹⁰⁸ F. Z., *Photographieren*, in: *Arbeiter-Zeitung*, 227, 18. August 1929, S. 19.

Dieser „sportliche“ Aspekt des Fotowettbewerbs ist auch heute noch Hauptmotiv für die Naturfreundefotografen.¹⁰⁹ Wettbewerbsausschreibungen im *Kuckuck*, in anderen Zeitschriften und innerhalb der Vereinsstruktur dürften die Motivwahl und Gestaltung der Arbeiterfotografien also maßgeblich geprägt haben und auch erklären, warum sich die Fotosektionsmitglieder immer wieder für dieselben, wohl erfolgversprechenden Motive entschieden. Dabei spielte der künstlerische Anspruch an das Bild eine große Rolle. Wie das Zitat aus der *Arbeiter-Zeitung* zeigt, wollte man „künstlerische Photographien“ erzeugen. Es ist daher zu untersuchen, was die Arbeiter unter „künstlerisch“ verstanden haben. Wer waren ihre Vorbilder, an welcher Ästhetik orientierten sie sich, was wurde in den Vorträgen und Kursen der Fotosektionen vermittelt?

Fotokurse und Übungsabende wurden regelmäßig abgehalten und in den Mitteilungsblättern des Naturfreundevereins angekündigt.¹¹⁰ Da über die in diesen Kursen vermittelten Inhalte nichts bekannt ist und auch nicht mehr nachvollzogen werden kann, wer die Vortragenden waren¹¹¹ und welche Position sie innerhalb des Fotodiskurses bezogen haben, muss sich die folgende Betrachtung auf Zeitschriftenmaterial, Ausstellungsrezensionen und Fotobücher der damaligen Zeit stützen.

Zwei damals populäre Publikationen, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Bücherschränken der *Photosektion Meidling* befunden haben und von denen ein unübersehbarer Einfluss auf Hans Cechals Motivwahl und Bildkompositionsstil ausgegangen ist, sollen im Folgenden untersucht werden. Als exemplarisch für die Bewegung des *Neuen Sehens* kann das achte Bauhausbuch von László Moholy-Nagy gelten, für die *Neue Sachlichkeit* wurde Albert Renger-Patzschs Bildband *Die Welt ist schön* herangezogen. Ersteres steht für das Experiment mit Licht und Schatten, ungewöhnlichen Perspektiven und Fotomontagen, Zweiteres repräsentiert eine streng formale Ordnung und die Objektivität des Kamerabildes. Für beide Strömungen können Bildschärfe, die Betonung stofflicher wie abstrakter Strukturen und überraschende Bildausschnitte als charakteristisch bezeichnet werden.

¹⁰⁹ Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, S. 91.

¹¹⁰ z.B. Portrait-Kurs für Anfänger, Mitteilungen des Touristen-Vereins Die Naturfreunde. Bezirksgruppe Meidling, 21, 2, Februar 1930.

¹¹¹ Gabriel Hartenberger spricht von Personen, „die schon etwas in der Fotografie geleistet hatten“, siehe Interview (2).

II. 4. Die *Neue Fotografie* für den *Neuen Menschen*

II. 4. 1. *Neues Sehen* und Moholy-Nagys *Malerei Fotografie Film*

Neues Sehen und *Neue Sachlichkeit* werden oft unter dem Terminus *Neue Fotografie* zusammengefasst. Diese neue fotografische Ästhetik stand im Kontrast zur Kunstfotografie der Jahrhundertwende, Ausprägung einer malerischen, oft durch Unschärfe gekennzeichneten und durch Edeldruckverfahren ausgeführten Fotografie. Die Hauptakteure und Meinungsführer der Arbeiterbewegung lehnten diese Art von Fotografie, wie bereits deutlich wurde, ob ihrer Verbindung zu Adel und Bürgertum ab und propagierten daher in sozialdemokratischen Medien wie dem *Kuckuck* immer wieder die *Neue Fotografie*. Denn „Menschen, die politisch, sozial, wirtschaftlich ganz modern denken“ könnten „in Sachen der ästhetischen Kultur“ nicht in der „grauenhaften Zeit der achtziger und neunziger Jahre [Anm. des 19. Jahrhunderts]“ halten.¹¹²

In einem Atemzug mit dem *Neuen Sehen* wird oft die Fotografie am Bauhaus genannt. Bis in das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hatte auch in Deutschland das malerische Foto als Beweis für künstlerische Ausdruckskraft gedient.¹¹³ Im kreativen Klima des Bauhaus, in dem das Zusammenspiel von Kunst und Technik an erster Stelle stand, entwickelte sich ein neuer experimenteller Zugang zur Fotografie, der vor allem von László Moholy-Nagy betrieben wurde. Sein Bauhaus-Buch *Malerei Photographie Film* erschien 1925 und wurde 1927 noch einmal in veränderter Auflage unter dem modifizierten Titel *Malerei Fotografie Film* herausgegeben. Die Redaktion der *Arbeiter-Zeitung* erhielt das Buch erst 1929, wo es in der Rubrik *Büchereinlauf* aufscheint.¹¹⁴ Vor allem die Montage *Schlote* von 1928 legt jedoch nahe, dass Hans Cechal schon vor 1927 Kenntnis von dieser Publikation hatte und wohl auch andere am Bauhaus entstandene Aufnahmen kannte, die durch dort studierende Österreicher und Österreicherinnen wie Edith Suschitzky und in Wien arbeitende deutsche Bauhausfotografen nach Wien gelangten.¹¹⁵

Im achten Bauhausbuch *Malerei Fotografie Film* wurde die Neuauffassung des Mediums Fotografie und seine Bedeutung für die Kunst besprochen. Schon in der Einleitung hieß es programmatisch: „Hell-Dunkel an Stelle des Pigments“¹¹⁶. In Bezug auf die Malerei plädierte Moholy-Nagy für die Konzentration auf die Farbe als das der Malerei spezifische

¹¹² Anonym, Die neue Sachlichkeit in der Photographie, in: Der Kuckuck, 2, 47, 23. Nov. 1930, S. 15.

¹¹³ Gerhard Ullmann, Fotografie am Bauhaus oder die Entdeckung des Mediums: Eine Ausstellung am Berliner Bauhaus-Archiv vom 4. Februar bis 27. April 1990, in: Werk, Bauen + Wohnen, 77, 4, 1990, S. 16-18, h. S. 16.

¹¹⁴ Rubrik Büchereinlauf, in: Arbeiter-Zeitung, 55, 24. Feb. 1929, S. 11.

¹¹⁵ Anton Holzer, Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus, Darmstadt 2014, S. 357.

¹¹⁶ László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 5.

Ausdrucksmittel und verortete das Darstellende und damit das Gegenständliche im Medium Fotografie. Im Umkehrschluss bedeutete dies für ihn, dass Farbe und alles Malerische für die Fotografie obsolet geworden seien. Sie sollte sich auf ihre medienspezifische Eigenschaft der Abbildung auf einer Fläche durch Licht konzentrieren. Bisher sei die Fotografie nur als Kopie der Natur im Sinne der perspektivischen Regeln praktiziert worden und hätte sich dabei an die in der Malerei vorherrschende Manier gehalten. Der technische Apparat und die lichtempfindliche, chemisch präparierte Fläche ließen aber ganz andere Gestaltungsmittel zu. Der assoziative Blick des menschlichen Auges, der optische Erscheinungen sofort zu einem Vorstellungsbild ergänze, könne damit vervollkommen werden. Der Apparat bilde das Optisch-wahre ab und sei Hilfsmittel für das objektive Sehen. Damit könnten bisher unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestionen aufgehoben und mit der Schaffung von neuen Relationen begonnen werden. Moholy-Nagy hob das kreative Moment der Fotografie hervor und betonte, es müsse eine Umwertung derselben in produktiver Richtung geben. Statt Abbildungskunst müsse die Fotografie als Darstellungskunst verstanden werden und ihr schöpferisches Potenzial für das Erschaffen von Neuem genutzt werden. All dies stellte Moholy-Nagy am Ende des Textteiles seines Buches auch in einen größeren Zusammenhang, wenn er schrieb: „Das traditionelle Bild ist historisch geworden und vorbei. Geöffnete Augen und Ohren werden in jedem Augenblick mit dem Reichtum optischen und fonetischen [sic] Wunders erfüllt. Noch einige lebendig vorwärtsschreitende Jahre, einige begeisterte Anhänger der fotografischen Techniken und es wird zu den allgemeinen Erkenntnissen gehören, dass zum Anfang neuen Lebens die Fotografie einer der wichtigsten Faktoren gewesen ist.“¹¹⁷ Das *Neue Sehen* wurde damit zum Wegbereiter für ein „Neues Leben“ ernannt.

Es mag also nicht verwundern, dass gerade Fotografen aus dem sozialdemokratischen Milieu sich als Erste dieser Form der Fotografie öffneten, waren doch auch sie an der Erneuerung des Menschen und der Gesellschaft interessiert und die neue Art der Bildauffassung geeignet, das sozialdemokratische Lebensgefühl auszudrücken. Auch Hans Cechal gehörte zu diesem Kreis. Als Sohn eines Fabrikheizers und einer Weberin verbrachte er seine Kindheit im Arbeiterbezirk Meidling und wurde in dieses Milieu hineingeboren. Das Bauhausbuch erschien damals bezeichnenderweise im Jahr seines Eintritts in die *Photosektion Meidling*. Dem oben besprochenen Textteil folgte darin der Bildteil, in dem die an das *Neue Sehen* geknüpften Darstellungsformen und Kunstgriffe noch einmal bildlich veranschaulicht wurden. Erklärende Bildunterschriften gaben Aufschluss über die neue fotografische Praxis. Eine schöne Verteilung des Hell-Dunkels auf der Bildfläche sei unabhängig vom Bildmotiv wirksam, hieß es dort beispielsweise, und Wiederholung trete als

¹¹⁷ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 43.

raum-zeitliches Gliederungsmotiv in Erscheinung.¹¹⁸ Gezeigt wurden Röntgen- und Nachtaufnahmen, Architekturaufnahmen in starker Untersicht oder Szenen aus der Vogelperspektive, außerdem Photogramme, Fotocollagen und -montagen, Nahaufnahmen von Tieren und Pflanzen sowie Portraits. Die präsentierten Bilder waren durch Bildschärfe, eine starke Hell-Dunkel-Gliederung, die Betonung abstrakter wie stofflicher Strukturen und überraschende Ausschnitte gekennzeichnet, formelle Erscheinungsformen also, die *Neues Sehen* und *Neue Sachlichkeit* gemeinsam haben und die sich auch in Hans Cechals Fotografien wiederfinden. Im Folgenden wird daher die *Neue Sachlichkeit* am Beispiel des Bildbandes *Die Welt ist schön* von Albert Renger-Patzsch beschrieben und der Unterschied zum *Neuen Sehen* verdeutlicht.

II. 4. 2. Neue Sachlichkeit und Renger-Patzschs *Die Welt ist schön*

Die *Neue Sachlichkeit* griff die meisten oben beschriebenen Aspekte des *Neues Sehens* auf, verschrieb sich aber einem geradlinigen Realismus. Während Moholy-Nagy für das Experimentieren mit dem Medium eintrat und in seinem Bauhausbuch auch surrealistische Kollagen und durch kugelförmige Spiegelungen oder Fischaugen verzerrte Aufnahmen zeigte sowie das Fotogramm propagierte, setzten die neusachlichen Fotografen auf eine absolut richtige Formwiedergabe und die Objektivität des Kamerabildes. „Das Geheimnis einer guten Photographie“, schrieb Albert Renger-Patzsch 1927 in *Das Deutsche Lichtbild*, „beruht in ihrem Realismus.“¹¹⁹

1928 erschien im Kurt Wolff Verlag der Bildband *Die Welt ist schön*, der oft als „Bibel der Neuen Sachlichkeit“ bezeichnet wird.¹²⁰ Er stellt das einzige nicht zu einem bestimmten Thema, sondern als Werkquerschnitt konzipierte Fotobuch Renger-Patzschs dar. Als solches nahm es eine Pionierrolle auf dem breiten Buchmarkt ein. Seinem als „Inbegriff der Neuen Sachlichkeit“ geltenden Bildmaterial wurde daher stets große fotohistorische Bedeutung zugesprochen.¹²¹

Das Buch selbst bestand, abgesehen von der Einleitung, aus reinen Bildseiten, auch auf Legenden unter den Abbildungen wurde verzichtet und dem Bildteil stattdessen ein

¹¹⁸ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 48-49.

¹¹⁹ Zitiert nach: Virginia Heckert, *Von der fotografischen Dokumentation zum künstlerischen Ausdruck*. Albert Renger-Patzsch und das „Neue Sehen“, in: *Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945*, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 258-283, h. S. 259.

¹²⁰ Olivier Lugon, 'Photo-Inflation': Image Profusion in German Photography, 1925–1945, In: *History of Photography*, 32, 3, 2008, S. 219-234, h. S. 221.

¹²¹ Roland Jaeger, *Klassiker der Neuen Sachlichkeit*. *Die Welt ist schön* (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: *Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945*, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301, h. S. 284.

Abbildungsverzeichnis vorgelagert. Die gezeigten Fotografien waren gekennzeichnet durch starke Nahsicht, ungewohnte Perspektiven und einen engen Ausschnitt, Reihungen und Wiederholungen von Formen in oft diagonaler oder symmetrischer Anordnung und die Fokussierung auf Oberflächenbeschaffenheit, Materialstrukturen und geometrische Formen. Die Präsentation der Bilder war dabei durchaus von einem didaktischen Anliegen begleitet und sollte auch als moderne „Sehschule“ dienen.¹²² In seinem dramaturgischen Aufbau spannte das Buch den Bogen von der Welt der Pflanzen und Tiere, über das Antlitz verschiedener Ethnien, der Natur, des Handwerks und der Industrie, der Architektur und der Technik bis zu Symbolik und Religion. „Dabei wird das zeittypische Bedürfnis deutlich, über die sachliche Zweckrationalität der Epoche hinaus einen weltanschaulichen Universalismus zu entfalten [...]“.¹²³

Fotografien von Albert Renger-Patzsch waren schon zuvor in Fotobüchern und zahlreichen Publikationen veröffentlicht worden, die von einfachen Produktbroschüren bis hin zu aufwendigen Firmenschriften reichten und im Auftrag der Industrie produziert wurden. Auch am theoretischen Fotografiediskurs nahm Renger-Patzsch mit Beiträgen in diversen Fotofachzeitschriften teil. In der von der *Photographischen Gesellschaft* in Wien herausgegebenen Zeitschrift *Photographische Korrespondenz* sprach sich Renger-Patzsch im März 1927 gegen eine nachträgliche Bearbeitung von Fotografien und gegen die „Vermischung von Techniken“, also gegen Edeldruckverfahren aus. Die fotografische Technik solle man hingegen „bis in ihre letzten Feinheiten“ studieren, der Fotograf habe „seine Mittel und deren Grenzen“ zu kennen, „wenn er es nicht auf billige Erfolge bei den Laien abgesehen“ habe, sondern „in seinem Bereich das Höchste leisten will“.¹²⁴ Die Grenzen des Fotografen seien durch den Raum, die Ebene und die Linie sowie alle Abstufungen des Lichts gegeben. Mit Mitteln des künstlichen und des natürlichen Lichts, mit Hilfe der Optik und der Wahl von Platte, Entwickler und Papier sowie durch den fotografischen Geschmack könne er die Fotografie gestalten. Beherrsche er die Technik in hervorragendem Maße, so eigneten sich vor allem Gebiete, „die dem Künstler verschlossen“ seien. Als solche definierte Renger-Patzsch Momentaufnahmen, die Fixierung einzelner

¹²² Roland Jaeger, *Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928)* von Albert Renger-Patzsch, in: *Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945*, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301, h. S. 292.

¹²³ Roland Jaeger, *Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928)* von Albert Renger-Patzsch, in: *Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945*, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301, h. S. 290.

¹²⁴ Albert Renger-Patzsch, *Photographie und Kunst*, in *Photographische Korrespondenz*, März 1927, S. 80-83, h. S. 82.

Phasen rascher Bewegungen und der „vergänglichen Formenschönheit der Blumen“ sowie die „Wiedergabe der Dynamik im Reiche moderner Technik“.¹²⁵

Die Richtung der *Neuen Sachlichkeit*, wie sie im Buch *Die Welt ist schön* anzutreffen ist, war bald allgemein akzeptiert. Ihre Massentauglichkeit äußerte sich auch in der im Aufschwung begriffenen Werbefotografie. „Tausende von Amateurphotographen“ und „eine ganze Epoche“, schrieb *Das Lichtbild* im November 1931, habe die Ausdrucksform der *Neuen Sachlichkeit* dem Buch von Renger-Patzsch nachgeschaffen.¹²⁶ In einer rückblickenden Sammelbesprechung von Fotobüchern „der neuen Richtung“, zu denen auch *Malerei Fotografie Film* von László Moholy-Nagy gehörte, beurteilte die gleiche Zeitschrift die Bilder in *Die Welt ist schön* als „sehr gemäßigt im Sinne der neuen Richtung“, „vornehm und ruhig“ und „abgekehrt von der drängenden Wildheit der anderen“, daher werde Renger-Patzsch „bei vielen Lichtbildern der alten Schule Beifall finden und einen tiefen Eindruck hinterlassen“.¹²⁷

In der Tat begannen in Österreich auch Fotografen der konservativen Richtung im Verlauf der 1930er Jahre Formen der *Neuen Fotografie* aufzugreifen und auch unter den österreichischen Arbeiterfotografen setzte sich die gemäßigte Form der *Neuen Sachlichkeit* stärker durch als radikale Bildausschnitte und Perspektiven. Als Vermittler und Inspirationsquelle für neue fotografische Tendenzen, können neben persönlichen Kontakten zwischen den Protagonisten der *Neuen Fotografie* und den österreichischen Amateuren, Ausstellungsbesuche und das damals junge Medium des Fotobuchs genannt werden. Im Folgenden wird daher die Rezeption der oben beschriebenen Publikationen beschrieben und die Ausstellung *Film und Foto* auf ihre Vorbildwirkung hin untersucht.

II. 5. Die Vermittlungswege der *Neuen Fotografie*

II. 5. 1. Das Fotobuch

Seit Beginn der 1920er Jahre hatte die Popularität des Mediums Fotobuch immer mehr zugenommen und seit Ende der 1920er Jahre kann von einer Hochkonjunktur solcher Publikationen gesprochen werden, die sich durch eine Vielzahl an Titeln und hohen

¹²⁵ Albert Renger-Patzsch, Photographie und Kunst, in Photographische Korrespondenz, Bd. 63, 3, 1. März 1927, S. 80-83, h. S. 82.

¹²⁶ Zitiert nach: Roland Jaeger, Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301, h. S. 294.

¹²⁷ Zitiert nach: Roland Jaeger, Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301, h. S. 294.

Verkaufszahlen in der Weimarer Republik belegen lässt.¹²⁸ Abgesehen von diesen fassbaren Daten muss auch „eine kaum präzise zu beschreibende öffentliche Präsenz“ solcher Bücher angenommen werden, die an Rezessionen und Diskursen der Zeit abgelesen werden kann.¹²⁹ Die Gültigkeit dieser auf Deutschland bezogenen Erkenntnisse kann auch für Österreich angenommen werden, da man im Buchverlagswesen und auch in der Filmindustrie zur Zeit der Ersten Republik von einem gesamtdeutschen Markt sprechen muss. Mitte der 1920er Jahre stammten 85 Prozent der Buchimporte aus Deutschland, in den 1930er Jahren stiegen die Zahlen auf 88 bis 91 Prozent.¹³⁰ Das propagierte *Neue Sehen* eines Moholy-Nagy und die neusachlichen Abbildungen von Renger-Patzschs' in *Die Welt ist schön*, von dem 10.000 Exemplare gedruckt wurden,¹³¹ konnten sich also auch in Österreich verbreiten, nicht allein durch die Publikationen selbst, sondern vor allem auch durch die vielen Rezensionen, die Zeitungen und Fotozeitschriften der Zeit auch deshalb gerne brachten, weil es ihnen auf diese Weise möglich war, ausgiebig Abbildungen daraus abzudrucken.¹³²

Im *Kuckuck* wurde *Die Welt ist schön* im Sommer 1929 als eines der „bedeutendsten Dokumente der neuen Ästhetik und des neuen Willens zur Schönheit“ angepriesen, das „radikal mit dem, was gewesen ist, gebrochen hat und von den Idealen Winkelmannscher Ästhetik, die noch immer in den Köpfen der breiten Massen spuken, nichts mehr wissen will.“¹³³ Im ersten Teil dieser Rezension übernahm der Autor teils wortwörtlich Teile der Einleitung aus *Die Welt ist schön*, die vom Kunsthistoriker Carl Georg Heise stammte. Dieser hatte dort Renger-Patzsch Fotografien in acht verschiedene Kapitel eingeteilt und dementsprechende Querverweise zu den Bildtafeln angegeben. Der *Kuckuck* bediente sich

¹²⁸ Eckhardt Köhn, Populäre Fotobücher in der Weimarer Republik. Variationen des Deutschland-Buchs, in: Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933, Jessica Nitsche & Nadine Werner (Hg.), München 2012, S. 161-188, h. S. 161.

¹²⁹ Eckhardt Köhn, Populäre Fotobücher in der Weimarer Republik. Variationen des Deutschland-Buchs, in: Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933, Jessica Nitsche & Nadine Werner (Hg.), München 2012, S. 161-188, h. S. 161.

¹³⁰ Hans Heinz Fabris, Abhängige Entwicklung: Zur „Internationalisierung“ der österreichischen Medien 1918-1938, in: Kreativität aus der Krise, Wolfgang Duchkowitsch, Hannes Haas und Klaus Lojka (Hg.), Wien 1991, S. 46-56, h. S. 49.

¹³¹ Roland Jaeger, Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301, h. S. 287.

¹³² Roland Jaeger, Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301, h. S. 294.

¹³³ Anonym, Die Welt ist schön, in: Der Kuckuck, 1, 12, 23. Juni 1929, S. 4.

dem kurzen Einleitungsabschnitt, wo es unter anderem hieß. „Photos [...] von so kühner, lebendiger, von so schöpferischer Art wie Albert Renger-Patzsch sie aufzunehmen versteht, bereichern uns, vereinigen einen größeren Kreis wesensverschiedener Menschen zu gleichgestimmter Begeisterung, als etwa die Malerei unserer Tage das zu tun vermag.“¹³⁴ Von den acht Kapiteln griff der *Kuckuck* nur die Erläuterungen zum Abschnitt „Technik“ auf, wo von der „neuen Schönheit der Technik“ und ihrer Aufgabe „unsere ganzen ästhetischen Anschauungen von Grund aus [sic] zu reformieren“ die Rede ist, sowie vom „Mensch[en] der Gegenwart“, der Teilstücke einer Maschine oder industriellen Anlage als „eben so [sic] schön empfindet wie ein Stück Natur oder Kunstwerk“. Lehrhaft fuhr der Autor dann in seinen eigenen Worten fort: „Denn es ist leider noch immer so, daß gerade werktätige Menschen, die sonst in allen Dingen modern denken und fühlen, im Ästhetischen weiter am Althergebrachten hängen, daß hier Jugendeindrücke aus kleinbürgerlicher Welt bestimmend bleiben und Dinge ‚schön‘ gefunden werden, die das Gegenteil davon sind.“¹³⁵

Der *Kuckuck* stellte damit die Verbindung von Klassenbewusstsein und neuer Fotoästhetik her und legitimierte die Ablehnung einer aristokratischen Lebensart mitsamt ihrer Kulturgüter und deren Erscheinungsbild. Die neusachliche Fotografie dagegen schien geeignet, die Repräsentation einer selbstbewussten Arbeiterklasse zu übernehmen, die sich nicht mehr der „Nachäffung der Lebensführung der Großbourgeoisie“ und „Kulturgüter[n] aus dritter und vierter Hand“¹³⁶ bedienen sollte, sondern ihre als modern empfundene Weltanschauung auch durch die Wertschätzung einer neuen, modernen Ästhetik zum Ausdruck bringen sollte.

Wie bereits erwähnt, kann davon ausgegangen werden, dass sich *Die Welt ist schön*, *Malerei Fotografie Film* und andere Fotobücher im Besitz der *Photosektion Meidling* befunden haben, da der Einfluss auf ihre Mitglieder anhand ihrer publizierten Fotografien deutlich erkennbar ist. Unter diesem Aspekt der Vorbildwirkung soll nun die Wanderausstellung *Film und Foto* des *Deutschen Werkbund* 1929 betrachtet werden, die 1930 durch eine österreichische Sektion erweitert auch in Wien Station machte.

II. 5. 2. Die Ausstellung *Film und Foto*

Im Frühjahr 1929 organisierte der *Deutsche Werkbund* in Stuttgart die als internationale Wanderausstellung konzipierte Schau *Film und Foto (FiFo)*, die 1930 auch in Wien zu sehen war. Sie galt seinerzeit als bedeutendste Ausstellung der Moderne in Deutschland und wurde

¹³⁴ Carl Georg Heise, [Einleitungstext ohne Titel], in: *Die Welt ist schön*. 100 photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. Herausgegeben und eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928, S. 7-17, h. S. 7.

¹³⁵ Anonym, *Die Welt ist schön*, in: *Der Kuckuck*, 1, 12, 23. Juni 1929, S. 4.

¹³⁶ Anonym, *Die Welt ist schön*, in: *Der Kuckuck*, 1, 12, 23. Juni 1929, S. 4.

als Höhepunkt der *Neuen Fotografie* betrachtet.¹³⁷ Erstmals wurden auf internationaler Ebene zeitgenössische Fotografien und Filme aller Sparten und ihre verschiedenen Anwendungsbereiche in den Blickpunkt gerückt. Zu sehen waren etwa 1000 Exponate von 218 Autoren.¹³⁸ Unter den Ausstellenden befanden sich sowohl bekannte Persönlichkeiten aus Europa und den USA, wie Moholy-Nagy, Renger-Patzsch, Man Ray, Sacha Stone oder Rodschenko, als auch fotografische Lehranstalten, Kunstgewerbe Schulen, Bilddienststellen und fotografische Archive. Die *FiFo* visualisierte so die schöpferischen Spielräume der Fotografie und fasste ihre vielschichtigen Auseinandersetzungen zusammen. Bilder von Berufsfotografen und Amateuren, Pressebilder aus Reportagen, Tatortfotos der Polizei, Plakate und Collagen aus Werbung, Kunst und Propaganda wurden erstmals auf ein und derselben Ausstellung präsentiert und somit ebenbürtig inszeniert. László Moholy-Nagy erhielt einen Sonderraum, in dem 97 Fotos, Fotogramme und Fotoplastiken von ihm zu sehen waren. Er übernahm außerdem die Konzeption des Raums I, in dem die Entwicklungsgeschichte der Fotografie nachvollzogen wurde und der als Einleitung der Ausstellung konzipiert war. Als Modell für diesen Raum kann der Bildteil seines Buches *Malerei Fotografie Film* angesehen werden. Offizielle Mitarbeiter der internationalen Beiträge waren für die USA Edward Steichen und Edward Weston, für Holland Piet Zwart, für Russland El Lissitzky und für die Schweiz F. T. Gubler und Sigfried Giedion.¹³⁹ Der *Deutsche Werkbund* wandte sich mit dieser Ausstellung bewusst sowohl gegen die erstarrte Berufsfotografie als auch gegen die Kunstfotografie und setzt damit einen Kontrapunkt zu den traditionellen Sichtweisen des fotografischen Bildes. Die objektive Wiedergabe der Wirklichkeit, harte Kontraste, ungewöhnliche Perspektiven und Ausschnitte standen im Fokus der Schau.¹⁴⁰ Daher wurde die Ausstellung als Manifestation der *Neuen Fotografie* angesehen. Auch die begleitende Publikation *Es kommt der neue Fotograf*, die von Werner Gräff aus dem vorab eingesandten Material erarbeitet wurde, wurde schnell zum

¹³⁷ Olivier Lugon, Neues Sehen, Neue Geschichte. László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion und die Ausstellung Film und Foto, in: Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne, Werner Oechslin und Gregor Harbusch (Hg.), Zürich 2010, S. 88-105, h. S. 88.

¹³⁸ Tilman Osterwold, Vorwort, in: Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Stuttgart 1979, S. 6, h. S. 6.

¹³⁹ Ute Eskildsen, Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920-1933, in: Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Stuttgart 1979, S. 8-25, h. S. 14.

¹⁴⁰ Anton Holzer, Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus, Darmstadt 2014, S. 345.

Markenzeichen der Bewegung.¹⁴¹ Die Ausstellung sorgte in Stuttgart nicht nur für Aufsehen, sondern löste auch ein enormes mediales Echo aus. *Film und Foto* wurde daher in Österreich mit Spannung erwartet.¹⁴² Die aus Fotobüchern und anderen Publikationen bereits bekannten Bilder der Foto-Avantgarde konnten nun endlich auch in Wien im Original betrachtet werden.

Die *FiFo* gastierte vom 20. Februar bis 31. März 1930 im *Österreichischen Museum für Kunst und Industrie*. Dort wurde sie um eine österreichische Abteilung erweitert, die vom *Österreichischen Werkbund* besorgt wurde. An der Auswahl der Bilder zeigte sich sehr deutlich, „dass es 1930 innerhalb des österreichischen Werkbundes keine einheitliche Auffassung [gab], was moderne Fotografie ist.“¹⁴³ Auffällig ist die hohe Beteiligung österreichischer Atelierfotografen, die eine gemäßigte Moderne vertraten, während Bereiche der experimentellen oder angewandten Fotografie kaum berücksichtigt wurden. Fotografische Arbeiten der *Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt* waren bezeichnenderweise nicht vertreten. Die österreichische Abteilung der *FiFo* spiegelte damit das kulturelle Klima und die Spaltung der österreichischen Akteure in „Moderne“ und „Traditionalisten“ wider, die sich auch in der Presse niederschlug.

Kritische Stimmen zur Ausstellung stammten beispielsweise vom Direktor der *Grafischen Lehr- und Versuchsanstalt* Rudolf Junk, der in der *Photographischen Korrespondenz* die „nach und nach ermüdenden Flächengliederungen“ der „gegenstandslose[n]‘ Photographie Europas“ bemängelte und dass „das Anmutende, Lockende, Tröstende der Landschaft“ auf der Schau „vollkommen ausgeschaltet“ sei.¹⁴⁴ Die Portraits bewertete er aufgrund ihrer Fokussierung auf Details des Gesichts ebenfalls negativ: „Nicht die Bartstoppeln eines Unrasierten will die Welt festgehalten haben; wichtiger als die Hautstruktur eines Menschen, dessen Bild wir bewahren wollen, dünkt uns seine Seele, sein Wesen.“¹⁴⁵ In der liberalen und linken Presse wurde die Ausstellung hingegen als Meilenstein für die moderne Fotografie gefeiert.¹⁴⁶ Eine ausführliche Rezension brachte die *Arbeiter-Zeitung*, in der die von Rudolf

¹⁴¹ Ute Eskildsen, Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920-1933, in: *Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung „Film und Foto“ 1929*, Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Stuttgart 1979, S. 8-25, h. S. 14.

¹⁴² Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 344.

¹⁴³ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 346.

¹⁴⁴ Rudolf Junk, *Film und Foto*, in: *Photographische Korrespondenz*, Bd. 65, 8, August 1929, S. 229-233, h. S. 230 und 233.

¹⁴⁵ Rudolf Junk, *Film und Foto*, in: *Photographische Korrespondenz*, Bd. 65, 8, August 1929, S. 229-233, h. S. 232.

¹⁴⁶ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 347.

Junk mit Verachtung erwähnten Fotomontagen von Moholy-Nagy als „besonders interessant“ angeführt wurden.¹⁴⁷ Besondere Erwähnung fanden hier auch Detailaufnahmen von Pflanzen und technischen Konstruktionen, das Bild *Monteure* von Arkadi Schaichet, Portraitaufnahmen von Willy Riethof, Max Burchartz und Hugo Erfurth, Momentaufnahmen, Reportagebilder und Modeaufnahmen. „Im höchsten Sinne schöpferisch“ wurde die Technik der „Durchdringungen und Simultanprojektionen“ bewertet, wie sie El Lissitzky zeigte, und auch John Heartfields Fotomontage *Hakenkreuz* wurde gelobt.¹⁴⁸ *Der Kuckuck* beschränkte sich auf Bildbeispiele der Schau und eine knappe Ankündigung mit den Worten: „Die Werkbundaustellung ‚Film und Photo‘ [sic] im Österreichischen Kunstgewerbemuseum vermittelt einen erschöpfenden Überblick über den derzeitigen Stand der modernen Lichtbildkunst in der zivilisierten Welt.“¹⁴⁹

Besonderes Interesse weckten die Portraitfotografien der Schau. Jedenfalls widmete der *Kuckuck* nicht etwa den Arbeiterbildern der sowjetischen Fotografen, sondern dem Portrait eine eigene Themenseite. Unter dem Titel *Das neue Bildnis* zeigte er drei Bilder Willy Riethofs und eines von Max Burchartz (Abb. 3), dazu lautete der Text: „Vor allem ist sie [Anm. die Fotografie] sachlich und gibt den Dargestellten ohne romantische Kulisse wieder. Sucht das Wesentliche des Gesichtes zu geben, damit das Charakteristische des Menschen zu erfassen, und kann dann recht wohl sich mit einem Ausschnitt aus dem Gesicht begnügen, einem Ausschnitt, der mehr vom Modell mitteilt, als wenn der ganze Kopf zu sehen sein würde.“¹⁵⁰

Der Schweizer Martin Imboden, der seit 1929 in Wien lebte und Mitglied der *Photosektion Meidling* war, nahm diese neue Form des Portraits mit engem Bildausschnitt schnell auf.¹⁵¹ Hans Cechal folgte bei seinen Portraits ebenfalls diesem neusachlichen Konzept (Abb. 4). Allerdings hatte es seit Mitte der 1920er Jahre auch in der professionellen österreichischen Atelierfotografie bereits Tendenzen gegeben, unterschiedliche Ausschnitte zu wählen, Schrägsicht der Frontalität oder dem Profil vorzuziehen und das Modell aus Ober- oder Untersicht abzubilden.¹⁵²

¹⁴⁷ A. M., Die moderne Photographie, in: Arbeiter-Zeitung, 59, 1. März 1930, S. 6.

¹⁴⁸ A. M., Die moderne Photographie, in: Arbeiter-Zeitung, 59, 1. März 1930, S. 6.

¹⁴⁹ Anonym, Film und Photo, in: Der Kuckuck, 2, 8, 23. Februar 1930, S. 15.

¹⁵⁰ Anonym, Das neue Bildnis, in: Der Kuckuck, 2, 12, 23. März 1930, S. 15.

¹⁵¹ Anton Holzer, Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus, Darmstadt 2014, S. 349.

¹⁵² Monika Faber, Das Bildnis – Ende einer Tradition, in: Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900–1938, Monika Faber und Janos Frecot (Hg.), Albertina Wien 5. Juli – 16. Oktober 2005 u. a., Kat. Ausst., 2005, S. 60-65, h. S. 63.

Die Ausstellung *Film und Foto* löste in der österreichischen Fotografie keine radikale Erneuerung aus, ging aber auch nicht spurlos an ihr vorüber. Schon zuvor aufgeschlossene Arbeiterfotografen wie Hans Cechal wurden anscheinend nachhaltig von den sachlichen Detailaufnahmen aus der Pflanzenwelt und der Landschaft beeindruckt, nicht aber von experimentellen Simultanprojektionen oder Fotomontagen. Bei den im *Kuckuck* erschienenen Fotografien der *Photosektion Meidling* lassen sich ungewöhnliche Perspektiven und neusachliche Stillleben, vor allem aber die Konzentration auf eine starke Licht-Schatten-Komposition beobachten, was aber nicht ausschließlich auf die *Film und Foto*-Ausstellung zurückgeführt werden kann, sondern als kontinuierliche, schon zuvor einsetzende Entwicklung bewertet werden muss. Diese Entwicklung betraf keinesfalls die gesamte Arbeiterfotografie. Während die Meidlinger Fotografen beispielsweise schon seit längerem mit Bromsilberdrucken arbeiteten, waren noch 1930 bei anderen Fotosektionen Bromöldrucke, sowie Blau- und Brauntönungen üblich.¹⁵³ Der Ausstellung *Film und Foto* kann daher sicherlich eine inspirierende und ermutigende Wirkung zugesprochen werden, moderne Konzepte auszuprobieren, sie führte aber nicht zu einer völligen Neuorientierung der österreichischen Fotografieszene.

Vor dem Hintergrund der vorangegangenen Kapitel über kulturelle und sozialpolitische Bedingungen der Arbeiterfotografie in Österreich, ihrer medialen Ausdrucksformen, Inspirationsquellen und Vorbilder wird das folgende Kapitel die fotografischen Arbeiten Hans Cechals einer umfassenden Analyse unterziehen. Auf Grund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit ist hierbei die Eingrenzung der Untersuchung auf die signifikanten Motivschwerpunkte „Arbeit“ und „Natur“ sinnvoll. Aus diesem Themenbereichen ausgewählte Fotografien von Hans Cechal werden unter Einbezug historischer Themenvorlieben und Vorstellungen der Zeit sowie ihrer vorangegangenen Darstellungstraditionen untersucht und im Vergleich mit dem Bildprogramm des *Kuckuck* gedeutet.

¹⁵³ Christine Studeny, *Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen*, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003, Fußnote S. 70.

III. Hans Cechals Fotografien im Kontext der Arbeiterfotografie

III. 1. Arbeit als Motiv

III. 1.1. Rauchende Schlote

III. 1. 1. 1. Fabrikschornsteine als Allegorie für Arbeit

Seit Beginn der Industrialisierung hatte der rauchende Schlot für Prosperität gestanden.¹⁵⁴ Auch in Wien bestimmten Schornsteine die Silhouette der Außenbezirke und Arbeit bedeutete vor allem Fabrikarbeit.¹⁵⁵ Für einen „künstlerisch empfindsamen Menschen“ war die Darstellung von Arbeitern und ihrem Umfeld jedoch lange unwürdig gewesen.¹⁵⁶ Die ferne Fabrikansicht ohne Arbeiter bot daher die ideale Darstellungsform für die industrielle Produktion Mitte des 19. Jahrhunderts. Das topographisch getreue Abbild des Fabrikgeländes eingebettet in die Natur als Bestandteil einer romantischen Landschaft diente den Großunternehmern zur Repräsentation, ohne die als abbildungsunwürdig geltende industrielle Arbeit näher zu veranschaulichen.¹⁵⁷

Im Laufe der 1920er Jahre und der Postulierung der Schönheit der Technik wurde diese Romantisierung abgelegt. Das Motiv des von schräg unten fotografierten rauchenden Fabrikschlots wurde nun häufig in der bildenden Kunst dargestellt sowie in Publikationen abgebildet. Es wurde allgemein für die Illustration von Industrie und Arbeit verwendet,¹⁵⁸ zum Beispiel auf dem Cover des Fotobuches *Deutsche Arbeit, Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands* von 1930 (Abb. 5). Auch der deutsche kommunistische Maler Oskar Nerlinger griff das Motiv des Schlotes in seinem Bild *An die Arbeit* 1930 auf, um offene Kritik am pausenlosen Werkschaffen der Arbeiterklasse zu nehmen. Der Schlot konnte also sowohl

¹⁵⁴ Hermann Sturm, *Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, Essen 2007, S. 167 u. 173.

¹⁵⁵ Objektverzeichnis Raum 7 (Anonym), *Prekäre Zeiten*, in: *Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930*, Wien Museum im Künstlerhaus 19. November 2009 – 28. März 2010, Kat. Ausst. 2010, S. 391-408, h. S. 394.

¹⁵⁶ Sabine Friese-Oertmann, *Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA*, Berlin 2017, S. 250.

¹⁵⁷ Peter Haiko & Mara Reissberger, *Das Bild der Arbeit – Abbild einer Verleugnung*, in: *Kunst & Arbeit. Eine gemeinsame Ausstellung der Deutschen Demokratischen Republik und der Republik Österreich*, Berlin Neue Berliner Galerie im Alten Museum 3. Dez. 1987 – 3. Jan. 1988, Wien Österreich-Haus Palais Palffy 25. Jan. 1988 – 25. Feb. 1988, Kat. Ausst. 1987, S. 55-72, h. S. 62-63.

¹⁵⁸ Alf Lüdtkke, *Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in *Historische Anthropologie*, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. S. 426.

positiv konnotierte wirtschaftliche Potenz, als auch die negativen Begleiterscheinungen der Industriearbeit symbolisieren. Die *AIZ* veröffentlichte 1933 eine Fotomontage von John Heartfield, in der durch die Analogie der Bildelemente, rauchende Schloten und rauchende Kanonenrohre, die Kriegsvorbereitung und Rüstungsindustrie als Kausalzusammenhang vorgeführt wurden (Abb. 6).¹⁵⁹ Die Kritik des deutschen Arbeiter-Schriftstellers Georg Otto Schwarz, der seine Abneigung für Produktionen von „für alle Schönheit der Welt empfänglichen Schornstein-schräg-nach oben Photographen“¹⁶⁰ im Jahr 1931 aussprach, macht nicht nur deutlich, wie beliebt und allgegenwärtig das Motiv war, sondern auch, dass es der Technikverherrlichung der Zeit folgend meist unter Aussparung gesellschaftspolitischer Aspekte aus rein formal-ästhetischen Gründen gewählt wurde. Rauchende Schornsteine in Untersicht waren, einfach gesprochen, faszinierend, aufregend, neu, und stellten daher ein interessantes Bildmotiv dar.¹⁶¹ Durch seine wiederkehrende Darstellung, die sich noch bis in die 1960er Jahre verfolgen lässt,¹⁶² wurde der qualmende Fabrikschornstein zur Allegorie für Arbeit und Industrie.

III. 1. 1. 2. Die Fotomontage *Schlote*

Hans Cechals bekanntestes Bild ist die Fotomontage *Schlote* (Foto2005/46/1). Wie man der Rückseite des Abzugs entnehmen kann, lautete der ursprüngliche Titel *Unter Volldampf* und wurde erst zu einem späteren Zeitpunkt durchgestrichen und durch *Schlote* ersetzt. Als Motiv diente der Schornstein einer Fabrik, den Cechal zweimal von schräg unten von verschiedenen Seiten fotografierte (Abb. 7). Anschließend wurden die zwei Glasnegative übereinander zu einem Bild mit zwei Schornsteinen vergrößert. Die Aufnahme wurde mittags im August bei Sonnenschein gemacht.¹⁶³ Sie zeigt zwei Fabrikschornsteine in starker Untersicht. Aus den unteren Bildecken heraus verjüngen sie sich zueinander bis ins obere Drittel des Bildes. Der Rauch, der aus ihnen austritt, zieht in entgegengesetzte Richtungen ab. Das Bild verstößt gegen alle Richtlinien, die Amateuren für das Fotografieren von Bauwerken empfohlen wurden. In der Zeitschrift *Photo- und Kinosport* wurde im Mai 1928

¹⁵⁹ Hermann Sturm, *Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, Essen 2007, S. 167 u. 170.

¹⁶⁰ Georg Otto Schwarz, *Kohlenpott*, Berlin 1931, S.36, zitiert nach: Fañçoise Muller, *Neue Sachlichkeit und Arbeitswelt*, in: *Germanica*, 9, 1991, S.1-11, h. S. 6.

¹⁶¹ Vgl. Auszug aus einem Interview von 1985 mit Theo Gaudig, deutscher Arbeiteramateurfotograf, zitiert nach Alf Lüdtkke, *Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in *Historische Anthropologie*, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. Fußnote 55 auf S. 425: „[...] damals interessierte einen ja noch 'n Schornstein mit 'ner Rauchfahne dran - das macht doch Eindruck, so 'ne Rauchfahne, und wenn noch mehrere war'n, war noch besser [...]“

¹⁶² Vgl. z.B. Roy Lichtensteins Siebdruck „*Art and Industry*“ von 1969, Sonnabend Gallery New York.

¹⁶³ Erklärungen zu den Abbildungen, in: *Das österreichische Lichtbild. Jahrbuch 1933*, Verband der österreichischen Amateurphotographenvereine in Wien (Hg.), Wien u. a. 1933, S. T61.

am Beispiel eines Fabrikschlotes noch eindringlich vor den „stürzenden Linien“ gewarnt, stünde man vor der Aufgabe hohe Türme aufzunehmen, so dürfe man „keineswegs die Kamera schief halten“.¹⁶⁴

Moholy-Nagy verwies dagegen in der Einleitung von *Malerei Fotografie Film* auf die „manuellen Gestaltungsmittel“ Untersicht, Obersicht und Schrägsicht, die „keineswegs nur negativ“ zu bewerten seien.¹⁶⁵ In mehreren Bildbeispielen demonstrierte er die Wirkung von Fotografien mit verschobenen Proportionen und schräger Sicht, darunter auch die „animalisch wirkende Kraft eines Fabrikschornsteins“.¹⁶⁶ Das abgedruckte Bild des Schornsteins stammte von Albert Renger-Patzsch (Abb. 8) und zeigte einen von schräg unten fotografierten Schornstein in starker Untersicht. Den gesamten unteren Bildbereich einnehmend, verjüngt sich der Schlot bis fast zur oberen Bildkante und kippt dabei aus der senkrechten Achse des Bildes nach links. Hans Cechal übernahm nicht nur das Motiv von Renger-Patzsch, sondern griff auch formal auf denselben Aufnahmewinkel zurück. Der rechte Schornstein in Cechals Bild und jener in Renger-Patzschs Aufnahme neigen sich beide in einem etwa 55-Grad-Winkel, gemessen an der jeweils rechten Außenlinie des Schornsteins, von der äußeren Bildkante ins Bild.

Die starke Untersicht kombinierte Cechal mit einem weiteren im Bauhausbuch behandelten Gestaltungsmittel, der Fotomontage. Zu dem nach links geneigten Schornstein addierte er einen nach rechts geneigten zweiten Schornstein, dessen linke Außenlinie sich im 45-Grad-Winkel zur senkrechten Bildkante dem anderen Schornstein entgegenneigt. Die Innenkanten beider Schlote verlaufen dabei parallel zueinander, zusammen bilden sie so ein Dreieck auf der Bildfläche. Die schmale Rauchwolke des rechten Schornsteins zieht nach rechts unten ab, während jene des linken Schornsteins nach links oben zieht. Die beiden Rauchfahnen liegen damit auf einer gemeinsam gedachten Linie, die circa im 45-Grad-Winkel die Mittelsenkrechte des Bildes schneidet. Im Sinne der Contra-Komposition erzeugen die Linien des Dreiecks und die es schräg schneidende Gerade der Rauchfahne eine Dynamisierung des Bildes. Zudem entsteht durch die zueinander gekippten Schlote ein surreales Moment, das durch den in entgegengesetzte Richtungen austretenden Rauch noch verstärkt wird.

Die Darstellung und Wiedergabe von Überrealem oder Utopischem wies Moholy-Nagy im Bauhausbuch als eine zukünftige Rolle der Fotografie aus. Durch Zusammenfügen und Aufeinander- oder Nebeneinanderprojizieren könnten Überrealität, Utopie und Scherz, vorher nur von der Malerei darstellbar, von der Fotografie und dem Film dargestellt werden.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Dr. Ing. Papesch, Photographischer Unterricht für Anfänger, in: Photo- und Kinosport, Mai 1928, S. 16.

¹⁶⁵ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 5.

¹⁶⁶ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 57.

¹⁶⁷ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 33.

Anders als bei den im Bauhausbuch gezeigten Fotomontagen, bei denen der Betrachter sofort die manuellen Eingriffe erkennen konnte, wählte Hans Cechal mit der Negativmontage eine anspruchsvolle Technik, die ein einheitliches Positiv entstehen ließ, dessen Montage also für den Betrachter unsichtbar blieb. Erst bei genauem Hinsehen fallen die sich gegenseitig ausschließenden perspektivischen Fluchtpunkte und der in verschiedenen Richtungen ziehende Rauch auf, auch weil die Wirkung der wie eine Speerspitze emporragenden Schornsteine das Bild dominiert.

Das Bild wurde immer wieder in Publikationen zur österreichischen Arbeiterfotografie verwendet,¹⁶⁸ für dessen Illustration es sich scheinbar besonders eignet. Dies mag an der Verschränkung verschiedener Aspekte der Fotografie der Zwischenkriegszeit liegen, die sich in der formalen, motivischen und technischen Ausführung des Bildes gut nachvollziehen lassen und es für die Illustration von *Neuem Sehen*, *Neuer Sachlichkeit* und Themenvorlieben der Zeit wie Technik, Industrie, Arbeit und Arbeiterbewegung gleichermaßen einsetzbar machen. Diese vielfältig auslegbare Lesbarkeit des Bildes hat ebenso bereits zur Entstehungszeit zu seinem großen Erfolg beigetragen. Vor allem die Verbindung der schrägen Untersicht mit dem beliebten Motiv des rauchenden Schornsteins, einer Allegorie der Arbeit, traf den Nerv der Zeit. Zudem verlieh Hans Cechal der Aufnahme durch das Nebeneinandermontieren der beiden entgegengesetzt rauchenden Fabriksschornsteine ein komisches Moment, ein Augenzwinkern, das dem Humor der Zeit entsprach, und vereinte in dieser fotografischen Arbeit sämtliche Ausdrucksformen der *Neuen Fotografie*.

Heute mag das Bild auch als Seismograph der österreichischen Politik und Gesellschaft der Zwischenkriegszeit empfunden werden, deren Zustand sich am Sinnbild der Fabrik ablesen lässt. Die zwei Rauchfänge symbolisieren die beiden politischen Lager, die von Ideologien und unterschiedlichen Vorstellungen geleitet in entgegengesetzte Richtungen abtreiben. Für den von unten schräg nach oben gerichteten Blick der Linken, war diese Demokratie massiv und erhaben. Das Bild der Demokratie machte aber für viele nur solange Sinn, wie die Schornsteine rauchten und die wirtschaftliche Lage einigermaßen im Lot war. Auf den zweiten Blick entpuppte sich die Handlungsfähigkeit der Republik als zusammenmontiertes Trugbild, dessen Kitt durch Massenarbeitslosigkeit und wirtschaftliche Krisen in Auflösung begriffen war.

¹⁶⁸ Vgl. z.B. Geschichte der Fotografie in Österreich, Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 8. Dezember 1983 – 26. Februar 1984 u.a., Kat. Ausst., Bd. 1, Wien u. a., S. 424; Jorge Ribalta (Hg.), *The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents*, Madrid 2011, S. 223; Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 256.

III. 1. 1. 3. Datierung und Rezeption der Fotomontage *Schlote*

Das Bild kann auf das Jahr 1928 datiert werden, da es auf der Rückseite die Beschriftung „1928“ in Kombination mit der Angabe „Bild 3“ trägt. Es wird daher auch in diesem Jahr auf einer Ausstellung gezeigt worden sein. Der *Kuckuck* veröffentlichte es am 2. Februar 1930 auf dem Titelblatt. Die Redensart „solange der Schornstein raucht“ galt als Zeichen für Wohlstand.¹⁶⁹ Diese Redensart griff der *Kuckuck* auf, als er mit der Frage „Wie lange werden sie noch rauchen?“ die Arbeitslosigkeit in Österreich thematisierte und dafür Cechals *Schlote* zur Illustration wählte¹⁷⁰. Wenig später wurde die Montage für die österreichische Erweiterung der Ausstellung *Film und Foto 1930* als eines der wenigen Bilder von Arbeiterfotografen ausgewählt, um die *Neue Fotografie* zu repräsentieren. Unter der Rubrik „Arbeit“ wurde es auch 1933 in *Das österreichische Lichtbild* abgedruckt.¹⁷¹

In einer Reihe anderer Aufnahmen griff Hans Cechal ebenfalls das Thema Arbeit auf. Bei diesen Fotografien wurden Straßen- und Schienenarbeiter, Küchenhilfen oder Landarbeiter abgebildet. Das folgende Kapitel untersucht daher eine wohl in Zusammenhang mit den *Schloten* entstandene Fotoserie von Arbeitern in einer Fabrik unter Berücksichtigung der bildlichen Repräsentation des Themengebiets „Arbeit“ in der Zeitschrift *Der Kuckuck*.

III. 1. 2. Arbeiter in der Fabrik

III. 1. 2. 1. Industriearbeit in der Fotografie der Zwischenkriegszeit

Die Bildproduktion erreichte in den 1920er und 1930er Jahren zum Thema Arbeit „ein historisch einmaliges quantitatives wie qualitativ differenziertes Ausmaß“.¹⁷² Noch um die Jahrhundertwende hatten in fotografischen Abbildungen von Industrieanlagen, die im Auftrag der Unternehmen selbst angefertigt wurden, die Arbeiter lediglich als Veranschaulichung von Größenverhältnissen und ihrer Funktion an der Maschine gedient, waren also nur Staffage, während das eigentliche Bildthema die Inszenierung der monumentalen Technik war.¹⁷³ Die Kunstfotografie der Amateure machte zur selben Zeit Industriearbeit nur selten zum Thema

¹⁶⁹ Hermann Sturm, *Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, Essen 2007, S. 167 u. 173.

¹⁷⁰ *Der Kuckuck*, 2, 5, 2. Feb. 1930, Titelblatt.

¹⁷¹ *Das österreichische Lichtbild. Jahrbuch 1933*, Verband der österreichischen Amateurphotographenvereine in Wien (Hg.), Wien u. a. 1933, S. 67.

¹⁷² Klaus Türk, *Bilder der Arbeit. Virtuelles Museum – Historische Synopse 6: Die konfliktreichen Zwanzigerjahre*, URL: <http://www.bilder-der-arbeit.de/Museum/Seiten/VM-HS6.html> [19.7.2017].

¹⁷³ Sabine Friese-Oertmann, *Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA*, Berlin 2017, S. 11, 213 u. 286.

und bildete hauptsächlich ländliche Arbeit ab.¹⁷⁴ In den 1920er und 1930er Jahren wurde das kleinteilige, übersichtsmäßig arrangierte Industriebild zugunsten einer Fokussierung auf einzelne Details der Anlagen ersetzt. Firmen wie die Kraußwerke in Deutschland ließen nicht nur Broschüren und Jubiläumsschriften, sondern auch Fotobücher herstellen, in denen die Technik und die Produkte neusachlich in Szene gesetzt wurden. „Das ‚Feld der Arbeit‘ erschien geeignet, das neue ‚Feld der Ehre‘ zu werden – Schauplatz nationaler Selbstbehauptung.“¹⁷⁵ Dies belegen eine ganze Reihe neusachlich illustrierter Fotobücher zum Thema Industrie und Arbeit in Deutschland.¹⁷⁶ Diese Art von Industriefotografie beschränkte sich auf die „Schönheit der Technik“ und ließ die in den Anlagen arbeitenden Menschen außen vor. Arbeitende in den Fabriken zeigte nur die professionelle, dokumentarisch orientierte Werksfotografie, die bereits eine längere Tradition hatte und meist von den Unternehmen in Auftrag gegeben wurde. Hier verkörperten die Arbeiter das Image vom gut ausgebildeten, kompetenten und konzentrierten Facharbeiter. Auch die AIZ in Deutschland übernahm das Bild vom erfahrenen Facharbeiter an seiner Maschine, das geeignet schien, die neue selbstbewusste Klasse zu repräsentieren und dem Arbeiter durch seine Kompetenz und die „Beherrschung der Maschine“ eine gewisse Ehrwürdigkeit verlieh. Dazu wurden eingesandte Amateuraufnahmen (Abb. 9) stark beschnitten (Abb. 10), um die Arbeitsumgebung auszusparen und den Fokus ganz auf den Arbeiter an der Maschine zu legen.¹⁷⁷ Der Typus des in die Arbeit vertieften, konzentrierten Arbeiters am Werkstück lässt sich sowohl in der AIZ (Abb. 11) als auch im *Arbeiter-Fotograf* (Abb. 12) finden und unterscheidet sich kaum von den Auftragsfotografien der Unternehmen selbst. „Bei allen Ansichten von der Industriearbeit folgte der ‚dokumentarische Blick‘ der Werks- wie der ‚freien‘ Photographen dem Bild der ‚Qualitätsarbeit‘.“¹⁷⁸

Im gesamten Amateurfotografenbereich, also abseits der professionellen Werksfotografie, stellten Aufnahmen aus der Industrie eine Seltenheit da, weil in Fabriken und auf Werksgeländen ein generelles Fotografierverbot herrschte. Wollten die Arbeiter selbst Fotos von ihrer Arbeitsumgebung oder ihren Kollegen machen, dann musste dies im Geheimen

¹⁷⁴ Sabine Friese-Oertmann, *Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA*, Berlin 2017, S. 286.

¹⁷⁵ Alf Lüdtkke, *Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in *Historische Anthropologie*, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. S. 418.

¹⁷⁶ Vgl. z.B. Rudolf Schwarz (Hg.), *Wegweisung der Technik, mit Fotografien von Albert Renger-Patzsch*, Werkbücher Bd. 1, Potsdam 1928.

¹⁷⁷ Alf Lüdtkke, *Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in *Historische Anthropologie*, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. S. 425.

¹⁷⁸ Alf Lüdtkke, *Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in *Historische Anthropologie*, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. S. 419.

geschehen und anonym bleiben,¹⁷⁹ und war mit einem Risiko verbunden. Dazu aber wurden die Arbeiterfotografen aber immer wieder von den linken Illustrierten aufgerufen. Sie sollten ihre Arbeit und ihren Alltag fotografisch abbilden, unabhängig von den Repräsentationsinteressen und Darstellungskonventionen ihrer Arbeitgeber. Nicht der Blick der anderen sollte ihr Bild formen, sondern sie selbst. „[...] Welch Fülle von Bildern ließen sich vom Moment an, da die Arbeiter, die Angestellten in die Fabrik, das Bürohaus strömen, bis zum Feierabend machen“, stimmte der *Kuckuck* die Leserschaft auf das Thema ein.¹⁸⁰

Doch nicht nur „linke“ Medien begeisterten sich für das Themenfeld der Arbeit, auch in anderen Zeitschriften interessierte man sich dafür. Hans Cechal griff das Thema „Industriearbeit“ schon vor der Gründung des *Kuckuck* ebenfalls auf, möglicherweise angeregt von einem Bildwettbewerb, wie ihn die Zeitschrift *Photo-Börse* zu Beginn des Jahres 1929 ausschrieb: „Arbeit jeder Art soll in diesen Aufnahmen zum Ausdruck kommen, Ernte-, Fabriks-, oder geistige Arbeit“, lautete die Beschreibung, „nur daß es sich in dem Dargestellten um echte Arbeit handelt, muß deutlich hervortreten“.¹⁸¹ Wie Hans Cechal das Thema Arbeit, dessen Bearbeitung, wie erwähnt, in den 1920er Jahren ein historisch einmaliges Ausmaß erreichte, fotografisch umgesetzt hat, wird im Folgenden an vier Beispielen gezeigt werden.

III. 1. 2. 2. Cechals Fabrikarbeiter

Das Thema „Industriearbeit“ griff Hans Cechal in einer Serie von Fabrikarbeitern auf. Von den elf Bildern liegen fünf Aufnahmen als Positive vor, sechs weitere Bilder sind nur als Glasnegative erhalten. Die Aufnahmen zeigen einen Arbeiter am Hochofen, Arbeiter in einem Brunnenschacht sowie im Inneren von Heizkesseln. Auf den Negativen sind die Brunnenarbeiter, Kesselklopfer und der Arbeiter am Hochofen noch einmal aus einer anderen Perspektive aufgenommen. Außerdem zeigen sie zu einem Gruppenfoto aufgestellte Arbeiter und einen einzelnen an einer Ventilanlage posierenden Arbeiter. Den Aufnahmen muss eine Planungsphase vorangegangen sein, da das Fotografieren in Fabriken grundsätzlich verboten war. Möglicherweise war Cechals Vater, der selber als Fabrikheizer arbeitete, bei der Zutrittsbeschaffung zum Gelände eine Hilfe.

Das erste fast quadratische Bild zeigt einen Arbeiter am Hochofen, bei dem es sich, nach Statur und Haarschnitt zu urteilen, um Cechals Vater handeln könnte. Es existieren drei Abzüge, davon zwei in der *Albertina* (Foto2005/46/4 und Foto2005/46/5) und einer in Helga Cechals Besitz (Abb. 13), die sich alle minimal im Ausschnitt unterscheiden und

¹⁷⁹ Alf Lüdtkke, Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre, in *Historische Anthropologie*, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. S. 421-422.

¹⁸⁰ Anonym, Aus dem ständigen Photowettbewerb des „Kuckuck“, in: *Der Kuckuck*, 3, 8, 22. Feb. 1931, S.16.

¹⁸¹ Anonym, Unsere Bilderwettbewerbe 1929, in: *Photo-Börse*, 1-2, Jänner-Februar 1929, S. 20.

unterschiedlich stark am rechten Rand beschnitten wurden. Auf dem Bild ist ein Fabrikheizer zu sehen. Sein Gesicht ist von der Kamera abgewandt auf die Öffnung des Hochofens gerichtet, in die er gerade eine Schaufel in das lodernde Feuer einführt. Von seinem Körper sind nur die Schultern, der Brustkorb und die Unterarme zu sehen. Er trägt ein dunkles Unterhemd. Die Luke des Ofens befindet sich mittig unterhalb der horizontalen Mittelachse des Bildes. Am rechten Bildrand sind die Einrahmung einer weiteren Ofenöffnung sowie die dazugehörigen Absperrventile zu erkennen. Der Ausschnitt ist so eng gewählt, dass sich über die Arbeitsumgebung ansonsten keine Aussage machen lässt. Das Bild konzentriert sich ganz auf den Handgriff des Arbeiters am Hochofen. Durch die leicht schräge Perspektive, durch die der Blick nicht direkt frontal auf die Ofenöffnung fällt, sondern durch den Stiel der Schaufel von links ins Bild hineingeleitet wird, wird der Aufnahme Tiefe verliehen. Zur Belichtung wurde kein Blitz eingesetzt. Die vorgefundene Lichtsituation machte es für eine scharfe Aufnahme nötig, dass der Arbeiter seine Bewegungen langsam ausführte oder einen Moment bewegungslos verharrte, wenn der Fotograf den Auslöser betätigte, da die Belichtungszeit etwa eine Viertelsekunde dauern konnte.

Ein Blick auf das Negativ (Foto2005/46/320/113) zeigt, dass der Ausschnitt nachträglich verkleinert wurde. Sind auf dem Negativ noch links oben das Ziegelmauerwerk des Raumes und links unten die abgewinkelten Knie des Arbeiters erkennbar, die auch die ausgeführte Schubbewegung besser nachvollziehbar machen, so fehlen diese auf dem Positiv vollständig. Am linken und am unteren Rand wurde das Bild also so beschnitten, dass Ellbogen und Beine des Arbeiters wegfielen. Die Unterarme, die sich parallel hintereinander zu staffeln scheinen, bilden mit dem unteren Rand der Ofenluke eine horizontale Gerade, während der schräg von links ins Bild geneigte Oberkörper und die schräg geführte Schaufel jeweils diagonal ansteigende Linien bilden und im Sinne der Leserichtung den Blick ins Bild führen. Zusätzlich erfährt die Aufnahme durch diese zwei Diagonalen, die horizontalen Parallelen der Unterarme, die kreisförmige Umrahmung der Ofenluke und die gedachten vertikalen Geraden, die durch die zwei Absperrventilleitungen am rechten Bildrand erzeugt werden, eine Dynamisierung. Durch die Lichtgebung, durch die der linke Bildteil vollständig in Schwarz aufgelöst ist und aus dem nur der Körper des Arbeiters hervortritt, bekommt das Bild zusätzlich Tiefe, wird optisch aber auch beruhigt. Nur das Wesentliche, das Ofenfeuer und der Ofenarbeiter, treten hell erleuchtet, klar und deutlich in Erscheinung, während der Rest des Bildes im Dunkeln zurücktritt.

Auch das zweite Bild (Foto2005/46/76), das Arbeiter in einem Kessel zeigt, wurde ohne Blitz, nur durch das vorhandene Arbeitslicht der Arbeiter erhellt (Abb. 14). Es treten angestrahlte Körperstellen der Arbeiter aus dem Dunkel des Bildes hervor, was an die Lichtinszenierung in Gemälden Caravaggios denken lässt. Auf einem Abzug mit der rückseitigen Beschriftung „Kesselklopfer“, der sich in Helga Cechals Besitz befindet und mit einem Abzug

(Foto2005/46/76) in der Albertina übereinstimmt, sind zwei Arbeiter zusehen, während das ursprüngliche Glasnegativ (Foto2005/46/320/416) (Abb. 15) und ein weiterer Abzug in der Albertina (Foto2005/46/114) drei Arbeiter zeigen. Auch in diesem Fall wurde das Negativ also beschnitten, sogar so stark, dass das ursprünglich querformatige Bild mit drei Arbeitern zu einem hochformatigen mit nur zwei Arbeitern wurde.

Dieses hochformatige Bild (Foto2005/46/76) zeigt zwei halbfigurige Arbeiter im Inneren eines Kessels. Im Vordergrund neigt sich ein Arbeiter von links über ein großes Rohr ins Bild. Sein im Dreiviertelprofil zum Betrachter gewandtes Gesicht ist nur schemenhaft zu erkennen, da Stirn, linke Gesichtshälfte und der Hals völlig im Dunkeln liegen. Nur die rechte Wange, der Nasenrücken und seine rechte Schläfe sind stark erhellt. Genauso verhält sich das Licht auf seinem nackten Oberkörper, der am Rumpf sehr hell ausgeleuchtet ist, während der auf dem Rohr abgelegte Arm im Schatten liegt. Die Konturen dieser vorderen Figur sind zudem leicht verschwommen, da seine Bewegung bei der benötigten Belichtungszeit von mehreren Zehntelsekunden nicht scharf fixiert werden konnte. Dahinter wird der Blick auf einen zweiten Arbeiter im aufgekrempten Hemd frei, dessen Rücken fast parallel zur rechten Bildkante verläuft. Er steht hinter einer horizontalen Querverstrebung, auf der verschiedene Werkzeuge liegen, und setzt einen Meißel an die Kesselwand. Sein Profil, der Oberkörper und der zum Meißeln erhobene abgewinkelte Arm, heben sich vom Schwarz der Umgebung ab. Die durchwegs aufgestützten oder angelehnten Gliedmaßen der Arbeiter machen deutlich, dass die Kesselklopfer für die Aufnahme kurz still verharren mussten, da das Resultat sonst verschwommen ausgefallen wäre. Dass sich die Arbeiter im Inneren eines Dampfkessels befinden, wird nur durch den Titel „Kesselklopfer“ klar.

Der Oberkörper des vorderen Arbeiters neigt sich in einem Winkel von 45 Grad. Eine an der Außenkante des Oberkörpers gedachte Linie verläuft also parallel zur Bilddiagonalen, die von links unten nach rechts oben aufsteigt. Der Unterarm des anderen Arbeiters hingegen verhält sich parallel zur zweiten abfallenden Bilddiagonale. Diese beiden parallel zu den Diagonalen verlaufenden Linien treffen sich an selber Stelle auf der vertikalen Bildmittelachse knapp über dem Werkzeug des rechten Arbeiters, genau an dem Punkt also, wo der Blick des Betrachters normalerweise als erstes hinfällt. Die auf der Bildfläche verteilten Lichtpunkte, die in Wechselbeziehung mit den Schattenflächen stehen, und die verschiedenen sich schneidenden und diagonal-parallel verlaufenden Linien, die das Auge leiten, führen zu einer starken Dynamisierung des Bildes. Der sehr eng gewählte Bildausschnitt spiegelt die enorme Enge der Arbeitsbedingungen wider. Durch den Verzicht auf Blitzlicht wurde die ursprüngliche finstere Lichtsituation im Kessel bewahrt und unverfälscht wiedergegeben. Durch diese Enge und die fast vollkommene Dunkelheit, die dem Auge kaum Anhaltspunkte zur Orientierung gibt, wird ein Gefühl der Beklemmung erzeugt und die Arbeitsrealität der Abgebildeten nachempföndbar.

Das dritte Motiv, von dem es zwei Abzüge gibt, befindet sich in Helga Cechals Privatbesitz und zeigt zwei auf dem Boden eines Kessels unter zwei großen Rohren liegende Arbeiter mit Pickhacken (Abb. 16). Das entsprechende Glasnegativ (Foto2005/46/320/414) liegt in der *Albertina* vor. Der eine Abzug entspricht dabei dem Negativ, das zweite Positiv wurde am linken und rechten Bildrand leicht beschnitten. Die starke Nahsicht auf die Arbeiter wurde nachträglich durch das Beschneiden des Bildes also noch verstärkt.

Im Vordergrund sieht man einen Arbeiter, vom Licht gut ausgeleuchtet, auf dem Bauch liegend. Sein Gesicht und sein Oberkörper sind frontal zur Kamera gerichtet, er blickt nach unten in Richtung seines Werkzeuges, mit dem er den abgelagerten Kesselstein vom Inneren des Heizkessels abklopft. Im Gegensatz zu den vorherigen Bildern sind die Gesichtszüge des Arbeiters hier gut erkennbar. Er liegt mit seinem Oberkörper auf seinem linken Arm, der quer zur rechten Körperseite gedreht ist. Der andere Arm ist über diesen gelegt, rechtwinkelig abgewinkelt und hält in der Hand das Werkzeug. Hinter diesem Arbeiter sieht man im Mittelgrund des Bildes den zweiten Arbeiter. Er liegt seitlich auf dem Boden, stützt seinen Oberkörper auf seinem Unterarm ab und klopft mit der anderen Hand, in der er einen Pickel hält, den Kesselstein vom linken Rohr. Auch er blickt konzentriert auf sein Werkzeug. Deutlich wird hier wiederum, dass die Arbeiter für die Aufnahme in ihrer Bewegung stoppten, damit das Bild nicht verwackelte. Die Posen der Arbeiter wirken zudem unnatürlich und wurden daher möglicherweise inszeniert.

Über den Arbeitern führen je aus den oberen Bildecken die Rohre ins Bild, die sich perspektivisch vom Vordergrund bis in den Mittelpunkt zueinander verjüngen. Der Punkt, an dem sich ihnen folgende gedachte Linien an ihrem Fluchtpunkt schneiden würden, liegt hinter dem zweiten Arbeiter im verborgenen Hintergrund des Bildes. Die Flucht der Rohre stimmt am linken Rohr exakt, am rechten nur fast mit dem Verlauf der Bilddiagonalen überein. Der durch die sich von außen nach innen parallel zueinander verjüngenden Rohre an sich symmetrische Aufbau ist leicht aus der Mittelachse nach links verschoben, gerade so, dass der vordere Arbeiter das untere rechte Bilddreieck komplett ausfüllt und sich der andere Arbeiter im linken oberen Bilddreieck befindet. Die Bilddiagonale fungiert so als exakte Trennlinie zwischen den Arbeitern und verläuft entlang der Außenkante des Oberarms des vorderen Arbeiters, dessen Schulterachse und Unterarm parallel zur anderen Bilddiagonale stehen.

Die Übereinstimmung der Gliedmaßen mit den verschiedenen Bildachsen und die Tatsache, dass der untere Teil des Bildes und damit der als Vordergrund wahrgenommene Bereich hell erleuchtet ist und der obere als Hintergrund empfundene Teil im Schatten liegt, lässt das Bild ruhig und komponiert wirken. Allein die aus der Mittelachse verschobene perspektivische Flucht der Rohre erweckt den Eindruck von Spontaneität und Unmittelbarkeit der Aufnahme. Durch diese Eigenschaften wirkt das Bild weniger dynamisch als die anderen Bilder. Die wie

in einem Tunnel unter den Rohren zusammengepferchten Arbeiter, die sich scheinbar nur kriechend fortbewegen konnten, vermitteln ein Gefühl der Enge und Beklemmung. Die Beschwerlichkeit der körperlich anstrengenden und lärmintensiven Arbeit im Kessel wird dadurch nachvollziehbar.

Dasselbe trifft auf die vierte Aufnahme zu, von der es einen Abzug in der *Albertina* (Foto2005/46/7) und einen identischen in Helga Cechals Besitz gibt. Das Bild zeigt zwei Arbeiter in einem Brunnen (Abb. 17). Der Bildausschnitt ist wiederum so eng gewählt, dass erst durch den Titel „Brunnenarbeiter“ klar wird, wo sich die Arbeiter befinden. In diesem Bild stimmen die durch Gliedmaßen und Gegenstände im Bild erzeugten Linien nicht mit Achsen und Diagonalen überein. Das Bild ist von oben in einen Brunnenschacht aufgenommen. Zwei Arbeiter befinden sich darin an einer Kurbel unter einem großen Flaschenzug in der unteren Hälfte des Bildes. Dunkle Flächen überwiegen auf der Bildfläche, das Licht kommt von oben rechts. Der Grund des Brunnens liegt im Dunkel und ist daher nicht zu erkennen. Eine Glühbirne, die auf dem Glasnegativ in der oberen rechten Ecke zu sehen ist, im Positiv aber fehlt, stellt die einzige Lichtquelle dar. Von ihrem schwachen Licht werden Kopf und Oberkörper der Arbeiter erhellt. Auch hier wurde kein Blitzlicht eingesetzt und daher vom Fotografen wohl die Anweisung gegeben, sich ruhig zu verhalten.

Der Arbeiter auf der linken Seite trägt einen Hut und fasst mit beiden Händen an den Balken des Flaschenzugs vor sich. Von seinem Gesicht sind die Augenpartie und der Nasenrücken zu erkennen, da er leicht nach oben blickt. Der rechte Arbeiter umfasst mit beiden Händen eine herabhängende Eisenkette und blickt nach unten, so dass sein Gesicht nicht zu sehen ist. Außerdem wird er teilweise von einem über ihm verlaufenden Querbalken verdeckt. Seine Konturen sind leicht verschwommen. Dass auch diese Aufnahme in derselben Fabrik wie die oben beschriebenen Arbeiterbilder gemacht wurde, lässt nicht nur die Machart des Bildes sowie die Dunkelheit und Enge der Umgebung, vermuten, sondern auch die Tatsache, dass der Brunnen stets Teil einer von Dampf betriebenen Anlage war, zu der auch Kessel und Hochofen gehörten.

Das Negativ (Foto2005/46/320/415) gibt durch seinen großzügigeren Bildausschnitt mehr Aufschluss über die Arbeitsumgebung. Auch im Schwarz des Positivs sonst verschwindende Details werden hier sichtbar. Auf dem Negativ ist daher nicht nur die Lichtquelle zu erkennen, sondern es werden auch die Füße des rechten Arbeiters und weitere architektonische Details im linken und rechten unteren Bildfeld sichtbar. Der Ausschnitt wurde nachträglich stark verkleinert und das Positiv am unteren, oberen und rechten Rand beschnitten. Die untere Bildkante verläuft nun knapp unter der Hand des linken Arbeiters und spart so die auf dem Negativ auszumachende Bodenfläche des Brunnens aus. Auch rechts wurde der Bildrand knapp an den Körper des rechten Arbeiters verlegt und die Lampe so aus dem Bild verbannt. Oben wurde der Bildrand näher an die Zugrolle herangerückt, die

dadurch im Bild noch größer erscheint. Das Foto vereint so in einem eng gewählten Ausschnitt nur die wesentlichen Elemente: Arbeiter und Zugrolle.

Da auf dem Bild weder der Boden noch die obere Abschlusskante des Brunnenschachts zu erkennen sind, fehlt dem Auge des Betrachters zuerst die perspektivische Orientierung. Dies wird durch die Übersicht und die Dunkelheit der Aufnahme noch verstärkt. Im Mittelpunkt der Bildfläche, wohin der Blick als erstes fällt, befindet sich kein signifikantes Objekt, das dem Auge einen Anhaltspunkt bieten und den Blick leiten könnte. Lediglich das von oben herabhängende Seil des Flaschenzugs verläuft parallel zur vertikalen Mittelachse des Bildes und gibt so Auskunft über Oben und Unten der Umgebung. Alle anderen Bildgegenstände, Brunnenbalken, Verstrebrungen, Eisenketten oder Gliedmaßen der Arbeiter liegen in unterschiedlich großen Winkeln zu den Bildkanten. Über sie gelegte gedachte Linien verlaufen so ohne erkennbare Symmetrien über das Bildfeld, schneiden sich an unterschiedlichsten Stellen und erzeugen so im Sinne der Contra-Komposition eine starke Dynamisierung des Bildes.

Die gemeinsame Betrachtung der Fotografien zeigt, dass Hans Cechal stets zugunsten einer starken Nahsicht und einer Dynamisierung des Bildes Körperteile oder Raumelemente bei den oben beschriebenen Aufnahmen ausgespart hat. Durch das Beschneiden der Bilder konnte er auf formaler Ebene nachträglich Bildachsen verschieben und Parallelen erzeugen oder Asymmetrien verstärken. Dabei wurden die Bilder so komponiert, dass nur die wesentlichen Elemente, die das Bildmotiv gerade noch erkennen lassen, auf der Bildfläche verblieben. Durch die Beschneidung der Ränder wurden diese Bildelemente nachträglich an den Betrachter „herangezoomt“. Seine Aufnahmen vereinen damit beides, den dokumentarischen wie den künstlerischen Aspekt. Das Dokumentarische der Fotos wird durch den Eindruck erweckt, die Arbeiter seien unbemerkt vom Fotografen unmittelbar in der Bewegung abgelichtet worden, da sie keinen Blickkontakt zur Kamera aufnehmen und Unschärfemomente der Kamera sichtbar sind. Diese Eigenschaft weisen auch andere Aufnahmen Arbeitender von Hans Cechal auf. Er forcierte auf den Bildern die Ästhetik einer ungestellten Momentaufnahme. Die Identifikation des Fotografen mit den Abgebildeten wird in der Nahsicht spürbar. Die Arbeiter entsprechen dabei nicht dem Bild des konzentrierten Facharbeiters, das in der *AIZ* oder dem *Arbeiter-Fotograf* vermittelt wurde, auch weil beschwerliche Hilfsarbeiten dokumentiert wurden. Das Künstlerische entsteht durch die Dynamik der Aufnahmen, die an Fotografien von Moholy-Nagy erinnert und auch bei sowjetischen Arbeiterfotografen wie Semel Fridliand (Abb. 18) zu finden ist. Hinzu kommt eine metaphorische Bildebene: Die schwache Beleuchtung der Aufnahmen gibt die düstere Arbeitsumgebung in den Kesseln und im Brunnenschacht wieder, der enge Ausschnitt symbolisiert die beengten Arbeitsverhältnisse. Die Arbeiter im Schacht scheinen von den Kesselrohren über ihnen wie von Walzen zerquetscht zu werden, über den Arbeitern im

Brunnen schwebt die riesige Zugrolle wie ein Damoklesschwert. Diese hat durch das Verkleinern des Bildausschnitts noch massivere Ausmaße angenommen. Der Ofenheizer scheint die Naturgewalt Feuer zu bezwingen, ein Motiv, das in der bildenden Kunst und der Industriefotografie immer wieder aufgegriffen wurde.¹⁸² Doch bei Cechals Fabrikarbeiterserie steht die Herrschaft der Menschen über Technik und Naturgewalten auf der Kippe. Die Arbeiter sind bereits in der Tretmühle der industriellen Arbeit gefangen. Der Bildrahmen hat sich so eng um sie zusammengezogen, dass es kein Entkommen zu geben scheint. Jeden Moment könnten sie den Kampf gegen die Maschinerie des Kapitalismus verlieren.

III. 1. 2. 3. Datierung und Rezeption der Fabrikarbeiterserie

Die Vermutung liegt nahe, dass die Fotografien der Fabrikarbeiter in derselben Fabrik aufgenommen wurden, deren Rauchfang Hans Cechal für die Montage *Schlote* abgelichtet hatte, und daher zeitlich zusammenhängen. Auf der Rückseite des Bildes *Brunnenarbeiter* befindet sich die Beschriftung „Bild 5“ und das Datum 1929. Dass die Bilder zeitlich mit den *Schloten* in einen Kontext zu bringen sind, lässt auch eine handschriftliche Notiz vermuten, die sich auf der Rückseite eines anderen Arbeiter-Fotos befindet. Hans Cechal hat dort die Begriffe *Rauchfänge, Beim Kessel, Im Kessel, Brunnen, Schmidtberger, Bauer (Wassertr.) und Palmkätzchen* untereinander notiert.

Da die Aufnahmen des Ofenarbeiters, der Kesselklopfer und der Brunnenarbeiter auf großen Passepartouts aufkaschiert wurden, ist anzunehmen, dass sie auf Ausstellungen präsentiert wurden. Das Bild *Brunnenarbeiter*, das wohl 1929 auf einer Ausstellung zu sehen war, zeigte Hans Cechal auch bei der ersten Ausstellung der *Photosektion Meidling* nach dem Krieg im Jahr 1949.¹⁸³ Er positionierte sich dadurch abermals als Arbeiterfotograf, der sich noch immer mit der sozialistischen Bewegung identifizierte und betrachtete seine Fabrikarbeiterfotos wohl als besonders repräsentativ für sein Schaffen als Fotograf.

III. 1. 2. 4. Das Arbeitermotiv im *Kuckuck*

Auf den Titelblättern des *Kuckuck* wurden Arbeiter nur selten abgebildet. Von der ersten bis zur letzten Nummer gab es nur sechs Cover, auf denen Arbeitende zu sehen waren. Auf vier davon handelte es sich um Landarbeit. Das Titelblatt vom 8. Januar 1933 zeigte einen Fensterputzer an einem New Yorker Wolkenkratzer, gab also nicht die österreichische Arbeitswelt wieder. Ein Titel bildete zwei Bauarbeiter beim Anzünden einer Zigarette ab (Abb. 19), also während der Pause und nicht bei der eigentlichen Arbeit. Die Fotografien von Menschen bei der Arbeit, die der *Kuckuck* im Zuge von Reportagen abdruckte, fokussierten

¹⁸² Sabine Friese-Oertmann, *Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA, Berlin 2017, S. 273.*

¹⁸³ Bilderliste der Fotovereinigung XII der Bezirksgruppe Meidling im T.V. „Die Naturfreunde“, 13. Bilderschau, 30. Oktober–13. November 1949, Bilderverzeichnis, Wien 1949.

stärker auf die Gemeinschaft als auf einzelne Individuen. Das Bild vom einzelnen konzentrierten Arbeiter an seinem Werkstück bildete die Ausnahme und kam hauptsächlich bei Aufnahmen von Handwerkern, nicht aber von Fabrikarbeitern vor. Oft waren die Fotos der Reportagen kleinteilig und auf Übersicht bedacht, es finden sich aber auch Bilder, bei denen der künstlerische Aspekt im Vordergrund stand (Abb. 20) und ungewöhnliche Perspektiven zum Einsatz kamen (Abb. 21). Anders als der deutsche *Arbeiter-Fotograf*, der ein Anti-Ästhetik-Postulat proklamierte und Kunst-Anleihen in der Fotografie sowohl bürgerlich-kontemplativer wie auch avantgardistischer Stile ablehnte, da er das Foto als sachlich-beweisendes Dokument verstand, dessen Evidenz-Funktion als mit einer künstlerischen Bildästhetik unvereinbar eingestuft wurde,¹⁸⁴ wurde vom *Kuckuck* die neusachliche Bildauffassung und die Ästhetik des *Neuen Sehens* auch bei dokumentarischen Bildern als wünschenswert empfunden.

Beiträge aus dem *Kuckuck* lassen jedoch darauf schließen, dass unter den Arbeiterfotografen der eigene Alltag und Arbeit nicht zu den favorisierten Motiven gehörten, so schrieb der *Kuckuck* im Zuge einer Besprechung von Bildern aus dem Fotowettbewerb: „Es ist auffällig, daß in der Wahl des Motivs ein gewisser konservativer Zug immer wieder sich bemerkbar macht. [...] Das Arbeitsleben findet wenig Berücksichtigung. Wenn es schon einmal zum Motiv wird, dann meist in altüberkommener Form, der Arbeitsmann in irgendeiner konventionellen Pose am Werkstück. Die bildhafte Erfassung des Arbeitsvorganges in seinem Wesentlichen wird selten versucht. Sehr selten wird der Arbeitstag in seinen einzelnen Phasen photographiert.“¹⁸⁵ Cechals Fabrikarbeiterserie muss daher ein besonderer Stellenwert eingeräumt werden.

Der Forderung des *Kuckuck* nach einer Dokumentation der Arbeitswelt wird hier auf hohem Niveau Folge geleistet. Die kompositorischen Eingriffe dienen der Übermittlung der tatsächlichen Arbeitsrealität der Fabrikarbeiter. Die eingeschränkte Bewegungsfreiheit und Finsternis im Schacht oder Kessel, die beschwerliche körperliche Arbeit, die in unnatürlicher Haltung und auf engstem Raum ausgeführt werden musste, treten durch die starke Nahaufnahme, den engen Ausschnitt und die Dunkelheit der Aufnahmen ins Bewusstsein des Betrachters. Das Feuer, die riesigen Kesselrohre und der Brunnenschacht werden zu Allegorien des Systems, das den Arbeitern zu Leibe rückt.

Die Fabrikarbeiterserie entspricht damit den theoretischen Anforderungen des *Kuckuck* an die Arbeiterfotografie deutlich stärker, als die vom *Kuckuck* selbst veröffentlichten Aufnahmen der Industriearbeit. Von den Arbeiterfotografen wurde „die bildhafte Erfassung

¹⁸⁴ Christoph Neumann & Walter Ballhause. Ein Arbeiterfotograf als Künstler?, in: Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930, Wolfgang Hesse (Hg.), Leipzig 2014, S. 97-110, h. S. 109.

¹⁸⁵ Anonym, Aus dem ständigen Photowettbewerb des „Kuckuck“, in: Der Kuckuck, 3, 8, 22. Feb. 1931, S.16.

des Arbeitsvorganges in seinem Wesentlichen“¹⁸⁶ gefordert. Die Bilder sollten außerdem nicht „nur Schilderung“ sein und „in formaler Beziehung schön“, sondern auch „eine Idee verkörper[n]“¹⁸⁷. Die Arbeiterbilder des *Kuckuck* selbst beschränkten sich meist auf rein dokumentarische, oft übersichtsmäßig arrangierte Aufnahmen von Akkordarbeit in Fabriken, Handwerk und Landarbeit, die durch formale Kriterien oder das Schiefhalten der Kamera künstlerisch aufgewertet wurden und dessen Bedeutung sich vor allem durch die Reportagetexte oder Bildunterschriften erschloss.

Eine Publizierung der Fabrikarbeiterbilder im *Kuckuck* wäre wohl kaum im Interesse Hans Cechals gewesen, der durch das widerrechtliche Fotografieren auf dem Fabrikgelände nicht nur selbst ein Risiko eingegangen war, sondern bei Entdeckung der Missachtung des Fotografierverbots auch die Kündigung der Abgebildeten fürchten musste. Im Akt der Missachtung des Verbots selbst kommt aber zum Ausdruck, dass der Wille, die Bedingungen in der Fabrik zu dokumentieren, stärker war, als die Furcht vor Entdeckung. Das Fehlen von Amateuraufnahmen im *Kuckuck*, die die geforderte Fabrik- oder Büroarbeit dokumentieren, dabei ästhetischen Kriterien folgen und gleichzeitig eine höhere Sinnebene aufweisen, wie es bei Hans Cechals Fabrikarbeiterbildern der Fall ist, ist daher auch vor dem Hintergrund des Fotografierverbots am Arbeitsplatz zu sehen. Außenaufnahmen, wie Hans Cechals *Schlote*, waren dagegen ungefährlich und daher für die prominente Platzierung auf der Titelseite des *Kuckuck* bestens geeignet.

Die Fabrikarbeiterserie muss als individuelle Leistung Hans Cechals anerkannt werden. Sie vereinte sozialdokumentarische Fotografie mit den formalen Kriterien der *Neuen Fotografie* und ließ keinen Zweifel an der sozialen Brisanz der Aufnahmen. Dies geschah in einer Weise, die im Umfeld Hans Cechals kaum zu finden war. Er schaffte formal ansprechende Fotografien ohne sich ausschließlich einer rein ästhetischen Wirkungen zu verschreiben oder in eine Heroisierung der Dargestellten zu verfallen. Stattdessen rufen die auf die Bedingungen der Arbeit fokussierten Bilder Hans Cechals durch ihre Vielschichtigkeit immer wieder neue Assoziationen im Betrachter hervor.

Nach der Betrachtung Hans Cechals fotografischer Arbeiten zum Thema „Arbeit“ soll im Folgenden das von ihm ausgiebig bearbeitete Thema „Natur“ am Beispiel des Winterbildes und des Pflanzenstilllebens untersucht werden, um festzustellen, ob auch für diese Aufnahmen innovative Bildideen und vielschichtige Bedeutungsebenen charakteristisch sind.

¹⁸⁶ Anonym, Aus dem ständigen Photowettbewerb des „Kuckuck“, in: Der Kuckuck, 3, 8, 22. Feb. 1931, S.16.

¹⁸⁷ Anonym, Das gute Lichtbild, in: Der Kuckuck, 4, 51, 18. Dez. 1932, S. 15.

III. 2. Natur als Motiv

III. 2. 1. Faszination Schnee

III. 2. 1. 1. Schnee in der Fotografie der Zwischenkriegszeit

Die Abbildung des Winters in der Fotografie lässt sich bis in ihre Entstehungszeit zurückverfolgen, als impressionistische Maler die Winterlandschaft für sich entdeckten. Fasziniert von den Lichtreflexen auf der wattigen Schneeoberfläche, wollten sie die feinsten Unterscheidungen von Farbtönen und Helligkeiten in ihren Bildern festhalten und bedienten sich oft der Fotografie als Hilfsmittel. Die lange Belichtungszeit verhinderte auf solchen Aufnahmen jedoch, dass jedes Detail scharf wiedergegeben werden konnte, schon kleine Bewegungen durch einen Windzug legten einen zarten Schleier auf das Bild. Genau diese als atmosphärisches Stimmungsmoment empfundene Unschärfe begeisterte die Piktoralisten und zeigte sich beispielsweise in den winterlichen New Yorker Fensterbildern von Alfred Stieglitz.¹⁸⁸

Auch bei den neusachlich orientierten Amateurfotografen der 1920er und 1930er Jahre ist das Motiv des Schnees häufig zu finden, war er doch für die gewünschte Hell-Dunkel-Gliederung der Bilder und die Abstraktion der stofflichen Strukturen ein zuverlässiger Partner. Das „Qualitätsgefühl für das Hell-Dunkel, das strahlend Weiße, die [...] schwarz-grauen Übergänge“¹⁸⁹, wie Moholy-Nagy im Bauhausbuch schwärmte, konnten durch den naturgegebenen Kontrast von weißem Schnee und dunkler Umgebung leicht verwirklicht werden. „Die schöne Verteilung des Hell-Dunkels, die unabhängig von dem Bildmotiv allein schon wirksam ist“¹⁹⁰, machte nicht nur verschneite Städte interessant, sondern jedes von einer Schneedecke überzogene Objekt. Besonders äußerte sich die Faszination für Schnee im immer wieder aufgegriffenen Typus des „Renger-Patzsch-Waldes“ (Abb. 22), der sich nicht nur in Hans Cechals Nachlass in mehreren Ausführungen wiederfindet (Abb. 23), sondern auch von anderen Amateurfotografen aufgegriffen und im *Kuckuck* abgebildet wurde (Abb. 24). Waldstücke, eng bestanden mit Schatten werfenden Baumstümpfen, knapp im Ausschnitt beschnitten, fotografierten auch konservative Fotografen wie Heinrich Kühn, Peter Paul Atzwanger oder Adalbert Defner mehrmals.¹⁹¹ Im Winterwald trafen sich die Geschmäcker der Heimatfotografen, der linken Amateure und der neusachlichen Berufsfotografen anscheinend gleichermaßen.

¹⁸⁸ Susanne Blöcker, Lichtbildner, in: Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus, Oliver Kornhoff (Hg.), Bielefeld 2014, S. 24-31, h. S. 26 u. 29.

¹⁸⁹ László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 31.

¹⁹⁰ László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927, S. 48.

¹⁹¹ Adalbert Defner, Lichte Landschaft. Photographien 1910–1969, Rupert Larl (Hg.), Gunther Waibl (Text), Innsbruck 1999, S. 13. Bvghfztr65

Abgesehen vom Winter in der Stadt oder im Walde findet man den Schnee als Motiv dort, wo er ganzjährig zum Ortsbild gehörte, also in der hochalpinen Landschaft über der Schneegrenze. Da die Erfindung der Fotografie mit der ersten großen Welle der Alpenbegeisterung zeitlich zusammenfiel,¹⁹² lässt sich in der alpinen Fotografie das Motiv des Schnees von Anfang an verfolgen. Anders als bei den malerischen Aufnahmen der Kunstfotografen, waren in der alpinen Fotografie um die Jahrhundertwende realistische Bilder gefragt, die wirklichkeitsnah und möglichst scharf die Topografie und Schroffheit der Berge wiedergaben und dadurch nicht zuletzt die Kühnheit ihrer Bezwingler vermittelten. „Die Fotografen schufen in dieser frühen Zeit Bilder, die sich als Stereotypen in die Erinnerung einprägten und bis heute unsere Vorstellung von der Gebirgswelt beeinflussen.“¹⁹³ In Form von Ansichtskarten konnte sich so schon früh das Bild der erhabenen Bergwelt etablieren.¹⁹⁴

In den 1920er Jahren kam es zur zweiten großen Welle des Bergtourismus. Die Freizeitkultur um den Alpinsport und das Skifahren im Winter manifestierte sich in Österreich in den 1930er Jahren in einer „Explosion der alpinen Kultur“, die sich in der medialen Werbung, in den Zeitungen und Illustrierten sowie in der Amateurfotografie bemerkbar machte.¹⁹⁵ Die Fotografen griffen in meist konservativer Weise seit langem eingeführte Bildkonventionen wie das Erhabene wieder auf.¹⁹⁶ Die Industriegesellschaft flüchtete sich am Wochenende in die heile Bergwelt und wurde unter der Woche durch die neuen Illustrierten und den Film mit atemberaubenden Bergpanoramen und Schneelandschaften versorgt. Der Hype um den Schnee lässt sich auch an Bildbänden wie *Es leuchtet der Schnee* von 1934 oder *Du schöner Winter in Tirol* von 1937 ablesen, welche sich ganz dem winterlichen Weiß verschrieben hatten. In Letzterem wurden sowohl traditionelle Motive wie der Panoramablick, der Gipfelblick – auch in Kombination mit der romantischen Rückenfigur des Skifahrers – rezitiert, als auch Nahaufnahmen in sachlicher Ästhetik mit Fokus auf die Oberflächenstrukturen des Schnees und die abstrakte Ornamentik von Skispuren gezeigt.

¹⁹² Ingrid-Sibylle Hoffmann & Zara Reckermann, Eine fotografische Reise in die Alpen, in: Jenseits der Ansichtskarte – die Alpen in der Fotografie, Galerie Stihl Waiblingen 12. Oktober 2013 – 6. Januar 2014 u. a., Kat. Ausst., München 2013, S. 13-18, h. S. 14.

¹⁹³ Ingrid-Sibylle Hoffmann & Zara Reckermann, Eine fotografische Reise in die Alpen, in: Jenseits der Ansichtskarte – die Alpen in der Fotografie, Galerie Stihl Waiblingen 12. Oktober 2013 – 6. Januar 2014 u. a., Kat. Ausst., München 2013, S. 13-18, h. S. 14.

¹⁹⁴ Paul Hugger (Hg.) & Johannes Vogel, Gebrüder Wehrli. Pioniere der Alpin-Fotografie, Zürich 2005, S. 9.

¹⁹⁵ Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern, Monika Faber (Hg.), Wien/Salzburg 2015, S. 52-53.

¹⁹⁶ Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern, Monika Faber (Hg.), Wien/Salzburg 2015, S. 67.

Die breite Palette an festgeschriebenen Motivtypen der Winterfotografie, die sowohl romantisierend als auch sachlich-abstrahierend ausfallen konnten, zeigt sich auch im fotografischen Nachlass von Hans Cechal. Der Winterwald, grafische Schattenspiele auf Schnee, Skifahrer im Gegenlicht oder mit Fernblick als Rückenfigur, verschneite Hütten im Gebirge und die weiße Gipfelloandschaft sind Bildthemen, die von Hans Cechal umfangreich bearbeitet wurden. Im Folgenden wurden fünf Bildtypen herausgegriffen, die unter diesen Aspekten genauerer Betrachtung unterzogen werden sollen.

III. 2. 1. 2. Schattenornamente auf dem Schnee

In Hans Cechals Nachlass fällt die hohe Konzentration an Winterbildern auf, die Schattenwürfe von Baumstämmen oder Zweigen im Schnee zum Thema haben. Die nahsichtigen Aufnahmen unterscheiden sich von den gemein bekannten winterlichen Landschaftsaufnahmen, die in weitem Panoramablick, oft mit einem gewissen Pathos, die verschneite Natur wiedergeben. Bei den Nahaufnahmen von Zweigen und Baumstämmen im Schnee stehen hingegen formale Kompositionskriterien der *Neuen Sachlichkeit* wie Reihungen oder diagonale Anordnungen von Schatten, der Kontrast von Hell und Dunkel sowie die Oberflächenstrukturen und stofflichen Eigenschaften des Schnees im Fokus. Besonders deutlich wird die Konzentration auf das Formale in der undatierten Fotografie *Spiel der Natur* (Foto2005/46/29). Das querformatige Bild (Abb. 25) zeigt einen von Zweigen durchbrochenen Schneeboden. Die Schrägsicht von oben und perspektivische Aufsicht lassen den Blick über die Bildfläche schweifen, auf der sich eiförmige kleine Schneehäufchen verteilen, aus denen hin und wieder dürre Zweige emporstehen. Die Schlagschatten der Häufchen bilden kleine dunkle Punkte auf dem weißen Grund und verdichten sich zum außerhalb des Bildes liegenden Fluchtpunkt. Die wild verstreuten dunklen Punkte stehen im Kontrast zur Orthogonalität des Rahmens und verstärken als einzige Strukturelemente im indirekten Gegenlicht die ornamentale Bildauffassung der Aufnahme. Eine zweite Variante desselben Motivs (Foto2005/46/280) bezieht einen vom oberen Bildrand beschnittenen Baumstamm mit ein, der einen starken Schlagschatten auf die Schneedecke wirft.

Die Kompositions-idee der nahsichtigen Waldbodenaufnahme ist dabei nicht neu, sondern kann bereits um die Jahrhundertwende in der Malerei des Impressionismus und des Jugendstils in Kombination mit atmosphärischer Unschärfe beobachtet werden (Abb. 26). Auf der Ausstellung *Film und Foto* in Stuttgart 1929 zeigte Franz Fiedler ein ähnliches Winterbild in neusachlicher Bildschärfe (Abb. 27). Auch wenn diese Fotografie auf der in Wien Station machenden Ausstellung 1930 nicht zu sehen war, so hatten doch einige Arbeiterfotografien, wie beispielsweise Martin Imboden, Mitglied der *Photosektion Meidling*, die Ausstellung in

Stuttgart bereits besucht.¹⁹⁷ Diese Form der winterlichen Naturfotografie, die nach Kriterien der *Neuen Sachlichkeit* kreiert wurde, konnte sich außerdem durch Fotobücher und Rezensionen der Stuttgarter *FiFo*, wie zuvor beschrieben, in Österreich verbreiten. Im Verlauf der 1930er Jahren wurde sie auch von professionellen Fotografen der konservativen Richtung, wie Stefan Kruckenhauser (Abb. 28) oder Adalbert Defner (Abb. 29) zur Inszenierung der Bergwelt aufgegriffen und unterschied sich optisch nicht von den Aufnahmen der Arbeiterfotografen.

III. 2. 1. 3. Schneelandschaften

Die meisten von Hans Cechals Landschaftsaufnahmen, zu denen auch Abbildungen von Berglandschaften oberhalb der Schneegrenze sowie Skipisten und von verschneiten Nadelbäumen gesäumte Ziehwege gehören, sind nur als Negative vorhanden und lassen daher keine Aussagen über die finale Ausarbeitung der Abzüge zu. Bei den vorhandenen Positiven von schneebedeckten Hügeln, Wäldern und Gipfeln lässt sich aber eine starke Fokussierung auf Schattenkontraste der Landschaft und eine generelle nahsichtige Bildkonzeption als charakteristisch bezeichnen.

Ein unbetitelt Bild (Foto2005/46/18) zeigt einen schneebedeckten Hang in starker Nahsicht (Abb. 30). Dominierendes Bildelement ist ein Nadelbaum, der fast die gesamte linke Bildhälfte einnimmt und nur fragmentarisch zu erkennen ist. Er wurde durch die obere und linke Bildkante stark beschnitten und hebt sich klar von der hellen Schneedecke ab. Die Äste des Baumes, von denen einige über die vertikale Mittelachse von oben ins Bild hineinhängen, bilden eine C-Form, die den Blick des Betrachters auf der Bildfläche zirkulieren lässt und verleiht als Repoussoir der Komposition gleichzeitig Tiefe. Die weiße Schneefläche durchzieht den Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Den Vordergrund bildet eine horizontal verlaufende Schicht, dahinter wird der Mittelgrund durch eine abfallende Diagonale aus der linken oberen Bildecke begrenzt. Die horizontalen und diagonalen Achsen verleihen dem Bild zusammen mit der C-förmigen Hauptkontur des Baumes eine gewisse Dynamik, die durch das leichte Schattenspiel auf der Schneedecke und die Konturenschärfe der Bildelemente verstärkt wird.

Auch bei Cechals Winterbildern lässt sich also die Absicht zur Dynamisierung der Aufnahmen erkennen. Gleichzeitig gibt er aber, wie die Heimatfotografen, nur ein idealisiertes Bild der Alpenwelt: Die winterliche Idylle bleibt auf seinen Bildern ohne Spuren negativer Faktoren von Zivilisation, das Bild der „heilen Welt“ wird immer wieder reproduziert. Die in der Fabrikarbeiterserie noch so unverhohlen geschilderte soziale Wirklichkeit ist hier aufs Äußerste negiert. Mit dem Aufstieg in winterliche Gebirge wird der Alltag zurückgelassen und die Realität abgestreift. Diese kathartische Wirkung der Natur sollte

¹⁹⁷ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 349.

auch dem Betrachter ihres fotografischen Abbildes zuteilwerden. Die Flucht in die Freizeit äußerte sich auch in der neuen Begeisterung für den Skisport, wie die folgenden Beispiele zeigen.

III. 2. 1. 4. Hütten im Schnee

Das Motiv der verschneiten Holzhütte lässt sich bis in die Malerei der Impressionisten zurückverfolgen. Allein Claude Monet malte während seines zweimonatigen Norwegenaufenthalts Ende des 19. Jahrhunderts 29 Winterlandschaften¹⁹⁸, darunter zahlreiche Versionen zweier Holzhäuser im Schnee (Abb. 31). In der österreichischen Medienlandschaft der 1920er und 1930er Jahre fand das Motiv schnell Einzug in die visuelle Kultur der Alpenheimat. „Dieser rasche, durch die moderne Massenmediengesellschaft ermöglichte Austausch von Anleihen und geringfügig veränderten Motiven ging mit einer Zunahme des Wissens über die Alpenheimat, ihrer Vertrautheit und Popularität einher [...].¹⁹⁹ Gemälde wie *Almen im Schnee* (Abb. 32) von Alfons Walde, der Eigentümer eines Kunstverlages war und für den Fremdenverkehr Ansichtskarten und Reiseplakate mit Motiven seiner Gemälde veröffentlichte, oder Abbildungen eingeschneiter Häuser im Gebirge von Fotografen wie Adalbert Defner (Abb. 33) können daher, als allgegenwärtige und laufend reproduzierte Motive in der Medienlandschaft, zum allgemeinen „ästhetischen Wissenstand“ des österreichischen Publikums gezählt werden.

Hans Cechal griff das Motiv der verschneiten Hütten nur ein einziges Mal auf (Abb. 34). Der bei den oberen Beispielen angewandte landschaftliche Überblick von der Ferne ist zugunsten einer starken Nahsicht aufgegeben. Die querformatige Fotografie (Foto2005/46/98) zeigt zwei Holzhütten an einem schneebedeckten Hang. An der linken Bildkante zum Großteil beschnitten ist eine Holzhütte zu sehen, deren Seitenkante parallel zur Bildkante und deren horizontales Bretterwerk bildparallel verläuft. Diese Hütte nimmt etwa ein Viertel des Bildraumes ein. Die Kante ihres Satteldaches führt in die linke obere Bildecke, der Giebel liegt außerhalb des Bildes. Die zweite Holzhütte befindet sich im Mittelgrund des Bildes und steht schräggestellt zum Betrachter. Ihre Seitenkanten verlaufen parallel zu den Bildkanten und ihr Satteldach ist von Schnee bedeckt. Im Vordergrund verlaufen Skispuren S-förmig zur Hütte im Mittelgrund, die den Blick des Betrachters ins Bild führen. Im Hintergrund erkennt man weitere Skispuren sowie einen weit entfernten im obersten Bildbereich liegenden Nadelbaum, der dem Bild Tiefenperspektive verleiht. Die Spuren im Schnee leiten den Blick des Betrachters und geben dem Bild Dynamik. Einzelne

¹⁹⁸ Tilman Treusch, Zu den SchneeBildern der französischen Impressionisten und ihrer Zeitgenossen, in: Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus, Oliver Kornhoff (Hg.), Bielefeld 2014, S. 10-17, h. S. 11.

¹⁹⁹ Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern, Monika Faber (Hg.), Wien/Salzburg 2015, S. 67-69.

Schattenflächen auf dem Schnee sowie Schlagschatten unter dem Dach der linken Hütte und an der Seitenfläche der rechten Hütte verstärken diesen Eindruck des dynamischen Hell-Dunkel-Spiels.

Aufgrund der starken Nahsicht, der Beschneidung von Bildelementen und der Fokussierung auf die formale Bildkonstruktion entspricht das Bild nur motivisch den oben genannten Beispielen. Zwar ruft die Aufnahme sofort Assoziationen mit den Schneehüttenbildern der Heimatfotografen und -künstlern hervor, bei genauerer Betrachtung entbehrt Hans Cechals Fotografie aber die Ruhe und Erhabenheit, die von den oben genannten winterlichen Aufnahmen ausgehen. Stattdessen betont Cechal durch Beschneidung und Nahsicht das Dynamische des Motivs, das durch die Skispuren im Schnee noch verstärkt wird. Das Bildthema ist daher eher dem Skifahren gewidmet als einer idyllischen Landschaftsansicht.

III. 2. 1. 5. Skifahrer im Gegenlicht und als romantische Rückenfiguren

Die große Begeisterung für den alpinen Wintersport der Zwischenkriegszeit vermitteln auch die vielen Aufnahmen von Wintersportlern in Hans Cechals Nachlass. Die meisten Aufnahmen von Skifahrern sind nur als Negative in der *Albertina* erhalten. Sie zeigen Gruppenportraits, die Abhaltung von Massenskikursen, Skifahrer beim Aufstieg auf der Piste oder im Wald, bei der Rast, vor der Hütte, beim Anlegen der Bindung und oft als ruhende Rückenfigur auf einer Anhöhe ins Tal blickend. Auch die Abbildungen der Tourengänger erfolgten meist von schräg hinten und zeigen die Skifahrer im indirekten Gegenlicht, so dass sich ihre Silhouetten dunkel von der weißen Umgebung abheben, wie es beispielsweise bei dem Bild *Piz Buin* der Fall ist (Abb. 35).

Der Skisport war von den Mitgliedern des Naturfreundevereins, die sich als Pioniere des alpinen Abfahrtslaufs verstanden, schon vor der Jahrhundertwende praktiziert worden und begann sich ab 1905 mit der Gründung einer Skischule verstärkt durchzusetzen. Meist wurden Massenkurse abgehalten, wo bis zu 100 Personen gleichzeitig unterrichtet wurden. Außerdem wurden Skihütten gepachtet und ein Skiverleih eingerichtet. Die Wintersportgruppe der Wiener *Naturfreunde* war 1912 bereits die mitgliederstärkste aller alpinen Vereine.²⁰⁰ Skifahren war zumindest zu Beginn also stark mit der sozialistischen Bewegung verbunden.

Das Bild des Skifahrers als Figur im Gegenlicht oder in Form einer romantischen Rückenfigur war als Bildtypus wohl am besten geeignet, das Freiheitsgefühl der *Naturfreunde* auszudrücken und gleichzeitig den ästhetischen Ansprüchen und künstlerischen Intensionen der Naturfreundefotografen zu entsprechen. Der erst genannte Typus vermittelte eine moderne Ästhetik, die den Kriterien des *Neuen Sehens* und der

²⁰⁰ Manfred Pils, „Berg frei!": 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994, S. 39-42.

Neuen Sachlichkeit rein formal dadurch entsprach, dass der Hell-Dunkel-Kontrast des Motivs das Bild dominierte und die oftmals hintereinander hergehenden Skisportler durch ihre schwarzen Silhouetten und Schattenwürfe das Element der Reihung und diagonalen Anordnung im Bild beisteuerten.

Die Fotografie *Wintersportler* (Foto2005/46/17) (Abb. 36) von Hans Cechal zeigt einen Skifahrer beim Aufstieg am Hang im Mittelgrund und in der linken Hälfte des Bildes. Durch das Gegenlicht ist er als schwarze Figur in der Bewegung fixiert. Die von links nach rechts aufsteigende Skispur, in der er sich fortbewegt und die das gesamte Bild durchquert, fungiert als Teilung des Bildes in Vorder- und Hintergrund. Im Hintergrund ist der wolkenfreie helle Himmel zu sehen, der optisch vom weißen Hang durch Sträucher in der rechten oberen Bildecke abgetrennt wird. Diese Sträucher, die vom oberen Bildrand beschnitten sind, wirken als einziges anderes schwarzes Bildelement als Gegengewicht zur Skifahrersilhouette. Der Vordergrund zeigt eine zweite von links nach rechts ansteigende Skispur, die durch die langen Beinschatten des Skisportlers in diagonalen Weise mit dem Skifahrer und der anderen Spur im Mittelgrund verbunden ist. Während diese Linien das Bild beleben, wird die im vollkommenen Profil gleich eines Schattenschnitts aufgenommene pechschwarze Skisportlerfigur zum Blickfang der Aufnahme. Der Ausschnitt wurde nachträglich verringert, wie ein Blick auf das Negativ (Foto2005/46/320/272) zeigt. Der obere Bildrand wurde so nach unten verlegt, dass die Sträucher zur Hälfte abgeschnitten wurden, der linke Bildrand wurde näher an den Skifahrer herangelegt, rechts wurde ein zweiter Strauch ganz aus dem Bild entfernt.

Der zweite Bildtypus des Skifahrers als romantische Rückenfigur, ist weniger exklamatorisch und vielmehr kontemplativ. Nicht nur die Heimatfotografen griffen „seit Langem eingeführte Bildkonventionen wie das Erhabene auf, indem sie etwa einen einsamen Wanderer oder Skifahrer als romantische Rückenfigur in der Art Caspar David Friedrichs abbildeten“,²⁰¹ auch die Arbeiterfotografen bedienten sich dieser Ikonografie. In Hans Cechals Nachlass befinden sich vor allem im Negativmaterial mehrere Beispiele solcher Kompositionen, für die stellvertretend das vorhandene Positiv *Wintermorgen Sulzerhöhe* (Foto2005/46/77) stehen soll (Abb. 37). Es weist in seiner romantischen Inszenierung des Skifahrers keinerlei signifikante Unterschiede zu typengleichen Pendants konservativer Fotografen wie Adalbert Defner auf (Abb. 38). Während die Bilder der Heimatfotografen jedoch zur Stiftung einer österreichischen Identität, zu Werbezwecken der Tourismusbranche und schließlich auch zur Heimatpropaganda für den Ständestaat eingesetzt wurden, ging es den Arbeiterfotografen eher darum, sich auf dem Gebiet der Fotografie als ebenbürtig zu positionieren. Dies führte

²⁰¹ Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern, Monika Faber (Hg.), Wien/Salzburg 2015, S. 67.

zwar zu neuen Bildlösungen im Spiel mit dem Gegenlicht, hatte aber auch die Rezitation der immergleichen Bildformeln und die ungebrochene Fortführung von Bildtraditionen der alpinen Landschaftsfotografie zur Folge.

III. 2. 1. 6. Rezeption und Datierung der ausgewählten Winterbilder

Die meisten der ausgewählten, oben besprochenen Winterbilder scheinen auf Ausstellungen präsentiert worden zu sein. Das auf Passepartout aufkaschierte Bild *Spiel der Natur* trägt auf der Rückseite eine Beschriftung mit Autorennamen und Titel sowie den Zahlen eins und sieben. Die Aufnahmen des verschneiten Nadelbaumes am Hang und der Holzhütten tragen zwar keinerlei Beschriftungen, das etwa A4 entsprechende Format der Positive verweist aber zumindest auf eine repräsentative Ausarbeitung der Abzüge. Die Nadelbaumaufnahme wurde zudem auf Passepartout aufkaschiert. Auch das Bild *Wintermorgen Sulzerhöhe* wurde mit dem Titel versehen und mit römisch sieben beschriftet sowie auf Passepartout aufkaschiert. Ausgestellt wurde auch *Piz Buin*, wie die Rückseite erkennen lässt. Zwei Beschriftungen lauten „Bild 7“ mit der Angabe „1933“ und „Cechal Piz Buin Kl. 2“, das Bild weist außerdem Spuren einer Aufkaschierung auf. Am erfolgreichsten scheint die Aufnahme *Wintersportler* gewesen zu sein. Die Rückseite des Passepartouts enthält nicht nur Angaben zu Titel und Autor, sondern auch die Informationen „Bromsilbervergrößerung“ und „Unverkäuflich“. Eine zweite Beschriftung mit Angabe des Namens, des Titels und der Nummer drei wurde ausradiert.

Abgesehen von *Piz Buin* weisen die Bilder keine Datierungen auf. Die Handhabung der Beschriftungen auf der Rückseite einiger Bilder deutet auf eine Entstehungszeit vor 1934 hin, da nach dem Zweiten Krieg ausgestellte Bilder mit einem Stempel der Fotovereinigung versehen wurden. Die Aufnahme *Wintermorgen Sulzerhöhe* kann aufgrund der Bekleidung des Skifahrers in die Zwischenkriegszeit datiert werden.

III. 2. 1. 7. Das Winterbild im *Kuckuck*

Das Winterbild im *Kuckuck* wurde vor allem durch den Wintersport vermittelt. Während der Skisaison zierte stets ein Titelblatt mit Skisportschwerpunkt den *Kuckuck* und im Inneren wurden Skitechniken anhand von Fotografien erklärt. Die Wintersportbegeisterung nahm im *Kuckuck* durchaus naturromantische Züge an. Die Jungen hätten „Gipfelsehnsucht im Blut und Wagemut im Herzen“ und hoch oben auf den Bergen dehne sich „blinkendes Märchenland“ aus, das „in tausend Demanten“ schimmere, hieß es beispielsweise auf einer Bildsplitterseite zum Thema „Sonne und Schnee“.²⁰² Wintersport, das hieß vor allem dem „Winternebel der Großstadtstraßen“ und der „grauen Stadt“ zu entfliehen und stattdessen der

²⁰² Anonym, Sonne und Schnee, in: Der Kuckuck, 2, 3, 19. Jan. 1930, S. 15.

Sonne „im silbernen Reich der Berge“ zu begegnen.“²⁰³ Die Titelblätter bedienten dasselbe Pathos. Sie zeigten eingeschneite Almen in der Art eines Alfons Walde (Abb. 39), eine Rastende vor einer Skihütte (Abb. 40) oder in die Ferne blickende Skisportler als Rückenfigur (Abb. 41). Diese Bilder geben die sozialistische Idealfreizeit wieder und orientieren sich dabei an konventionellen Darstellungsformen wie dem kontemplativen Fernblick. Sie wecken Sehnsucht und verweisen gleichzeitig auf die Errungenschaften der sozialdemokratischen Vereinskultur mit ihren Sportkursen, vergünstigten Tickets und kostenlosen Ausrüstungsverleihen.

Auch die im Inneren abgedruckten von Arbeiterfotografen eingesandten Winterbilder folgen den oben beschriebenen Schemata und geben eingeschneite Almen oder Nadelbäume wieder. Mit Nachdruck rief die Redaktion des *Kuckuck* in einer Besprechung eingesandter Aufnahmen dazu auf, Panoramabilder zu vermeiden und nicht dem Vorbild der alten Landschaftsmalerei zu folgen:

„Aus unserem ständigen Photowettbewerb zeigen wir hier einige Bilder, die Arbeiterphotographen bei ihren Zügen in die Natur aufgenommen haben. Gerade hier wird oft gesündigt. Man setzt sich mit der Natur auf ansichtskartenmäßige Art und Weise auseinander. Zu sehr ist gerade hier der Druck traditioneller Überlieferung spürbar. Das Panorama, das Bild, auf dem möglichst viele Berge zu sehen sind, gefällig arrangiert, wird immer wieder angestrebt. [...] Das Wesenhafte der Dinge draußen wird meist vernachlässigt: wie selten wird das Erlebnis Fels, Geröll, Gletscher, Schweiß, Hitze, Schattenlosigkeit erfaßt und wiederzugeben versucht. Wie selten die Seele der jeweiligen Landschaft. Und diese Seele liegt oft in einer nebensächlichen Kleinigkeit verborgen, in irgendeiner charakteristischen Linie.“²⁰⁴

Ausgewählt wurde aus dem Wettbewerb unter anderem ein Bild eines gewissen Hermann Lehner, das den Anschein erweckt, geradewegs aus Cechals Fotografie *Wintersportler* herausgeschnitten worden zu sein. Die Nahaufnahme zeigt nur die Beine eines Skitourengehers im Gegenlicht, die sich schwarz vom weißen Schnee abheben und auf der von links nach rechts im Bild ansteigenden Skispur voranschreiten (Abb. 42). Der Bildtypus des Wintersportlers im Gegenlicht wurde als neu entwickeltes Motiv immer wieder im *Kuckuck* gezeigt (Abb. 43) und daher wohl auch oft von Arbeiterfotografen eingesandt (Abb. 44). Er vereinte die moderne Ästhetik des starken Schwarz-Weiß-Kontrastes mit dem romantischen Sonnenlichtpathos und traf so den Geschmack der Redaktion wohl am besten.

Auf den Titelblättern gab sich der *Kuckuck* beim Thema Winter weitgehend konservativ und bediente mit konventionellen Bildformeln die schwärmerische Naturromantik des Publikums.

²⁰³ Anonym, Sonne und Schnee, in: Der Kuckuck, 2, 3, 19. Jan. 1930, S. 15.

²⁰⁴ Anonym, Wege und Fahrten, in: Der Kuckuck, 3, 4, 25. Jan. 1931, S. 14.

Auch Hans Cechals Aufnahmen folgten zum Teil dieser traditionell-kontemplativen Bildkomposition. Einige Bilder gaben durch die starke Reduzierung des Ausschnitts, die Fokussierung auf Details der Landschaft, den Blick auf die Struktur des Bodens oder die Beschneidung von Bildelementen allerdings auch die „neuen Ziele der Lichtbildneri“²⁰⁵ deutlich wieder, die der *Kuckuck* von den Arbeiterfotografen forderte, aber selber nicht immer konsequent verfolgte.

Die bereits untersuchten fotografischen Schwerpunkte Hans Cechals können als symptomatisch für die Fotografie der 1920er und 1930er Jahre betrachtet werden. Sowohl das Thema „Arbeit“ als auch der Wintersport zählten zu Modeerscheinungen der Zwischenkriegszeit. Dasselbe gilt für die stark vergrößerte Pflanzenaufnahme, die von neusachlichen Fotografen oft zum Motiv gemacht wurde. Die Bearbeitung dieses Motivs soll daher anhand eines Beispiels aus Hans Cechals Nachlass im folgenden Kapitel ebenfalls gezeigt werden.

III. 2. 2. Pflanzenaufnahmen

III. 2. 2. 1. Pflanzenaufnahmen in der Fotografie der Zwischenkriegszeit

Das große, im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte Interesse an den Naturformen und ihrer Evolution sowie das Verlangen nach einer akkuraten Reproduktion für die Wissenschaft hatte als Katalysator für optische und chemische Experimente gewirkt, die schließlich die Fotografie hervorbrachten.²⁰⁶ Die Pflanzenfotografie, zu Studien- und Kategorisierungszwecken der Botanik und anderer Wissenschaften, als Mustervorlage für Architektur und Kunstgewerbe oder als Inspirationsquelle für Künstler, hat daher eine lange Tradition. Vor allem Blumenarrangements wurden in der Kunst schon immer zur Demonstration der eigenen Kunstfertigkeit im Umgang mit Form, Farbe, Licht, Schatten und Fläche eingesetzt. Die Kunstfotografen nutzten die Flora und Fauna nicht nur für durchdachte Stillleben, sondern auch für das Experiment mit farbfotografischen Verfahren.²⁰⁷ Sie schöpften aus Ästhetik, Formensprache und Motivbereich der Malerei, um die als zweckmäßige Technik angesehene Fotografie in den Rang der Kunst zu erheben.

In der immer stärker industrialisierten und automatisierten Lebenswelt, die im Laufe der 1920er Jahre auch von der Kunst fotografisch erfasst wurde, etablierte sich ein neuer Blick auf die Natur. Man suchte nach Analogien zwischen der Technik und den Naturformen der

²⁰⁵ Anonym, Wege und Fahrten, in: *Der Kuckuck*, 3, 4, 25. Jan. 1931, S. 14.

²⁰⁶ Mila Moschik, Experimentierfeld und Wundergarten. Stillleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten, in: *Flowers & Mushrooms*, Toni Stooss (Hg.), München/Salzburg 2013, S. 18-63, h. S. 18.

²⁰⁷ Mila Moschik, Experimentierfeld und Wundergarten. Stillleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten, in: *Flowers & Mushrooms*, Toni Stooss (Hg.), München/Salzburg 2013, S. 18-63, h. S. 24.

Pflanzenwelt. Die neusachlichen Fotografen interessierten sich für den künstlerisch-architektonischen Aufbau von Pflanzen und nicht für ihren dekorativen Wert. Karl Blossfeldts Pflanzenaufnahmen im Buch *Urformen der Kunst* von 1928 können als „Meilenstein im Übergang vom verspielten, stilisierenden Jugendstil zum emotionslosen, kühlen Geist der Neuen Sachlichkeit“²⁰⁸ gelten. Das Buch erschien im Karl Robert Langewiesche Verlag, der in der Reihe der *Blauen Bücher* 1929 auch *Wilde Blumen der deutschen Flora* und viele andere botanische Fotowerke publizierte. Die Beliebtheit solcher Publikationen macht die große Faszination der Zeit für vergrößerte Pflanzendetails deutlich.

Während die klaren, kontrastreichen Abbildungen Karl Blossfeldts auf neutralem Grund grafische Details, Strukturen, Formen und Oberflächen durch gezielte Ausschnittwahl in starker Vergrößerung wiedergaben und so den Charakter morphologischer Studienblätter behielten, fotografierten andere wie Albert Renger-Patzsch die Pflanzen in ihrem vorgefundenen Habitat unter Einbezug der Wind- und Wetterlage (Abb. 45). Auch hier gehörten Nahsicht und stark vergrößerte Details zu den Kompositionsformeln.

Die Pflanze wurde in der neusachlichen Fotografie als „ästhetisches Anschauungsobjekt mit dinghafter Eigenqualität betrachtet.“²⁰⁹ Bei der Auswahl der Pflanzen lässt sich der Zeitgeschmack deutlich ablesen. Kakteen, Klivien, Gummibaumarten, Callas und Aspidistren gehörten zu den Modepflanzen der 1920er Jahre und wurden auch in der neusachlichen Malerei gerne gemalt. Hier galt das Kakteenstillleben als besonders originär, da es, ohne historische Vorbilder, als neuer ikonographischer Typus zu werten war.²¹⁰ Wer Kakteen und ihre Blüten fotografierte, fand allein schon im Motiv also ein Novum, das Interesse weckte.

Auch in Hans Cechals Pflanzenaufnahmen zeigt sich der neue Geschmack in Form von Abbildungen beliebter Pflanzengattungen wie Kakteen oder Klivien. Seine Pflanzenbilder, von denen die meisten nur als Negative vorhanden sind, weisen mit wenigen Ausnahmen stets eine Fokussierung auf bestimmte Teile der Pflanze in Form von Nahsicht und Isolierung auf. Im Folgenden soll beispielhaft dafür das Bild *Blühende Salweide* betrachtet werden.

III. 2. 2. 2. Cechals *Blühende Salweide*

Eines von Cechals erfolgreichsten Bildern war die Fotografie *Blühende Salweide* (Foto2005/46/55), wie Beschriftungen auf der Rückseite vermuten lassen. Das Bild (Abb. 46) zeigt einen Zweig einer Salweide mit sieben Blüten in starker Vergrößerung. Der Stängel verläuft parallel knapp unter der Bilddiagonalen, die von rechts unten nach links oben ansteigt. Er beginnt in der rechten unteren Bildecke und reicht bis ins linke Drittel des

²⁰⁸ Mila Moschik, Experimentierfeld und Wundergarten. Stillleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten, in: *Flowers & Mushrooms*, Toni Stooss (Hg.), München/Salzburg 2013, S. 18-63, h. S. 27.

²⁰⁹ Elke Fegert, Alexander Kanoldt und das Stillleben der Neuen Sachlichkeit, Hamburg 2008, S. 110.

²¹⁰ Elke Fegert, Alexander Kanoldt und das Stillleben der Neuen Sachlichkeit, Hamburg 2008, S. 92.

Bildfeldes. Die vertikale Mittellinie teilt den blühenden Zweig in ausgewogenem Verhältnis, so dass sich im linken und rechten Feld jeweils dreieinhalb Blüten befinden. Das Licht kommt von schräg oben und leuchtet die oberen Blüten gut aus, während die unteren im Schatten liegenden Blüten nur im oberen Bereich erhellt sind. Sie sind so vergrößert und beleuchtet, dass die naturgemäß nur etwa sechs bis acht Millimeter langen Staubfäden der Blüten mit ihren Staubbeuteln einzeln erkennbar sind. Den Hintergrund bildet eine dunkle, verschwommene Fläche, die durch die Fokussierung des Teleobjektivs auf den Blütenzweig entsteht.

Cechals Herangehensweise an die Blüten der Salweide entspricht der Arbeitsweise neusachlicher Fotografen, wie sie in *Die Welt ist schön* beschrieben wird: „Wer sieht eine Blume so sehr aus der Nähe wie Renger-Patzsch? Der Botaniker. [...] Auch der Photograph löst aus der Vielheit der Erscheinungen das charakteristische Teilstück, unterstreicht das Wesentliche, lässt weg, was zum Schweifen ins Vielgestaltige verführt. [...] Er macht anschaulich, was der Wissenschaftler nur umschreiben kann. Er zeigt den Reiz des Stofflichen [...].“²¹¹

Die Sichtbarkeit des strukturalen Aufbaus der Weidenkätzchen, die Wahrnehmbarkeit ihrer Stofflichkeit machten daher den Reiz der Aufnahme *Blühende Salweide* aus, die damit prototypisch den Parametern der neusachlichen Pflanzenfotografie entsprach. Auch die meisten anderen Pflanzenaufnahmen von Cechal folgen diesem Schema. Ein Pflanzendetail wurde stets isoliert vom Ganzen abgebildet und dabei noch von den Bildrändern beschnitten, wie es bei der Aufnahme einer Kaktusblüte (Foto2005/46/305) (Abb. 47) zu beobachten ist, deren Ähnlichkeit mit Renger-Patzschs Aufnahmen unverkennbar ist. Cechals Pflanzenaufnahmen vermitteln die „Ergründung des Wesens der Pflanze, ohne dabei in Stilisierung zu verfallen“²¹², die für die moderne Fotografie der 1920er und 1930er Jahre so charakteristisch ist.

III. 2. 2. 3. Rezeption und Datierung der *Blühenden Salweide*

Die Rückseite der Fotografie *Blühende Salweide* weist mehrere Beschriftungen auf, die auf Ausstellungsteilnahmen hindeuten. Die Notizen „Hans Cechal“, „Bild 4“ und „1931“ wurden durchgestrichen und durch den Titel „Blühende Salweide“ und die Angabe „Leica Elmar 3'5“ ersetzt. Ein Stempel der *Photovereinigung der Naturfreunde Meidling* und die Adressangabe „Reismannhof“ zeigen an, dass das Bild nach dem Krieg abermals ausgestellt wurde. Andere Zahlenangaben verschiedener Stifftypen geben möglicherweise weitere

²¹¹ Carl Georg Heise, [Einleitungstext ohne Titel], in: *Die Welt ist schön. 100 photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch*. Herausgegeben und eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928, S. 7-17, h. S. 7.

²¹² Mila Moschik, *Experimentierfeld und Wundergarten. Stillleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten*, in: *Flowers & Mushrooms*, Toni Stooss (Hg.), München/Salzburg 2013, S. 18-63, h. S. 27.

Ausstellungsnummerierungen an. Das Bild wurde außerdem am 26. Oktober 1930 in einer Ausstellungsbesprechung im *Kleinen Blatt* genannt. Dort hieß es: „In ihrem Heim, im Fuchsenfeldhof, hat die Meidlinger Photosektion der ‚Naturfreunde‘ soeben ihre neunte Photoausstellung eröffnet. [...] Es war ein guter Gedanke, den Bildern weder eine Legende noch einen Titel beizugeben [...] die Lichtbilder sollen selbst zu dem Beschauer sprechen, alles übrige [sic] lenkt von dem ursprünglichen Zweck des Lichtbildes, Schaustück zu sein, ab. Trotzdem sei – ohne Wertung – versucht, aus der Fülle der 138 Bilder einige besonders eindrucksvolle so zu nennen, wie sie der Beschauer gesehen hat. Das sind die ‚Weidenkätzchen‘ von Hans Cechal [...].“²¹³

Der Titel *Blühende Salweide* wurde dem Bild also erst nach dem Krieg gegeben, während es auf der neunten Ausstellung der *Photosektion* 1930 unbetitelt und, wie die Beschriftung erkennen lässt, auch 1931 nur als „Bild 4“ ausgestellt wurde. Dass der Redakteur des *Kleinen Blatt* Cechals Salweidenblüten zu den besonders eindrucksvollen Bildern zählte, macht noch einmal die Faszination für fotografische Vergrößerungen von Pflanzen in absoluter Bildschärfe deutlich.

III. 2. 2. 4. Das Pflanzenbild im *Kuckuck*

Die sachliche Pflanzenaufnahme war von Anfang an im Bildprogramm des *Kuckuck* vertreten. In den ersten Jahren wurden Blumen und Pflanzen eigene Themenseiten gewidmet, oft um auf den Frühlingsbeginn einzustimmen, aber auch um Außergewöhnliches zu präsentieren, wie tropische Pflanzen oder seltene Verwachsungen in Früchten. Die Pflanzenmotive wurden in mittlerer bis starker Nahaufnahme aufgenommen und zeigten die Pflanzen in ihrem natürlichen Habitat. Auch hier wurde mithilfe des Teleobjektivs die Umgebung ausgeblendet und stark auf die Pflanze fokussiert (Abb. 48). Zahlreiche Veröffentlichungen von Pflanzenaufnahmen der Arbeiterfotografen lassen darauf schließen, dass auch in den verschiedenen Fotosektionen das Pflanzenbild zum Repertoire gehörte und vom *Kuckuck* bereitwillig abgedruckt wurde. Im Jahr 1931 wurde in Abständen von etwa 12 Wochen regelmäßig eine Pflanzenaufnahme „aus dem ständigen Photowettbewerb des *Kuckuck*“ prominent in der Mitte des Fortsetzungsromans auf Seite elf abgebildet (Abb. 49). Die von den Arbeiterfotografen gemachten Aufnahmen entsprachen der neusachlichen Formel: Einzelblüten, gezielte Ausschnittwahl und starke Vergrößerungen, neutraler oder stark verschwommener Hintergrund. Interessanterweise veröffentlichte der *Kuckuck* ab Mitte des Jahres 1932 bis zu seiner letzten Ausgabe 1934 keine Pflanzenaufnahmen mehr. Es scheint sich bei den Blumenbildern um eine kurze Begeisterungswelle gehandelt zu haben, möglicherweise ausgelöst durch die *FiFo* 1930 in Wien, in der unter anderem Fotografien

²¹³ K. A., 138 künstlerische Lichtbilder. Eine Ausstellung der Meidlinger Naturfreunde, in: Das kleine Blatt, 296, 26. Oktober 1930, S. 10.

aus *Urformen der Kunst* von Karl Blossfeldt und Pflanzenaufnahmen von Albert Renger-Patzsch zu sehen waren, die in Rezensionen stets gelobt wurden.

Für die Arbeiterfotografen und den *Kuckuck* stellte das neusachliche Pflanzenbild einen guten Kompromiss zwischen Frühlingsromantik und Avantgardefotografie da. Durch starke Vergrößerung und Detailausschnitte konnten die stofflichen wie dinglichen Qualitäten der Pflanzen hervorgehoben werden, während man sich durch die Aufnahme in der Natur gleichzeitig vor der Kritik an der *Neuen Sachlichkeit* bewahrte, nur Stillleben „[...] die sich eben so lange photographieren lassen, bis daß endlich einmal eine Aufnahme glücklich“²¹⁴ zu fotografieren. Außerdem scheint das Pflanzenbild für die Fotoamateure sehr schnell auf technisch zufriedenstellende Weise ausführbar gewesen zu sein, musste man doch weder einen Gipfel erklimmen, noch Glück mit dem richtigen Moment haben. Es war daher für eine breite Masse an Hobbyfotografen ein leichtes, aber effektvolles Motiv und wurde daher sehr häufig gewählt.

Nachdem in diesem Kapitel Hans Cechals Fotografien im Kontext der österreichischen Arbeiterfotografie untersucht worden sind, widmet sich das folgende Kapitel den fotografischen Arbeiten Hans Cechals nach 1934, also nach dem Ende der vereinsmäßig praktizierten „linken“ Amateurfotografie, und stellt die Frage nach stilistischen Kontinuitäten. Die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen und Hans Cechals Fotografien werden anhand eines Reisefotoalbums von 1935 untersucht. Die während des Kriegsdienstes nach 1939 gemachten Fotos und der nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft 1948 langsam einsetzende Rückzug Hans Cechals aus der Vereinsfotografie werden abschließend kurz beschrieben.

IV. Hans Cechals Fotografie nach 1934

IV. 1. Das Großglockner-Fotoalbum

IV. 1. 1. Mit dem Rad auf der Glocknerstraße

Im Juli 1935 unternahmen Hans Cechal, Franziska und drei Freunde eine Radtour über die zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz fertig gestellte Großglocknerstraße, die höchstgelegene befestigte Passstraße Österreichs. Die Gruppe startete von Wien am 12. Juli 1935. Die neuntägige Reise wurde in einem dafür angelegten Fotoalbum dokumentiert. Das Album enthielt ursprünglich 111 Fotografien auf losen Kartons, von denen heute etwa ein Drittel fehlt. Zu den durchnummerierten Fotos wurde eine Liste angefertigt, die den Nummern der

²¹⁴ R.t., Dritte Ausstellung des Verbandes österreichischer Amateurphotographenvereine, in: Sport-Tagblatt, 106, 17. April 1930, S. 5.

Bilder den jeweiligen Aufnahmeort zuweist, so dass sich heute nachvollziehen lässt, wo welches Bild entstanden ist und welche Motive fehlen. Sechs Kartons tragen jedoch keine Nummer auf der Rückseite. Einige Aufnahmen der Radtour wurden nach dem Zweiten Weltkrieg auf Ausstellungen der *Naturfreunde* gezeigt²¹⁵ oder anderweitig zur Veröffentlichung freigegeben.²¹⁶ Die Straße galt als Meisterleistung österreichischer Ingenieurskunst und rief noch bis weit nach dem Krieg Stolz und großes Interesse hervor.

Der Bau der Großglockner-Hochalpenstraße begann im Spätsommer 1930 und wurde im Jahr 1935 abgeschlossen. Ihre Planung entstand vor dem Hintergrund eines wachsenden Autoverkehrs. Sie sollte als Aussichtsstraße den Tourismus ankurbeln und die durch den Verlust Südtirols weggefallene Brennerpassverbindung Kärntens mit Tirol ersetzen. Verantwortlich für die Idee zeichnete sich der christlichsoziale Salzburger Landeshauptmann Franz Rehrl. Die Entstehungszeit der Autostraße fällt historisch in eine Periode großer wirtschaftlicher Not und sukzessiver Abschaffung der Demokratie. Der Beginn ihres Baus markiert auch das Ende der kurzen fotografischen Avantgardebewegung, die 1930 ihren Höhepunkt erreicht hatte. Nach ein paar Jahren war „der Elan der Avantgardebewegung weitgehend erloschen“²¹⁷. Bei der Fertigstellung 1935 war die Republik bereits zu einem faschistisch geführten Ständestaat mutiert, die parlamentarische Demokratie durch eine Diktatur ersetzt und die sozialdemokratische Partei sowie all ihre Organisationen und Vereine abgeschafft. Die sozialistischen Arbeiter wurden gänzlich ins Private verdrängt, wo sie versuchten, ihre ehemals vereinsmäßig organisierten Hobbys fortzuführen. Die Radtour auf der Großglocknerstraße muss vor diesem Hintergrund auch als Versuch der Weiterführung von Normalität und Kontinuität betrachtet werden.

Genau wie die Fotografie hatten Angehörige der Arbeiterklasse das Radfahren von betuchten Pionieren Ende des 19. Jahrhunderts übernommen. Gemeinsame „Wanderradtouren“ hatten bei den „roten“ Radfahrern lange Tradition. „Der Zweck der gemeinsamen Vereinsausflüge, die unter der Leitung geschulter Funktionäre durchgeführt wurden, lag im Kennenlernen der örtlichen Verhältnisse mit ihren Sehenswürdigkeiten und Naturschönheiten sowie in der Pflege der Geselligkeit, der Agitation und der Hebung des

²¹⁵ In den Katalogen der Fotoausstellungen der Fotosektion Meidling des Naturfreunde-Vereins findet sich in den Jahren 1949 und 1950 jeweils ein Posten unter dem Namen Hans Cechal mit dem Titel „Großglocknerstraße“.

²¹⁶ Das Bild Nummer 57 aus dem Großglockner-Fotoalbum wurde für einen Bildkalender verwendet. Das einzelne Kalenderblatt befindet sich in Helga Cechals Besitz. Der Rest des Kalenders ist nicht erhalten. Siehe dazu auch: Interview (1), Gespräch mit Helga Cechal am 25.9.2016. Möglicherweise handelt es sich lediglich um einen Testdruck und der Kalender ist nie realisiert worden, siehe dazu Interview (3), Gespräch mit Helga Cechal am 19.12.2016.

²¹⁷ Anton Holzer, *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus*, Darmstadt 2014, S. 360.

Solidaritätsempfindens.“²¹⁸ Zur Ausrüstung hatte schon auf bürgerlichen Radtouren vor der Jahrhundertwende oft ein Fotoapparat gehört. In der Zwischenkriegszeit verlagerte sich das Interesse der Wohlhabenden zunehmend auf motorisierte Fortbewegungsmittel, während das preisgünstig gewordene Fahrrad zum wichtigsten Individualverkehrsmittel vor allem für untere Einkommensklassen wurde.²¹⁹ Der Prestigeverlust des Fahrrads wurde durch das luxuriöse Automobil ausgeglichen, das einer privilegierten Minderheit vorbehalten war. „Die bisherige Fahrrad-Avantgarde ging mit fliegenden Fahnen zur Benzinfraktion über.“²²⁰ Für diese Minderheit wurde der Bau der Großglockner-Hochalpenstraße initiiert. Der wohlhabende Automobiltourist aus dem Ausland sollte zudem Devisen ins Land bringen und die Wirtschaft beleben.

Im Gegensatz dazu stand man Radfahrern und besonders Radfahrerinnen im Ständestaat nicht gerade liberal gegenüber. Die katholische Zeitschrift *Frauen-Briefe* entrüstete sich 1937 über „Radlerinnen, die – meist in Männergesellschaft – mit ganz kurzen Hosen aus leichtem Zellstoff das Ärgernis aller anständigen Leute erregen. Diese, die halben Oberschenkel kaum bedeckende, Hose ist eine Männerhose, die von Frauen öffentlich getragen ordinär und sittenlos wirkt.“²²¹ Franziska Cechal entsprach damit genau dem Feindbild konservativer Kreise, radelte sie doch unverheiratet und in kurzen Hosen an der Seite von vier Männern über die Großglocknerstraße. Die Radtour muss daher nicht nur als Fortsetzung der Vereinsaktivitäten im Privaten angesehen werden, sondern auch als stille Rebellion, als Demonstration von Unabhängigkeit, gerade auch weil die Pässebene eben nicht mit einem Automobil, sondern mit dem Fahrrad erkundet wurde.

Die Wahl der Großglockner-Hochalpenstraße für eine Radtour lässt sich aus der großen medialen Präsenz der Straße zu dieser Zeit erklären. Die Entwicklung des Projekts und seiner Propaganda soll im Folgenden kurz skizziert werden, um dies zu verdeutlichen.

IV. 1. 2. Großglockner-Hochalpenstraße – Prestigeprojekt und Nationalstolz

Als das Projekt der Großglocknerstraße in Angriff genommen wurde, waren die Auswirkungen des Kurssturzes an der Wall Street 1929 in der österreichischen Wirtschaft noch nicht gravierend. In vielen österreichischen und ausländischen Zeitungen und Zeitschriften wurde das „kühne“ Straßenprojekt gefeiert, während Kritik an Fehlkalkulationen und mangelnder Kapitalausstattung nicht ernst genommen wurde. Große Hoffnungen weckte der Bau auch bei der arbeitslosen Bevölkerung, da in den Bauverträgen die Einstellung von

²¹⁸ Andreas Hochmuth, *Kommt Zeit, kommt Rad. Eine Kulturgeschichte des Radfahrens*, Wien 1991, S. 71.

²¹⁹ Andreas Hochmuth, *Kommt Zeit, kommt Rad. Eine Kulturgeschichte des Radfahrens*, Wien 1991, S. 84 u.96.

²²⁰ Hans-Erhard Lessing, *Das Fahrrad. Eine Kulturgeschichte*, Stuttgart 2017, S. 219.

²²¹ Zitiert nach: Andreas Hochmuth, *Kommt Zeit, kommt Rad. Eine Kulturgeschichte des Radfahrens*, Wien 1991, S. 103.

mindestens 80 Prozent Arbeitslosen vorgeschrieben war.²²² Als nach dem Fiasko der Creditanstalt-Krise 1931 das Land kurz vor dem Staatsbankrott stand, konnte das von Anfang an unterfinanzierte Straßenprojekt jedoch kaum fortgesetzt werden. Es kam zum öffentlichen Skandal um die Verschwendung von Budgetgeldern für eine Luxusstraße in Zeiten größter wirtschaftlicher Not.²²³ Gleichzeitig wurden anti-demokratische Stimmen im Parlament immer lauter. Am 4. März 1933 verkündete Bundeskanzler Engelbert Dollfuß schließlich die „Selbstausschaltung des Parlaments“, im Jahr 1934 folgte das Verbot der sozialdemokratischen Partei. Zur selben Zeit mutierte das Straßenprojekt am Großglockner zum Identifikationsobjekt der diktatorischen Regierung Dollfuß.²²⁴ Man hatte die Symbolkraft der Straße für das krisengebeutelte kleine Österreich erkannt.

Mit Hilfe der Medien wurde der Bau der Großglockner-Hochalpenstraße als große Arbeitsbeschaffungsmaßnahme propagiert und als Vorzeigeprojekt österreichischer Ingenieurskunst inszeniert. „Es war eine Hauptaufgabe der Großglocknerstraße aus depressiven Zuständen wirtschaftlicher und politischer Natur emotional herauszuführen.“²²⁵ In der Festschrift zur Eröffnung der Straße wurden die Arbeitsbedingungen an der Großglocknerstraße und vor allem das abwechslungsreiche Freizeitprogramm für die Arbeiter vom „Glocknerpfarrer“ besonders hervorgehoben. Von Lichtbildvorträgen zu verschiedenen Themen, Bücherstellen und musikalischen Veranstaltungen war die Rede. In den eingerichteten Kulturarbeiten habe es Spiele und Tageszeitungen gegeben, „wo sie [Anm. die Arbeiter] sich alkoholfrei aufhalten und unterhalten konnten.“²²⁶ Die Schilderungen machen glauben, es habe sich beim Großglockner-Straßenbau um eine Art „Arbeiterparadies“ gehandelt. Die Beschreibungen der Freizeitangebote hören sich zudem an, als stammten sie aus sozialistischer Feder. Anleihen aus der Arbeiterbewegung fanden sich auch in fotografischen oder grafischen Abbildungen (Abb. 50). Übernahmen aus der

²²² Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 133 u. 137.

²²³ Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 145-146.

²²⁴ Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 165.

²²⁵ Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 181.

²²⁶ P. Franz Stiletz, Als Seelsorger bei den Barabern des Großglockner-Straßenbaus, in: Großglockner-Hochalpenstraße. Festschrift zur Eröffnung, Großglockner-Hochalpenstraßen AG (Hg.), Salzburg 1935, S. 32-33, h. S. 33.

Ikongrafie der Arbeiterbewegung rückten die Arbeit an der Straße in „die Sphären eines heroischen Männlichkeitskults“.²²⁷

In der Tat versuchte man mit der politischen Propaganda für das Projekt möglichst die gesamte österreichische Bevölkerung zu erreichen, also auch die Gesellschaftsschicht der Arbeiter, während man auf internationaler Ebene die Werbung primär an die Zielgruppe der naturgemäß wohlhabenden Autotouristen richtete.²²⁸ Von der Glocknerstraße inspirierte Belletristik, Bühnenstücke und Filme leisteten ihren Beitrag zur Mystifizierung und nicht zuletzt die Präsenz der Großglockner-Hochalpenstraße in den österreichischen Pavillons der Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris 1937 zeigt, dass die Straße bei der Entwicklung eines neuen Image für Österreich Hauptbestandteil war. Mit ihrem Bild wurden drei ausschlaggebende, Identität stiftende Bereiche angesprochen: Die Fähigkeit der technisch hochqualifizierten österreichischen Ingenieure, die Bezwingung der Natur durch die kraftvollen Arbeiter und die Erhabenheit der schönen österreichischen Landschaft. „Zeitschriften, Reiseführer, Ansichtskartenverlage und private Fotografen spielten die Bildsignale ab, wählten motivische Schwerpunkte und multiplizierten deren Präsenz im visuellen kulturellen Gedächtnis.“²²⁹

Im Folgenden sollen diese in der Öffentlichkeit reproduzierten Bilder mit den Fotografien verglichen werden, die Hans Cechal selbst während der Radtour auf der Großglockner-Hochalpenstraße aufnahm und untersucht werden, ob der Stil der *Photosektion Meidling* auch nach ihrem Verbot fortgeführt wurde oder die starke Präsenz der Großglockner-Werbung sich auch in Hans Cechals Bildern niederschlug.

IV. 1. 3. Bildkontinuitäten im Großglockner-Fotoalbum

Die noch vorhandenen 76 Einzelkartons mit jeweils einem aufgeklebten Bild lassen sich grob in drei Kategorien einordnen: Landschaftsaufnahmen, Architekturaufnahmen und Bilder der Fahrradgruppe beim Fahren, Schieben oder Rasten. Das Verhältnis der drei Kategorien ist recht ausgeglichen, wobei die Aufnahmen der Fahrradgruppe leicht überwiegen. Auffällig ist, dass die Straße selbst nur in zwei Fällen das Bildmotiv dominiert. Die sich serpentinartig den Berg hinaufschlingende Fahrbahn, die auf Ansichtskarten und Plakaten sowie in der Festschrift zur Eröffnung unzählige Male graphisch und fotografisch in Szene gesetzt wurde (Abb. 51), lässt sich in ähnlicher Darstellung nur ein einziges Mal bei Hans Cechals

²²⁷ Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 270.

²²⁸ Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 181.

²²⁹ Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 198.

Aufnahmen finden (Abb. 52). Die technische Überwindung naturgegebener Hindernisse, die durch solche Fotos transportiert wurde, lag nicht im Interesse des Amateurfotografen. Stattdessen wurde die radelnde Gruppe bis auf wenige Ausnahmen stets von hinten aus geringem Abstand aufgenommen (Abb. 53). Auch wenn dadurch die sich vor der Gruppe präsentierende Landschaft mit ins Bild eingeschlossen wurde, lag der Fokus weniger auf der Aussicht selbst als auf ihrer Empfindung durch die Sinnesorgane der Beteiligten und das Erleben in der Gruppe. Die Rückenfiguren garantierten die Identifikation mit den Abgebildeten und das Wiedererleben der Empfindungen beim späteren Betrachten des Albums. Die schon bei den Winterbildern so wichtige Figur des in die Landschaft Blickenden wurde hier statt auf Skiern mit dem Attribut des Fahrrads wiedergegeben (Abb. 54).

Der Rückzug ins Private und die Konzentration auf persönliche Empfindungen spiegelte sich auch in der Nichtbeachtung von ehemals bearbeiteten Themen. So wurden die auf der Strecke beschäftigten Arbeiter nicht Bestandteil der Aufnahmen. Nur auf einem Bild scheinen sie rein zufällig Teil des Motivs geworden zu sein (Abb. 55). Das vormals vor dem Hintergrund einer gemeinsamen sozialistischen Idee empfundene Zugehörigkeitsgefühl zur gesamten Arbeiterschaft war mittlerweile auf eine kleine befreundete Gruppe reduziert. Für Aufnahmen von Arbeitern gab es keinen Grund mehr. Die Möglichkeit zur Publikation oder öffentlichen Präsentation war seit dem Verbot der Arbeitervereine verwehrt.

Die Architekturaufnahmen offenbarten dennoch eine stilistische Kontinuität. Weiterhin wurden Türme aus der Untersicht aufgenommen (Abb. 56), wie sie schon Ende der 1920er im *Kuckuck* zu sehen gewesen waren, und Gebäudeteile durch harmonische Verteilung schattiger und erhellter Stellen auf der Bildfläche mit Betonung auf ihren Hell-Dunkel-Kontrast neusachlich inszeniert (Abb. 57). Auch die Landschaften zeigten weiterhin eine Tendenz zur Dynamisierung innerhalb eines engen Bildausschnitts (Abb. 58). Sie unterscheiden sich daher von den landschaftlichen Übersichten der Werbeplakate und Ansichtskarten, die von den Orten der Großglocknerstraße im Umlauf waren.

Hans Cechals Fotografien von der Großglocknerstraße nahmen nicht das Pathos der politisch gesteuerten Propaganda auf, mit dem „das gewaltige Werk“²³⁰ medial vermarktet wurde. Mit der Konzentration auf die Gruppe der Fahrradfahrer schuf er Bildmotive, die von den motivischen Schwerpunkten der Medien auf steile Kurven vor imposanten Gipfeln abwichen. Die Ablehnung des Regimes drückte sich offensichtlich durch Ignorieren seiner Bildsignale aus, wobei das letzte Bild des Albums offenkundig Stellung bezog. Es zeigte die Grabtafel des Sozialdemokraten Kolomann Wallischs in Baden, der nach den

²³⁰ Franz Rehrl, Fünf Jahre Arbeit. Zum Wohle unseres Vaterlandes Österreich, in: Großglockner-Hochalpenstraße. Festschrift zur Eröffnung, Großglockner-Hochalpenstraßen AG (Hg.), Salzburg 1935, S. 5-6, h. S.5.

Februarkämpfen 1934 zum Tode verurteilt und hingerichtet worden war. Im selben Jahr war auch die österreichische Arbeiterfotografie sprichwörtlich zu Grabe getragen worden und so symbolisierte das Bild nicht nur den traurigen Schlussakkord dieser Bewegung, sondern verwies vorahnungsvoll auf den bevorstehenden Krieg und seine Opfer.

IV. 2. Der Zweite Weltkrieg – eine Zäsur

IV. 2. 1. Hans Cechal als Soldat

Als 1939 der Zweite Weltkrieg begann, wurde Hans Cechal als Soldat eingezogen. Das Angebot seines Arbeitgebers als Zivilist in Wien bleiben zu können, wenn er der NSDAP beitrete, lehnte er vehement ab,²³¹ obwohl dies bedeutete, seine Frau und die einjährige Tochter zurückzulassen. Den Kriegsdienst einer NSDAP-Mitgliedschaft vorzuziehen, zeugt abermals von seiner tief verwurzelten antifaschistischen Grundeinstellung. Auch im Kriegsdienst verzichtete Hans Cechal nicht auf sein Hobby und nahm seine Leica mit.²³²

Zu Beginn des Krieges war Cechal in Neusiedl am See im Burgenland stationiert, wo er für die Beaufsichtigung von französischen Kriegsgefangenen zuständig war. Später wurde er nach Litauen in ein Lager mit russischen Kriegsgefangenen versetzt. Die Aufnahmen, die während dieser Aufenthalte entstanden, sind nur als Negative erhalten. Ein Mäppchen mit der Aufschrift *Bei Militär: In Neusiedl & Tauroggen*, ein weiteres *Bei Militär: Verschiedene Trachten aus Österreich*, sowie eines *Franzosen in Neusiedl a/See 1941* befinden sich in der *Albertina*. Die Negative zeigen unter anderem Gruppenaufnahmen von Soldaten, die Gefangenen bei der Landarbeit und landwirtschaftliche Maschinen, sind aber zu klein, um präzisere Aussagen treffen zu können. Außerdem liegt in der *Albertina* eine Serie von Positiven vor, die Wehrmachtssoldaten in einem Büro zeigt. Die Männer posieren am Schreibtisch, geben vor, etwas zu schreiben oder zu telefonieren, und sind dabei allein oder werden von stehenden Soldaten flankiert. Auf anderen Bildern sind sie zu einem Gruppenfoto formiert, scheinen ihre Uniform zu begutachten und lachen, tragen auf zwei Aufnahmen gebastelte Papierhüte oder posieren einzeln für ein ernstes Brustbildnis. Solche Aufnahmen wurden gerne von den Soldaten an die Familien geschickt. Sie zeugen von der ausgelassenen Stimmung unter den Soldaten in den frühen Kriegsjahren und drücken Normalität aus.

In den Fronturlauben unternahm Hans Cechal Ausflüge mit der Familie und fotografierte weiterhin Landschaften und Stadtansichten. Dieser Rückzug ins Private muss als Strategie zur Weiterführung von Normalität und Kontinuität betrachtet werden und äußerte sich auch in den vielen farbigen Diapositiven dieser Zeit, die das Familienleben dokumentieren. Bei

²³¹ Interview (1), Gespräch mit Helga Cechal am 25.9.2016.

²³² Interview (1), Gespräch mit Helga Cechal am 25.9.2016.

seinem letzten Fronturlaub 1944 ließ er die Kamera in Wien zurück. Kurz danach geriet Hans Cechal in russische Kriegsgefangenschaft.²³³

IV. 2. 2. Heimkehr und Rückzug aus der Fotografie

Im Dezember 1948 kehrte Hans Cechal körperlich stark mitgenommen und traumatisiert aus der russischen Kriegsgefangenschaft zurück. Äußerlich war er so verändert, dass seine Tochter ihn nicht wiedererkannte und lange Zeit ablehnte. Er sprach bis zu seinem Tod nie über die Erlebnisse im Krieg oder während der Gefangenschaft. Fragen dazu waren ein Tabu.²³⁴ Sofort nahm er seine Tätigkeiten im Meidlinger Fotoclub des Naturfreundevereins wieder auf, der 1949 die erste Fotoschau nach dem Krieg veranstaltete. Auf dieser Ausstellung waren fünf Bromsilberabzüge von Hans Cechal zu sehen, darunter die Fotografie *Brunnenbauer*.²³⁵ Auch in den folgenden Jahren war Cechal bei den jährlichen Ausstellungen des Fotoclubs mit Fotografien beteiligt. Er fotografierte jedoch nur mehr selten und reichte oft Bilder aus der Vorkriegszeit zu Ausstellungen ein. Die Kriegserlebnisse hatten ihm wohl die Freude an der Fotografie genommen.²³⁶ 1952 wurde er Mitglied in der traditionsreichen *Photographischen Gesellschaft*. Im Jahre 1957 wurde das Bild *Trüber Wintertag* (Foto2005/46/59) auf der 21. Ausstellung der Meidlinger Fotogruppe ausgezeichnet und zwei weitere Fotografien von Cechal gezeigt.²³⁷ Ab 1958 nahm Hans Cechal an den jährlichen Fotoausstellungen des Vereins nicht mehr teil. 1967 trat er die Pension an. Er betrieb weiterhin das Wandern und Skifahren und überlebte zwei Herzinfarkte.²³⁸ Im Zuge des Staatsvertrages war ein Grundstück im 23. Wiener Gemeindebezirk, das Cechal noch vor dem Krieg gepachtet hatte, in Baugrund umgewidmet worden und die Familie hatte dort ein Wohnhaus errichten lassen. Im Jahr 1968 zog Hans Cechal mit seiner Frau und Tochter Helga in das fertig gestellte Haus in Liesing, das Helga Cechal noch heute bewohnt.²³⁹ 1977 erhielt Hans Cechal von der *Photographischen Gesellschaft* zur 25-jährigen Mitgliedschaft eine Medaille und wurde als Mitglied noch bis 1986 geführt. Er fotografierte nur mehr gelegentlich und für private Zwecke. Am 2. Oktober

²³³ Interview (1), Gespräch mit Helga Cechal am 25.9.2016.

²³⁴ Interview (3), Gespräch mit Helga Cechal am 19.12.2016.

²³⁵ Fotovereinigung XII der Bezirksgruppe Meidling im T.V. „Die Naturfreunde“, 13. Bilderschau, 30. Oktober–13. November 1949, Bilderverzeichnis, Wien 1949.

²³⁶ Interview (3), Gespräch mit Helga Cechal am 19.12.2016.

²³⁷ Fotovereinigung XII der Bezirksgruppe Meidling im T.V. „Die Naturfreunde“, 21. Photoausstellung. Im Rahmen der Wiener Festwochen, XII., Karl- Löwe-Gasse 17-19, 19. Mai – 16. Juni 1957, Bilderverzeichnis, Wien 1957, S. 5.

²³⁸ Interview (3), Gespräch mit Helga Cechal am 19.12.2016.

²³⁹ Interview (1), Gespräch mit Helga Cechal am 25.9.2016.

1988 erlitt Hans Cechal einen weiteren Herzinfarkt. Er starb in Rottenmann in der Steiermark während eines Urlaubsaufenthalts im Alter von 81 Jahren.²⁴⁰

V. Schlussbemerkungen

V. 1. Resümee

Die eingangs gestellten Fragen nach den historischen Voraussetzungen für eine Amateurfotografie der Arbeiterklasse, nach dem sozialen und politischen Umfeld Hans Cechals sowie nach den ihn beeinflussenden ästhetischen Konzepten und fotografischen Strömungen können wie folgt beantwortet werden:

Der gesellschaftliche Wandel und die politischen Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts legten den Grundstein für die Emanzipation der Arbeiterklasse. Die Erfüllung der Forderung nach dem Achtstundentag eröffnete den Arbeitern die Möglichkeit der freien Gestaltung ihrer Freizeit. Durch die Schaffung von Arbeitervereinen wurden die exklusiven Hobbys der Begüterten, zu denen auch die Fotografie zählte, für Arbeiter erschwinglich. Im *Roten Wien* konnte sich die sozialistische Kultur- und Sozialpolitik besonders stark entfalten und stellte damit eine breite Basis für eine fotografische Betätigung der Arbeiter da.

Es wurde deutlich, dass Hans Cechal stark in das kulturelle Geflecht der Sozialdemokratie in Wien eingebunden war, auch wenn er nie einer Partei beitrug. Dies belegen nicht zuletzt seine fotografischen Aufnahmen von sozialistischen Veranstaltungen und seine Mitgliedschaften in verschiedenen Arbeitervereinen. Früh wurde er Mitglied im Naturfreundeverein und war damit Teil der Jugendbewegung, wo sich Kameradschaft unter Gleichgesinnten und ein neues, befreites Körpergefühl in der Natur entwickelten. Als Jugendlicher kam er außerdem bereits in den Genuss der Wohnbaupolitik der Stadt Wien und zog in einen modernen Gemeindebau. Ebenfalls in diesem Bau wurde die *Photosektion Meidling* untergebracht, bei deren Umzug in das neue, modern ausgestattete Atelier der junge Hans Cechal selbst mithalf. Im Jahr 1929 erhielt die Fotografiebewegung der Arbeiter durch die Gründung der sozialdemokratischen illustrierten Wochenzeitung *Der Kuckuck* eine mediale Plattform. Mit pädagogischem Anspruch publizierte die Zeitung immer wieder Beiträge über die *Neue Fotografie* und forderte die Arbeiterfotografen auf, sich mit ihren Aufnahmen am „ständigen Photowettbewerb“ des *Kuckuck* zu beteiligen. Als Beweggründe der Arbeiter einer Fotogruppe beizutreten, identifizierte die vorliegende Arbeit das Verlangen Erinnerungen fotografisch festzuhalten, sich mit anderen in Wettbewerben zu messen, finanzielle Vorteile aus dem Verkauf von Fotos zu gewinnen und künstlerisch tätig zu sein.

²⁴⁰ Interview (3), Gespräch mit Helga Cechal am 19.12.2016.

Es wurde gezeigt, dass sich diese „künstlerische“ Auseinandersetzung der Arbeiterfotografen in unterschiedlichem Maße, zu unterschiedlichen Zeitpunkten und bei unterschiedlichen Bildthemen am *Neuen Sehen* und der *Neuen Sachlichkeit* orientierte. Die Charakteristika dieser beiden Fotografiebewegungen wurden anhand des Bauhausbuches *Malerei Fotografie Film* von László Moholy-Nagy und Albert Renger-Patzschs Bildband *Die Welt ist schön* beschrieben und dabei für Ersteres das Experiment mit Licht und Schatten, ungewöhnliche Perspektiven und Fotomontagen als wesentliche Merkmale hervorgehoben und für Zweiteres eine streng formale Ordnung und die Objektivität des Kamerabildes. Für beide Strömungen konnten Bildschärfe, die Betonung stofflicher wie abstrakter Strukturen und überraschende Bildausschnitte als charakteristisch festgestellt werden.

Hans Cechals fotografischer Nachlass bezeugt die frühe Kenntnis von der *Neuen Fotografie*, die sowohl über Fotobücher als auch Ausstellungen wie *Film und Foto* vermittelt wurde, und offenbart direkte Kompositions- und Motivübernahmen aus *Die Welt ist schön* und *Malerei Fotografie Film*. Die Vorbildwirkung der *Film und Foto* Ausstellung wurde vor allem an den neusachlichen Winterbildern und Portraitaufnahmen Hans Cechals deutlich. Die *Neue Fotografie* galt den Arbeiterfotografen als modernes Konzept, durch welches man sich von den traditionellen bürgerlichen Anschauungen ästhetisch abgrenzen konnte. Vor allem *Die Welt ist schön* und die Ausstellung *Film und Foto* wurden daher im *Kuckuck* und anderen sozialdemokratischen Medien lobend rezensiert.

Die Betrachtung Hans Cechals Fotografien haben gezeigt, dass er sich an den ästhetischen Leitbildern und Forderungen sozialistischer Medien wie dem *Kuckuck* orientierte und Impulse aus der deutschen Foto-Avantgarde schnell aufgriff. Im Kontext der österreichischen Arbeiterfotografie stechen seine Aufnahmen in unterschiedlichem Maße durch Originalität hervor. Seine Beschäftigung mit dem Thema „Arbeit“ hat sich als besonders originär herausgestellt. Die Fotomontage *Schlote* aus dem Jahr 1928 zeichnete sich durch die Verbindung avantgardistischer Technik, Motivwahl und Perspektive aus. Das Konzept der Untersicht, das von Moholy-Nagy in *Malerei Fotografie Film* als Gestaltungsmittel vorgestellt worden war, wurde mit der Technik der Fotomontage kombiniert. Das Nebeneinandermontieren zweier entgegengesetzt rauchender Fabrikschornsteine wurde in dieser Arbeit nicht nur als optischer Scherz gewertet, der dem Humor der Zeit entsprach, sondern auch als tiefgründige Erweiterung der Bildaussage und Steigerung der Symbolkraft des Bildes interpretiert. Eine tiefere Sinnebene findet sich ebenfalls bei Hans Cechals Aufnahmen von Fabrikarbeitern. Die schwache Beleuchtung der Aufnahmen gab die düstere Arbeitsumgebung in den Kesseln und im Brunnenschacht wieder, der enge Ausschnitt symbolisierte die beengten Arbeitsverhältnisse. Die Bedingungen der Arbeit wurden hier mit analytischer Beobachtungsgabe abseits bildtraditioneller Folien in Bildsprache übersetzt. Auf eine abstrahierende Ausschnittwahl, die das Geschehen in neusachlicher Weise auf einzelne

Handgriffe und damit auf das Formale reduziert hätte, wurde verzichtet. Die Aufnahmen vereinten den dokumentarischen und den künstlerischen Aspekt mit einer metaphorischen Bildsprache und entsprachen damit den theoretischen Anforderungen des *Kuckuck* an die Arbeiterfotografie deutlich stärker, als die vom *Kuckuck* selbst veröffentlichten Aufnahmen der Industriearbeit, die meist kleinteilig und übersichtsmäßig konzipiert waren.

In anderen Bereichen haben sich Hans Cechals Aufnahmen als übereinstimmend mit dem Bildprogramm des *Kuckuck* herausgestellt. Bei der Beschäftigung mit dem Thema „Natur“ griff er häufiger auf traditionelle Kompositionsformeln zurück, die auf die Reproduktion der „heilen Welt“ fernab des Alltags abzielten. Die in der Fabrikarbeiterserie noch so unverhohlen geschilderte soziale Wirklichkeit wurde hier negligiert. Im „Winterbild“ wurde außerdem die Gleichzeitigkeit von naturromantischen Tendenzen und neusachlichen Bildkompositionen augenscheinlich. Der Typus des Skifahrers im Gegenlicht und als Rückenfigur wurde von Hans Cechal und anderen Arbeiterfotografen sowie Fotografen der konservativen Richtung immer wieder aufgegriffen. Häufiger als im *Kuckuck*, der vor allem mit seinen Titelblättern die schwärmerischen Skifantasien seiner Leserschaft bediente, konnte bei Hans Cechal das neusachliche Winterbild vorgefunden werden, das durch die Konzentration auf Hell-Dunkel-Kontraste, die der Schnee im Zusammenspiel mit der Vegetation im Winter bildet, und einen engen Bildausschnitt gekennzeichnet war. Wie schon bei der Fotomontage *Schlote* müssen auch hier Arbeiten neusachlicher Fotografen wie Albert Renger-Patzsch als vorbildhaft angesehen werden. Dies zeigte sich auch bei der Betrachtung nahsichtiger Pflanzenaufnahmen, die abermals die Orientierung Hans Cechals an populären Bildtypen der *Neuen Fotografie* deutlich machte.

Da Hans Cechal seine Motive hauptsächlich auf Ausflügen und Wanderungen mit den *Naturfreunden* fand, überwiegen Naturaufnahmen in seinem Nachlass, auch wenn frühe Fotografien noch häufig in der Stadt entstanden und das *Neue Sehen* aufgriffen. Hans Cechals Interesse für in der Natur „Vorgefundenes“ lässt sich auch von der Tatsache ableiten, dass in künstlichem Licht eines Innenraums arrangierte Stillleben sowie Akt- und Tanzaufnahmen, die in den 1920er und 1930er Jahren so beliebt waren, in seinem Nachlass nicht vorkommen.

Das Wochenende in den Bergen, das man abseits des politischen Tagesgeschehens und des Alltags in einer gleichgesinnten Gruppe verbrachte, wurde mit zunehmender Anspannung der politischen Lage immer wichtiger. Hans Cechals fotografischer Nachlass zeichnet diese Entwicklung nach. Auch wenn die Konzentration auf das Private in seinen Bildern mit der Zeit zunahm, hielt er sich doch nie ganz von politischen Themen fern und näherte sich auch in den 1930er Jahren nicht dem „konservativen Mainstream“ an, zu

dessen Motivrepertoire „entrückte Genreszenen“ gehörten.²⁴¹ Seine Bilder von den Gebäudeschäden nach den Februarkämpfen 1934 oder die Diapositive vom Maiaufmarsch der Nazis 1938 machen dies deutlich.

Die Fortführung seines neusachlichen Stils nach dem Ende der Vereinsfotografie bei den *Naturfreunden* wurde auch in der Betrachtung des Fotoalbums von der Großglockner-Hochalpenstraße ersichtlich, das nach dem Verbot der sozialdemokratischen Partei entstanden ist. Mit der Konzentration auf die Gruppe der Fahrradfahrer schuf er Bildmotive, die von den motivischen Schwerpunkten der Propaganda des Ständestaates abwichen. Die Ablehnung des Regimes drückte sich nicht nur durch Ignorieren seiner Bildsignale aus, sondern auch durch die kontinuierliche Fortführung der sozialistischen Freizeitgestaltung im Privaten. Nicht zuletzt bescheinigte die Tatsache, dass Hans Cechal eine NSDAP-Mitgliedschaft nach dem „Anschluss“ Österreichs strikt ablehnte, seine feste Verankerung in einer antifaschistischen und sozialistischen Lebenswelt.

Werden die hier zusammengefassten Erkenntnisse in einem größeren fotohistorischen Kontext betrachtet, so ergibt sich ein ausdifferenziertes Bild der Arbeiterfotografenbewegung. Hans Cechals fotografischer Nachlass hat die Ambivalenz der „linken“ Amateurfotografie bestätigt, die sich durch Gleichzeitigkeit von traditionellen und modernen Stilen auszeichnete, was als symptomatisch für die gesamte österreichische Fotografielandschaft der Zeit gelten kann. Als überzeugter Anhänger „linker“ Werte, orientierte sich Hans Cechal aber stärker als andere Amateure des Naturfreundevereins und der Volkshochschulen an den ästhetischen Leitbildern der *Neuen Fotografie* und griff progressive gestalterische Mittel wie starke Untersicht sehr früh auf. Die Dynamisierung des Bildes in einem engen Bildausschnitt, sowie starke Nahsicht und Hell-Dunkel-Kontraste zeichneten eine Vielzahl seiner Arbeiten aus. Er kann daher als Vertreter der *Neuen Sachlichkeit* und des *Neuen Sehens* bezeichnet werden.

V. 2. Ausblick

Die Beschäftigung mit dem Nachlass Hans Cechals hat nicht nur zu differenzierten Erkenntnissen über seine Rolle innerhalb der Arbeiterfotografie in Österreich geführt, sondern auch neue Fragen aufgeworfen. Es wurde deutlich, wie wenig über die Protagonisten der Fotosektionen oder die Bestückung ihrer Bibliotheken und Inhalte ihrer Kurse bekannt ist. Die Zeit bis 1929 entpuppte sich als in der Forschung unterrepräsentiert, was damit zusammenhängt, dass vor allem die erst 1929 gegründete Zeitschrift *Der Kuckuck* bisher zur Aufarbeitung und Charakterisierung der Arbeiterfotografie gedient hat. Zukünftige Untersuchungen könnten sich daher stärker mit Einzelpersonen auseinandersetzen und

²⁴¹ Anton Holzer, *Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955*, Wien 2013, S. 76.

vertiefende Analysen der Fotosektionen beinhalten, um das Gesamtbild der „linken“ Amateurfotografie zu verfeinern. Weitere Forschungen könnten sich darüber hinaus der Rekonstruktion des Netzwerks der österreichischen Arbeiterfotografie widmen und das Augenmerk auf Verbindungen zu den ehemaligen Kronländern legen. Auch Recherchen in den deutschen Archiven der Naturfreundefotografie wären sicher aufschlussreich.

Die Zeit ist dabei ein nicht zu unterschätzender Faktor, denn noch immer herrscht kein allgemeines Bewusstsein für die Existenz einer Arbeiterfotografenbewegung in Österreich, was Verlust und Zerstörung des noch vorhandenen fotografischen Materials oder aufschlussreicher Dokumente begünstigt. Momentan scheint dieses Bewusstsein nicht einmal bei den heutigen Fotogruppen der *Naturfreunde* zu bestehen. Auf der Homepage der Fotogruppe Meidling heißt es zur Clubgeschichte vor dem Zweiten Weltkrieg: „Nach der Gründung 1919 entwickelte sich rasch eine aktive Fotogruppe. Nach den großen Erfolgen der ersten Jahre mussten die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges bewältigt werden.“²⁴² Die Rolle des Vereins in der Fotografiebewegung der Zwischenkriegszeit wird hier nicht ansatzweise angesprochen, sogar die Ereignisse von 1934 bleiben unerwähnt. Nur mit der Aufrechterhaltung des Forschungsinteresses und der weiteren Auseinandersetzung mit der Arbeiterfotografie wird dieser Aspekt der österreichischen Geschichte auch Einzug in das allgemeine historische Bewusstsein finden.

²⁴² URL: <http://www.fotoklub-wien.at/cms3/index.php/ueber-uns/unsere-geschichte> [19. 1. 2018]

VI. Anhang

VI. 1. Kurzbiografie: Hans Cechal

10. Juli 1907 Johann (Jan) Cechal wird im böhmischen Nachod in Österreich-Ungarn geboren. Sein Vater ist Fabrikheizer, seine Mutter (geb. Chalupka) stammt aus einer Weberfamilie, die in Wien lebt.
- 1907/1908 Die Familie Cechal zieht nach Wien. Sie leben in der Aßmayergasse 18 im 12. Bezirk.
- 1914 Hans Cechal wird eingeschult. Er besucht die Volksschule für Knaben in der Wolfganggasse 20 in Meidling.
- Ab 1918 Er besucht die Hauptschule und macht eine Ausbildung zum Feinmechaniker. Er findet eine Stelle bei der Wiener Gebietskrankenkasse und arbeitet dort als Angestellter bis zu seiner Pensionierung (mit Unterbrechung durch den Zweiten Weltkrieg).
- 1922 Er wird Mitglied im Touristenverein *Die Naturfreunde* in Meidling.
- 1925 Er tritt der *Photosektion* der *Naturfreunde* Meidling bei.
- 1926 Die Familie zieht in den neu eröffneten Gemeindebau *Am Fuchsenfeld*.
2. Feb. 1930 Die Fotomontage *Schlote* wird auf der Titelseite der Zeitung *Der Kuckuck* veröffentlicht.
20. Feb. 1930 Die Fotomontage *Schlote* wird auf der Ausstellung *Film und Foto* im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heute MAK) gezeigt.
- 1930/33 Hans Cechal lernt seine spätere Frau Franziska kennen. Sie ist seit 1928 Mitglied im Naturfreundeverein sowie seit 1930 in der *Photosektion Meidling*.
- 1934 Die Sozialdemokratie und all ihre Vereine und Organisationen werden verboten, so auch der Naturfreundeverein und seine Fotosektionen.
- 1935 Hans Cechal, Franziska und drei Freunde unternehmen eine neuntägige Radtour über die noch nicht fertig gestellte Großglockner-Hochalpenstraße.
- 1936 Franziska und Hans Cechal heiraten.
- 1938 Tochter Helga wird geboren.
- 1939–1943 Hans Cechal wird zum Kriegsdienst eingezogen. Er ist im Burgenland in einem Lager mit französischen Kriegsgefangenen stationiert.

1943–1945	Er wird nach Lettland verlegt, wo er in einem Lager für russische Kriegsgefangene stationiert ist.
1945–Dez. 1948	Er ist in russischer Kriegsgefangenschaft.
1949	Die im Krieg zerstörte Wohnanlagen <i>Am Fuchsenfeld</i> und <i>Fuchsenfeldhof</i> werden wiedereröffnet und in <i>Reismannhof</i> umbenannt. Familie Cechal zieht dorthin zurück. Die erste Ausstellung der <i>Photosektion Meidling</i> findet statt. Dort zeigt Cechal vier Fotografien.
1952	Hans Cechal wird Mitglied in der <i>Photographischen Gesellschaft</i> .
1949–1957	Er ist weiterhin in der <i>Photosektion Meidling</i> aktiv und beteiligt sich an den Ausstellungen des Vereins.
Ab 1958	Es sind keine Beteiligungen mehr an den jährlichen Ausstellungen der <i>Photosektion Meidling</i> registriert.
1967	Hans Cechal tritt die Pension an.
1968	Familie Cechal zieht nach Liesing in ein Einfamilienhaus. Das Grundstück war schon vor dem Krieg gepachtet worden und im Zuge des Staatsvertrages in Baugrund umgewidmet worden.
2. Okt. 1988	Hans Cechal stirbt im Urlaub mit seiner Frau in Rottenmann in der Steiermark nach einem Herzinfarkt.

VI. 2. Zeitzeugeninterviews

VI. 2. 1. Interviews mit Helga Cechal

VI. 2. 1. 1. Interview (1)

Wien, am 25.9.2016

XII., Reibergasse 39

Lena Fuhrmann im Gespräch mit Helga Cechal.

Transkription nach Gedächtnisprotokoll und Notizen: Lena Fuhrmann.

L.F.: Ihr Vater wurde in Böhmen geboren, wann kam er nach Wien?

H.C.: Das war als er noch ein ganz kleines Baby war. Selber konnte er sich da später auch nicht mehr genau erinnern, aber die Eltern waren eigentlich schon in Wien und sein Vater war nur zum Arbeiten in Nachod. Dann sind sie wieder nach Wien gezogen, als er noch ein kleines Baby war. Seine Mutter war auch schon in Wien geboren worden. Er ist im Juli geboren und im Oktober oder November sind sie dann wohl nach Wien.

L.F.: Was für einen Beruf hatte er denn eigentlich?

H.C.: Er hat Maschinist gelernt oder Feinmechaniker, KFZ-Mechaniker oder so, aber dann ist er in der Wiener Gebietskrankenkasse untergekommen, wo er Angestellter war.

L.F.: Also ein Bürojob?

H.C.: Ja.

L.F.: Und wie ist er zur Fotografie gekommen?

H.C.: Das weiß ich nicht, aber er hat sich immer für alles Technische interessiert.

L.F.: Hat ihre Mutter auch fotografiert? Wie hieß die eigentlich?

H.C.: Franziska hieß meine Mutter. Ja, sie haben sich, glaube ich auch bei den Naturfreunden in Meidling kennengelernt.

L.F.: Also in der Photosektion?

H.C.: Ja, glaube ich. Mein Vater ist ein Gründungsmitglied der Meidlinger Photosektion. Sie haben sich 1933 kennengelernt. Meine Mutter hat mit ihren Eltern auch dort im Gemeindebau gewohnt. 1934 ist dann die Mutter meines Vaters nach einer Operation gestorben und meine Mutter hat dann meinem Großvater, also dem Vater von meinem Vater, den Haushalt gemacht.

L.F.: Da hatte sie dann keine Zeit mehr für's Fotografieren?

H.C.: Ja. Sie hat später nur mehr fallweise fotografiert.

L.F.: Das heißt ihre beiden Eltern lebten in Meidling?

H.C.: Ja.

L.F.: Und wann wurden Sie geboren?

H.C.: Ich kam 1938. Ich bin das einzige Kind.

L.F.: Sie haben mir am Telefon von einem Fotoalbum erzählt, das Sie nicht der Albertina überlassen wollten..

H.C.: Ja, meine Eltern haben 1935 vor der Hochzeit mit dem Fahrrad von Wien aus eine Tour über den Großglockner gemacht, da war die Straße noch gar nicht eröffnet! Das war noch vor der Fertigstellung der Straße. Hier steht's 12. Juli bis 21. Juli 1935.

L.F.: Auf den Bildern sind noch andere Personen zu sehen..

H.C.: Ja, sie waren zu fünft. Sehen Sie, das Bild wurde dann für irgendeinen Kalender verwendet.

L.F.: Was das für ein Kalender war, wissen Sie nicht mehr?

H.C.: Nein, irgendein Kalender, das weiß ich nicht.

L.F.: War Ihr Vater Mitglied der Fotografischen Gesellschaft?

H.C.: Ja, nach dem Krieg, waren Sie, ja von 1952 an, bis 1977 und länger. Nach dem Krieg hatte er auch Bilder in einer Ausstellung in Den Haag gehabt. Er hat dann diese holländische

Fliese als Geschenk bekommen, die haben die zehn Jahresbesten bekommen, das war 1961.

L.F.: Aber welche Bilder das waren, das wissen Sie nicht, oder?

H.C.: Nein, die großen Aufkaschierten waren alle mal bei Ausstellungen, also das weiß ich, aber welche in Holland waren, weiß ich nicht.

L.F.: Am Telefon sprachen Sie von einer Leica, die jetzt bei Ihrem Cousin in England ist.

H.C.: Ja das ist die Leica von meinem Vater. Mein Cousin hat sie überholen lassen und Ihnen Fotos von der Kamera gemacht. Ich bin mit der nie zurecht gekommen, das Filmwechsellern war so kompliziert. Sie war toll, weil sie so leicht war. Aber nur für 36 Bilder, dann musste man den Film wechseln und das war so kompliziert. Mein Vater hatte die Leica überall dabei, auch als er 1940 eingezogen wurde, hat er sie mitgenommen. Nur beim letzten Fronturlaub, das muss 1943 oder 1944 gewesen sein, da hat er sie in Wien gelassen. Da hatte er wohl schon so eine Ahnung gehabt, weil dann ist er ja in russische Kriegsgefangenschaft geraten. Er hätte in der Arbeit die Möglichkeit gehabt, da zu bleiben, aber da hätte er in die Partei eintreten müssen. Da ist er lieber in den Krieg gegangen als dieser Partei beizutreten.

L.F.: Den Aufmarsch am 1. Mai 1938 hat er dokumentiert, haben Sie mir am Telefon gesagt.

H.C.: Ja, das sind Diapositive in Farbe. Ich weiß nicht, was ich mit ihnen machen soll. Man kann Prints herstellen lassen, aber da müsste man die Rahmen abnehmen, da habe ich mich schon erkundigt.

L.F.: Aber Portraits hat er nicht so gerne fotografiert, habe ich den Eindruck...

H.C.: Nein, Portraits mochte er nicht so, hat er selten gemacht.

L.F.: Sein bekanntestes Bild sind ja die Fabriksschlote

H.C.: Ja, da hat er zwei Negative übereinander entwickelt, die Glasplatten dazu sind auch in der Albertina. Es ist ja eigentlich nur ein Schlot, die Glasnegative können Sie in der Albertina ansehen.

L.F.: Hat er öfter Fotomontagen gemacht?

H.C.: Nein, das ist, glaube ich, die Einzige.

L.F.: Komisch eigentlich, dass er da einmal das ausprobiert und dann wird das so ein erfolgreiches Bild, was ihn dazu wohl bewogen oder inspiriert hat...?

H.C.: Nein, keine Ahnung. Was ihn dazu bewogen hat...keine Ahnung.

L.F.: Hat Ihr Vater auch gerne Fotozeitschriften gelesen? Oder den Kuckuck zum Beispiel, da gibt es ja viele Fotocollagen und Montagen...

H.C.: Nein also mit den Zeitschriften kann ich Ihnen nicht dienen, die sind alle weg, die sind in der Grafischen.

L.F.: Und seit wann leben Sie hier in diesem Haus? Ihre Eltern haben ja eigentlich in Meidling gelebt.

H.C.: Das Grundstück haben meine Eltern 1936 gepachtet. Da haben sie den Keller gebaut, denn man durfte nicht mehr als 46 Quadratmeter auf diesen Flächen hier bauen. Im Krieg gab es dann kein Baumaterial, mein Vater hat ein provisorischen Dach drüber machen lassen. Im Keller gab's aber schon Strom und Wasser. Wir haben im Gemeindebau Am Fuchsenfeld gewohnt. Dann wurden wir kurz vor Kriegsende ausgebombt, das war wirklich in den letzten Tagen vom Krieg. Meiner Mutter und mir wurde dann ein Zimmer zugeteilt in einer riesigen Villa im 13. Bezirk. Aber meine Mutter ist mit mir dann lieber in den Keller hierher gezogen, ich bin hier in Mauer in die Volksschule gegangen. Nach dem Krieg wurde der Gemeindebau wieder aufgebaut. Da haben wir dann gewohnt. Im Zuge des Staatsvertrages ist der Grund hier in Baugrund umgewidmet worden, da wurden die Pläne dann vergrößert und das Haus gebaut. Ungefähr seit 1968 haben wir dann hier gewohnt.

L.F.: Wenn Sie ausgebombt wurden ist es ja ein Wunder, dass all die Fotografien überlebt haben..

H.C.: Ja, das kann ich mir auch nicht erklären, sie müssen wohl schon hier in dem Keller gewesen sein. Ich kann mich an große Mappen erinnern, wo alle Bilder auf Passepartouts aufkaschiert waren, das waren die Bilder, die auf Ausstellungen gewesen sind. Die Mappen waren in der Wohnung, die waren so schwer. Meine Mutter ist immer mit einem Rucksack mit den wichtigsten Dokumenten rumgelaufen, den hat sie überallhin mitgenommen. Was nicht zerstört wurde in der Wohnung, wurde dann gestohlen. So eine Jugendstilstanduhr hatten wir noch.

L.F.: Die war wohl zu schwer für die Diebe..

H.C.: Ja genau, die haben wir aber später verkauft. Sonst war alles weg. Aber ich habe vor ein paar Tagen Kinderzeichnungen von meinem Vater gefunden, die müssen dann wohl auch schon hier gewesen sein, Schulzeugnisse gibt es keine mehr, aber diese Zeichnungen, sind die für Sie interessant?

L.F.: Ja, die würde ich mir gerne anschauen.

IV. 2. 1. 2. Interview (3)

Wien, am 19.12.2016

XII., Reibergasse 39

Lena Fuhrmann im Gespräch mit Helga Cechal

Transkription nach Audio-Aufnahme: Lena Fuhrmann

L.F.: Wie lange war Ihr Vater in Kriegsgefangenschaft?

H.C.: Bis Ende 1948, ungefähr im Dezember 1948 ist er zurückgekommen. Und wie er von der Kriegsgefangenschaft nach Haus gekommen ist, ist er wieder zu seinem alten Arbeitgeber gegangen, zur Gebietskrankenkasse, und da war er hier [deutet auf ein Foto]. Da gab es auf der, warten Sie, in Pötzleinsdorf, ich glaub das war schon oder noch die Gersthofenstraße, da gab es ein kleines Spital, unterhalb von der Semmelweis-Klinik, dort waren nur Lungenkranke. Das Gebäude gibt es gar nicht mehr, und dort ist er als erstes hingekommen.

L.F.: Als Was? Was hat er da gemacht?

H.C.: Irgendwas administrativ hat er dort gemacht, das weiß ich nicht mehr.

L.F.: Und er hat auch Fußballgespielt, oder? Kann das sein?

H.C.: Er hat bissl Fußball gespielt, ja ja, aber auch nur in irgendeinem Amateurverein.

L.F.: Weil das habe ich gesehen in der Arbeiterzeitung. Also ich würde sagen, wir unterhalten uns jetzt und dann schauen wir uns die Fotos an und ich werde die auch scannen, wenn's Ihnen recht ist.

H.C.: Jaja, gut.

L.F.: Also Ihr Vater ist 1988 gestorben, nach längerer Krankheit oder überraschend?

H.C.: Naja, also er war Herzkrank, das muss irgendwie auch erblich bedingt gewesen sein, weil genau dieselbe Erkrankung hatte sein Vater und sein jüngerer Bruder. Und er hat im Endeffekt überstanden drei Herzinfarkte und war, ich glaube nach dem dritten Herzinfarkt, oder nach dem Zweiten, das weiß ich jetzt nicht mehr, war er sogar noch in der Schweiz in Zermatt und ist mit der Bahn auf den Gornergrat hinaufgefahren. Und dann war er im September 1988 mit meiner Mutter in der Steiermark, da oben irgendwo, wie hieß denn das...

L.F.: Also da haben sie Urlaub gemacht?

H.C.: Da haben sie Urlaub gemacht, jaja. Das war im September 1988, haben sie Urlaub gemacht, in Schladming waren sie da, ja, sie waren in Schladming, aber in einem Hotel irgendwo am Berg oben, ganz bekannte Skigegend und dort hatte er den vierten Herzinfarkt, er ist dann gekommen zuerst in Schladming ins Spital, dort hat sich aber sein Zustand verschlechtert, daraufhin ist er nach Rottenmann gebracht worden ins Spital, weil die eine bessere Versorgung für Akutfälle hatten. Und dort in Rottenmann, er war, weil wir hätten in Wien, damals war das noch Lainz jetzt heißt's ja Hietzinger Spital, dort hätten wir ein Bett auf der Herzstation bekommen, da war damals ein sehr berühmter Herzarzt Chef da, er war aber nicht mehr transportfähig. Und ist dann in Rottenmann verstorben.

L.F.: Und wann hatte er den ersten Herzinfarkt?

H.C.: Ich weiß es nicht mehr. Jedenfalls, er war schon in Pension. Ich glaube er ist mit 1. August 1967 in Pension gegangen und den ersten Herzinfarkt hatte er auf jeden Fall erst danach. Aber das Jahr kann ich nicht mehr sagen, auch nicht vom Zweiten und Dritten.

L.F.: Sie sagten vorher, er ist im Dezember 1948 aus der Kriegsgefangenschaft gekommen.

H.C.: Ja, ja, und zwar war er in Russland, ich glaub das war noch nicht Sibirien, das war noch vor dem Ural. Er war in Kostroma, das ist irgendwo an der Wolga.

L.F.: Hat er da mal was erzählt, wie es in der russischen Gefangenschaft war?

H.C.: Nein. Nein. Er hat sehr sehr wenig über die Zeit der Kriegsgefangenschaft erzählt, ganz ganz wenig.

L.F.: Und was er erzählt hat, wissen Sie noch?

H.C.: Aus der ersten Zeit, wie er zurückgekommen ist, da weiß ich gar nichts mehr, weil, ich selber weiß es auch nicht mehr, ich weiß es nur von meiner Mutter, ich habe ihn vollkommen abgelehnt, wie er gekommen ist, soll ich gesagt haben: Das ist nicht mein Papa, mein Papa hat ganz anders ausgeschaut! Und hab ihn also lange Zeit... war ich auf Distanz zu ihm.

L.F.: Das heißt, Sie haben ihn gar nicht wiedererkannt?

H.C.: Nein, nicht, ich war ja, er ist, wart ich muss nachdenken. 1939 ist er schon einberufen, an die Front gekommen. Und wenn er Fronturlaub hatte, war er natürlich immer zuhause, aber da hat er ganz anders ausgeschaut, als wie er dann aus der Kriegsgefangenschaft kam. Erstens haben die ja die, die in russischer Kriegsgefangenschaft waren alle kahl geschoren. Und meine Mutter hat erzählt, er hat furchtbar dick ausgeschaut, das war aber alles so wie ein Wasserödem oder so was war das. Ja, aber ich meine, er hat dann schon erzählt, wie arm eigentlich die russische Bevölkerung dort war, wie arm natürlich die Gefangenen auch waren, dass sie kaum was zu essen gehabt haben, aber sonst hat er kaum, nein ich kann eigentlich sagen, er hat nichts erzählt.

L.F.: Und vom Krieg selbst?

H.C.: Naja er hat von den Anfängen des Krieges ein Bisschen erzählt. Da war er zuerst im Burgenland, dort sind die ersten Gefangenen, die die Hitlerarmee gemacht hat hingekommen, das waren hauptsächlich Franzosen, die hat er beaufsichtigen müssen und dann ist er in die Baltischen Staaten gekommen, nach Lettland, und dort hat er dann schon die ersten russischen Kriegsgefangenen, also die, die die Deutschen gefangenen genommen haben und dort, kann ich mich auch noch erinnern, dass er erzählt hat, die ersten russischen Soldaten, die also gekommen sind gegen Hitler, die haben fast überhaupt keine Waffen gehabt, zum Großteil waren das Waffenattrappen. Die haben einfach nichts gehabt, die sind praktisch überrannt worden von den Hitlertruppen.

Ach ja eines kann ich mich erinnern, ich glaub wir haben's lang aufgehoben, die Mütze mit der er gekommen ist. Das war so eine typische russische Mütze. Und dann hat er zwei so

kleine Säckchen gehabt, Stoffsäckchen, und die haben sich die Gefangenen selber genäht. Wo sie Nadeln hergehabt haben, weiß ich nicht, jedenfalls er hat erzählt, Zwirn oder so etwas gab es nicht, und da haben sie aus Autoreifen, aus dem Innenmaterial sich einen Zwirn selber gemacht. Und da hat er zwei so Säckchen gehabt, wo er ein paar so persönliche Dinge drinnengehabt hat, wie er gekommen ist.

L.F.: Und dann ist er ja eigentlich gleich wieder zum Fotoclub gegangen.

H.C.: Ja, sofort. Nur er hat dann ganz wenig nur mehr fotografiert. Viel hat er nach dem Krieg nicht mehr fotografiert.

L.F.: Aber ich hab gesehen, im Archiv des Fotoclubs, dass er schon noch bis in die Sechzigerjahre an Ausstellungen beteiligt war.

H.C.: Ja, aber das waren zum Teil auch alte Fotos von vor dem Krieg. Ich weiß nicht, warum er dann nur mehr so wenig fotografiert hat. Nämlich, er hat so persönliche Fotos gemacht, ja, aber Fotos für Ausstellungen hat er wenig gemacht. Vielleicht war das auch eine finanzielle Sache. Gut, er hat sofort nach der Gefangenschaft wieder seine Arbeit bekommen, aber meine Mutter und ich, wir sind ausgebombt worden in den letzten Kriegstagen und es ist uns praktisch nur geblieben, was meine Mutter im Rucksack hatte. Also eine kleine Wohnung ist uns zur Verfügung gestellt worden, weil unsere Wohnung war auch kaputt. Und dann musste man schauen, dass man wieder Möbel anschafft, da war kein Geld da zum Fotografieren. Das war vielleicht mit ein Grund, aber es war bestimmt nicht der Hauptgrund. Er war auch irgendwie von der Kriegsgefangenschaft traumatisiert.

L.F.: Und erinnern Sie sich noch an den Moment, als Ihr Vater wiedergekommen ist?

H.C.: Da gab es im Radio immer so eine Art Nachrichten über die Gefangenentransporte und da sind die Namen verlesen worden, von den Gefangenen die dann und dann ankommen. Wir haben's nicht gehört, aber ein Jugendfreund meines Vaters hat das zufällig gehört. Das war ja noch der alte Südbahnhof, dort sind die Transporte angekommen. Und der ist dann zu uns herausgefahren, weil der hatte im 12. Bezirk gewohnt, der hat sich auf's Fahrrad gesetzt und ist sofort losgefahren und hat sofort meiner Mutter gesagt, dass der Papa kommt.

L.F.: Und dann haben sie ihn abgeholt?

H.C.: Ja. Ja. Aber ich kann mich ehrlich nicht mehr erinnern. Ich weiß nur, dass meine Mutter erzählt hat, ich habe ihn lange abgelehnt, ich habe immer gesagt, das ist nicht mein Papa, weil mein Papa schaut ganz anders aus. Naja, es waren ja natürlich auch etliche Jahre dazwischen, in denen ich ihn überhaupt nicht gesehen habe.

L.F.: Ab wann ist er denn in Gefangenschaft geraten, ab wann haben Sie ihn gar nicht mehr gesehen?

H.C.: ich war zehn Jahre alt, wie er zurückgekommen ist. Ich weiß nicht mehr, wann er den letzten Fronturlaub hatte. Das hab ich vergessen, ich weiß nur, er hat immer die Leica

mitgehabt und beim letzten Fronturlaub waren wir auf Urlaub in Tirol im Zillerthal und da hat er die Leica in Wien gelassen, da hat er sie nicht mehr an die Front mitgenommen.

L.F.: Und hat er mal über Zeit vor dem Krieg gesprochen. Er hatte ja glaube ich durchgehend Arbeit, aber viele waren in den Zwanzigerjahren ja auch arbeitslos.

H.C.: Er hatte durchgehend Arbeit. Hm, von vor dem Krieg, nein, ich kann mich nicht mehr erinnern. Vielleicht auch, weil ich zu diesen Leuten keinen Bezug hatte, weil ich ja erst 1938 geboren wurde.

L.F.: Dann habe ich gehört, es soll ein Mitteilungsblatt oder Jahrbuch des Fotoclubs gegeben haben, das von der Grafischen herausgegeben wurde.

H.C.: Nein, davon hab ich noch nie gehört, ich weiß nur, dass mein Vater nach dem Krieg Mitglied in der Grafischen war.

L.F.: Also in der Photographischen Gesellschaft.

H.C.: Ja, in der Photographischen Gesellschaft. Die haben ein Jahrbuch herausgegeben, da waren Berge davon da, die habe ich der Grafischen gegeben. Da war einmal ein Herr, der damalige Direktor der Grafischen, hier. Das muss gewesen sein, warten Sie, meine Mutter ist im Dezember 2002 gestorben, das muss danach gewesen sein, weil meine Mutter hat nicht mehr gelebt, als der hier war. Und dem hab ich alle diese Jahrbücher mitgegeben und der war glücklich, weil einige haben die gar nicht mehr gehabt. Aber Mitteilungen, die die Fotogruppe betroffen hat, das ist mir ganz neu.

L.F.: Also ihr Vater hat nie aus seiner Jugend oder aus seiner Kindheit erzählt?

H.C.: ich kann mich nicht erinnern. Vielleicht hat er das alles irgendwie verdrängt. Er war, ich hab das alles dann erst später begriffen, dass er also total traumatisiert war durch die Kriegsgefangenschaft.

L.F.: Aber ich denke, für Sie und Ihre Mutter war das Ganze ja sicher auch traumatisierend.

H.C.: Naja, zumal wir ja in der Wohnung, also da muss ich ein bissl ausholen. Also meine Mutter hatte einen älteren Bruder, den Onkel Franz, und der ist in den letzten Kriegstagen bei einem Polenfeldzug verschollen. Ich glaub wir haben von ihm nicht einmal den genauen Sterbetag gewusst. Und dieser Onkel Franz war verlobt. Ich hab dann zu der Tante gesagt, die Tante Rosa war das. Sie war Jüdin und ihre gesamte Familie, nein, ihre Schwester ist nicht deportiert worden und sie auch nicht, aber ihre Mutter und ihr Vater. Wo der Vater hingekommen ist, weiß ich nicht mehr, die Mutter ist nach Theresienstadt gekommen und ist dort vergast worden. Und meine Mutter hat die Tante Rosa aufgenommen und die hat bei uns in der Wohnung als U-Boot gelebt. Und das hat natürlich auch meine Mutter traumatisiert.

L.F.: Ihre Mutter hat die Tante Rosa also versteckt.

H.C.: Sie hat sie versteckt und meine Mutter ist so wie alle Leute hamstern gefahren auf's Land und in der Zeit hat immer die Tante Rosa auf mich aufgepasst. Aber die ist nie auf die Straße gegangen und wenn ja, dann nur am Abend, wenn's finster war.

L.F.: Und so hat sie den Krieg überlebt?

H.C.: Sie ist bis knapp vor dem Moment als wir ausgebombt wurden bei uns in der Wohnung gewesen. Wo sie dann hin ist, weiß ich nicht mehr, aber sie hat in Wien überlebt.

L.F.: Das heißt, Sie haben sie nach dem Krieg wiedergesehen?

H.C.: Ja, jaja. Sie ist ja erst vor sieben oder acht Jahren gestorben und wir haben bis dahin Verbindung gehabt. Das war natürlich für meine Mutter auch ein Trauma, diese Zeit. Da hat dann, also das gehört jetzt praktisch da nicht dazu, aber, da hat dann meine Mutter eine Auszeichnung vom Staat Israel bekommen so wie einige andere auch, die Juden versteckt haben.

L.F.: Und Ihre Mutter hat auch nie was erzählt, wie das war vor dem Krieg?

H.C.: Nein.

L.F.: War Ihr Vater in der sozialdemokratischen Partei Mitglied?

H.C.: Nein. Er war bei keiner Partei, er war nur bei den Naturfreunden. Er war in keiner Partei. Wie der Krieg begonnen hat, da hat er ja schon in der Krankenkassa gearbeitet, da war er damals in der alten Zentrale in der Wipplingerstraße, und das hat er nach dem Krieg dann erzählt, da hat ihn der Direktor rufen lassen und hat ihm gesagt, er brauche ihn dringend im Haus, er könne es bewirken, dass er freigestellt werde vom Militär, aber dazu müsse er zur Partei gehen.

L.F.: Zur NSDAP?

H.C.: Ja. Und mein Vater hat ihm gesagt: „Ich war bei noch keiner einzigen Partei und zu der geh ich auch nicht, schon gar nicht.“ Aber die Naturfreunde, die sind ja sehr angelehnt an die sozialdemokratische Partei. Ach ja, bei irgendeinem Radclub war er.

L.F.: Sie sagten, 1967 ist Ihr Vater in Pension gegangen, hatte er in der Pension dann noch irgendwelche anderen Hobbys?

H.C.: Nein, er hat sich sehr mit dem Garten beschäftigt und ist fallweise noch ein bisschen Radfahren gegangen, aber so extreme Hobbys wie vor dem Krieg nicht. Vor dem Krieg ist er sehr viel Skifahren gegangen, auch hochalpin, er ist klettern gegangen, also das hat er nach dem Krieg dann alles nicht mehr gemacht. Nach dem Krieg hat er nur mehr so Wanderausflüge gemacht.

L.F.: Mir scheint von den Fotos her, dass Ihr Vater ein recht fröhlicher und lustiger Mensch war, und nach dem Krieg...?

H.C.: Nach dem Krieg nicht mehr. Man durfte ihn auch überhaupt nichts fragen über die Zeit der Gefangenschaft. Also was er dort alles erlebt hat, er hat nie darüber gesprochen und man durfte das Thema auch nicht erwähnen.

L.F.: Und Ihre Mutter hat auch nie was erzählt, zum Beispiel wie das war, als der Fotoclub verboten wurde und alles zugemacht wurde?

H.C.: Nein, eigentlich nicht. Ich glaub meine Mutter ist auch nur dem Fotoclub beigetreten, weil sie eben meinen Vater kennengelernt hat. Meine Mutter hat fast nichts fotografiert, fast nichts.

L.F.: Wann haben Ihre Eltern geheiratet?

H.C.: 1936. Im April 1936. Ich glaube am 7. April.

L.F.: Schon davor haben sie aber im selben Gemeindebau gelebt?

H.C.: Nein, meine Mutter hat in dem Gemeindebau gegenüber gelebt, in dem Gemeindebau, in dem ursprünglich die Fotogruppe war. Dort ist sie aufgewachsen. Das hat geheißen Fuchsenfeldhof, und mein Vater hat mit seinen Eltern und seinem jüngeren Bruder gegenüber in dem Gemeindebau gewohnt, der hat geheißen Am Fuchsenfeld.

L.F.: Und sie sagten Ihr Vater hat außer mit der Unterbrechung im Krieg durchgehend bei der Gebietskrankenkasse gearbeitet.

H.C.: Ja. Ja.

L.F.: Aber ursprünglich hatte er etwas technischen gelernt...

H.C.: Er hat Feinmechanik oder so irgendwas gelernt, hat aber nicht als solcher dort gearbeitet, weil er hatte eine ältere Cousine und die hat bei der Gebietskrankenkasse gearbeitet, in der Buchhaltung, und die hat ihn zur Gebietskrankenkasse gebracht, weil da war's ja auch nicht so leicht eine Arbeit zu finden. Ich glaube angefangen hat er dort als eine Art Hausmechaniker oder wie sagt man da und hat aber dann aber zum Schluss nach dem Krieg in der Verwaltung gearbeitet und war dann in verschiedenen Ambulatorien.

L.F.: Und erinnern Sie sich selber noch an die Kriegsjahre, wie haben Sie das als Kind wahrgenommen, wussten Sie, warum Ihr Papa nicht da ist?

H.C.: Das kann ich Ihnen nicht sagen, das weiß ich nicht mehr. Ich kann mich nur wage erinnern, also dass immer meine Mutter da war und immer die Tante Rosa, aber ich hab nie gewusst, warum sie bei uns ist. Das hat meine Mutter mir wahrscheinlich absichtlich nicht gesagt. Aber ich kann an sonst nichts erinnern.

L.F.: Auch nicht an die Bomben?

H.C.: Nein. Das Einzige, wie gesagt, wie das Haus zerbombt wurde waren wir im Keller vom Haus und wir sind verschüttet worden. Also diese Tante Rosa hatte meine Mutter weggeschickt, da war eine große Bunkeranlage in der Nähe und dort ist die Tante Rosa hin.

Und meine Mutter und ich sind in den Keller. Da war es so, vor jeder Kellertür ist der jeweilige Wohnungsinhaber gesessen und wir sind bei unserer Kellertüre gesessen, an das kann ich mich erinnern. Und angeblich bin ich, vielleicht habe ich dadurch auch einen Schaden oder eine Gedächtnislücke erlitten, ich weiß das ja nicht und wer hat den damals an psychologische Betreuung gedacht, damals war man froh, wenn man ein trockenes Stück Brot gehabt hat. Meine Mutter hat dann erzählt, in der Mitte, wo sich zwei Kellergänge gekreuzt haben, war Platz und dort waren die Kinder und haben gespielt und meine Mutter ist auf einem Sessel vor unserer Kellertüre gesessen, während der Fliegeralarm war. Und meine Mutter hat mich dann gerufen, dass ich zu ihr kommen soll und knapp danach ist die Bombe eingeschlagen und wenn ich bei den Kindern geblieben wäre, wäre ich vielleicht auch tot gewesen, weil da waren sehr viele Tote im Keller. Und wir waren verschüttet. Meine Mutter und mich hat nur die Kellertüre gerettet. Die Druckwelle hat die Türe aus den Angeln gehoben und die war wie so ein Schutzdach über uns. Wir waren verschüttet und sind über das Nebenhaus ausgegraben worden.

L.F.: Wie lang waren sie verschüttet?

H.C.: Das weiß ich nicht. Keine Ahnung. Meine Mutter wird's schon gewusst haben, aber ich hab sie nie gefragt. Eines kann ich mich erinnern, mein Vater war auch stationiert in Potsdam, ich weiß nicht in welchem Jahr, und da waren meine Mutter und ich in Berlin ihn besuchen. Da war ein Bombardement mit Brandbomben und da hat halb Berlin gebrannt. Vielleicht glaube ich mich auch nur selber zu erinnern, wie alles gebrannt hat, ich weiß es nicht, vielleicht weiß ich das auch nur aus Erzählungen. Das war auch schon so gegen Ende des Krieges.

L.F.: An Ihre Schulzeit erinnern Sie sich aber schon?

H.C.: Jaja, an die Zeit kann ich mich erinnern. Wir haben ja hier unten im Keller gewohnt. Angefangen mit der Volksschule habe ich September 1944, das heißt, wie wir ausgebombt wurden bin ich schon in die erste Klasse gegangen in Meidling. Und meine Mutter hat mich dann nicht mehr in die Schule gehen lassen. Und dann sind wir da heraus gezogen und ich bin in Mauer weiter in die Schule gegangen.

L.F.: Und wie haben sie hier im Keller gelebt?

H.C.: Im Keller war Wasser und Strom eingeleitet und dann gab es einen Ofen und so haben wir da gelebt. Ich kann mich erinnern, im ersten Winter 45/46 war irrsinnig viel Schnee und diese Straße da, die Rusizkastraße, die da hinunter geht und auf der anderen Seite wieder hinauf, das war alles eine Ebene, so viel Schnee war da. Es war ja russische Zone. Und da oben an dem Platz war der Treffpunkt, da sind die Russen gekommen mit einem Pferdeschlitten, haben alle Schulkinder zusammengeholt, haben die Kinder mit dem Pferdeschlitten in die Schule gebracht, weil so viel Schnee lag, das war unfassbar, wie viel

Schnee, und haben dann die Kinder wieder abgeholt und zu dem Platz gebracht. An das kann ich mich erinnern, aber alles was vor der Bombe war, nein.

L.F.: Gut, ich danke Ihnen.

IV. 2. 2. Interview mit Gabriel Hartenberger – Interview (2)

Wien, am 6.12.2016

Telefongespräch

Lena Fuhrmann im Gespräch mit Gabriel Hartenberger, Mitglied der Photosektion Meidling von 1950 bis 1995.

Transkription nach Gedächtnisprotokoll und Notizen: Lena Fuhrmann.

L.F.: Guten Morgen Herr Hartenberger, meine Name ist Lena Fuhrmann und ich habe Ihre Nummer von Frau Maria Beil aus dem Fotoclub Meidling bekommen. Ich rufe an, weil Frau Beil mir sagte, Sie könnten mir vielleicht ein paar Fragen zum Fotoclub beantworten, da sie ja ab 1952 Obmann des Clubs waren. Ich schreibe meine Diplomarbeit über ein ehemaliges Mitglied, Hans Cechal.

G. H.: Wen?

L.F.: Hans Cechal.

G. H.: Wie?

L.F.: Cechal.

G. H.: Costal? An einen Costal erinnere ich mich nicht. Da gabs den [unverständlich] und den Hans Cechal, die kannte ich gut.

L.F.: Ja den meine ich ja, den Cechal.

G. H.: Ach so, den Cechal, ich hab immer Costal verstanden. Ja, was wollen Sie denn?

L.F.: Der Fotoclub wurde im Krieg ja stark zerstört, aber vielleicht erinnern Sie sich ja noch, wie es dort ausgesehen hat, gab es auch eine Bibliothek mit Büchern, Zeitschriften?

G. H.: Ja, ja. Ja es gab viele Zeitschriften, das haben wir alles später ausgemistet, die alten Sachen. Und dann gab es fünf kleine Dunkelkammern und eine große Dunkelkammer, das war ja noch in der Karl-Löwe-Gasse.

L.F.: Und in den Zeitschriften hat man sich über die Fotografie informiert.

G. H.: Ja, es gab ja regelmäßige Vorträge und Kurse. Ich habe auch mal einen Kurs gehalten.

L.F.: Und wie haben die jährlichen Ausstellungen funktioniert? Ich habe mich gewundert, dass 1949, bei der ersten Ausstellung nach dem Krieg, Bilder vom Cechal dabei waren, obwohl er erst 1950 aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekommen ist.

G. H.: Ja, das weiß ich nicht. Ich bin erst 1950 beigetreten.

L.F.: Man musste die Bilder aber persönlich einreichen?

G. H.: Ja. Man konnte 10 bis 15 Bilder abgeben und die Jury hat dann entschieden.

L.F.: Und aus wem bestand diese Jury?

G. H.: Aus vereinsfremden Fotografen.

L.F.: Welche Fotografen?

G. H.: Leute aus den anderen Fotogruppen, welche, die schon bekannt waren in der Fotografie. Oder es gab ja auch Kurse und Vorträge, regelmäßig. Und man hat gemeinsam die Bilder besprochen, was gut ist.

L.F.: Aber konnte auch jemand anderes Bilder für einen abgeben?

G. H.: Ja man brauchte einen Bürgen, wenn man nicht da war, jemand der gesprochen hat für einen. Es gab ja keine Schlüssel, sondern wir hatten Einwerfmarken zum Reingehen ins Atelier.

L.F.: Dass jemand für den Cechal Bilder abgegeben hat, als er noch weg war, in Kriegsgefangenschaft, das eher nicht?

G. H.: Ich bin ja selbst erst 1949 aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekommen, als ich kam war der Cechal schon da.

L.F.: Hat der Cechal auch mal erzählt, wie es vor dem Krieg im Fotoclub war?

G. H.: Der Cechal war ja eines der Gründungsmitglieder!

L.F.: Hans Cechal war ab 1925 Mitglied.

G. H.: Also der Verein wurde 1919 gegründet.

L.F.: Und wie war das so damals?

G. H.: Vorm Krieg, so 1928-29, wo die Krise war, da sind die Mitglieder auf Baustellen gegangen und haben da fotografiert und die Bilder dann angeboten zum Dazuverdienen. Das hat er erzählt.

L.F.: Hat er Bilder auch mal veröffentlicht? In Zeitschriften, im Kuckuck zum Beispiel?

G. H.: Bilder wurden in der Fotoverband-Zeitschrift veröffentlicht, ein Mitteilungsblatt, das wurde herausgegeben von dieser grafischen Schule, da oben in der Leysenstraße, da gab es irgendwelche Verbindungen, und der Heger hat die gesammelt. Aber ich muss jetzt Schluss machen, ich geh Mittagessen.

L.F.: Ja, ok. Vielen Dank für Ihre Hilfe und einen schönen Tag noch. Danke.

G. H.: Ja Wiederhören.

L.F.: Wiederhören.

VI. 3. Quellenverzeichnis

VI. 3. 1. Primärquellen

Arbeiter-Zeitung

- A. M., Das österreichische Lichtbild, in: Arbeiter-Zeitung, 351, 20. Dezember 1932, S. 8.
- A. M., Die moderne Photographie, in: Arbeiter-Zeitung, 59, 1. März 1930, S. 6.
- A. M., Photographische Ausstellung der Meidlinger Naturfreunde, in: Arbeiter-Zeitung, 83, 24. März 1926, S. 6.
- F. Z., Photographieren, in: Arbeiter-Zeitung, 227, 18. August 1929, S. 19.
- K.A., Eine sehenswerte photographische Ausstellung. Die Meidlinger Naturfreunde stellen aus, in: Arbeiter-Zeitung, 367, 6. November 1929, S. 6.
- Rubrik Büchereinlauf, in: Arbeiter-Zeitung, 55, 24. Feb. 1929, S. 11.

Bildungsarbeit. Blätter für sozialistisches Bildungswesen

- Sonderbeilage, Bildungsarbeit. Blätter für sozialistisches Bildungswesen, 16, 1929, S.88.

Das kleine Blatt

- K. A., 138 künstlerische Lichtbilder. Eine Ausstellung der Meidlinger Naturfreunde, in: Das kleine Blatt, 296, 26. Oktober 1930, S. 10.

Das österreichische Lichtbild 1933

- Das österreichische Lichtbild. Jahrbuch 1933, Verband der österreichischen Amateurphotographenvereine in Wien (Hg.), Wien u. a. 1933.

Der Kuckuck

- Anonym, An unsere Freunde und Amateur-Photographen in Deutschland, in: Der Kuckuck, 4, 27, 3. Jul. 1932, S. 16.
- Anonym, Aus dem ständigen Photowettbewerb des „Kuckuck“, in: Der Kuckuck, 3, 8, 22. Feb. 1931, S.16.
- Anonym, Das gute Lichtbild, in: Der Kuckuck, 4, 51, 18. Dez. 1932, S. 15.
- Anonym, Das neue Bildnis, in: Der Kuckuck, 2, 12, 23. März 1930, S. 15.
- Anonym, Die neue Sachlichkeit in der Photographie, in: Der Kuckuck, 2, 47, 23. Nov. 1930, S. 15.
- Anonym, Die Welt ist schön, in: Der Kuckuck, 1, 12, 23. Juni 1929, S. 4.
- Anonym, Die zugrunde gegangene Pikanterie, 4, 29, 17. Juli 1932, S. 13.
- Anonym, Film und Photo, in: Der Kuckuck, 2, 8, 23. Feb. 1930, S. 15.
- Anonym, Sonne und Schnee, in: Der Kuckuck, 2, 3, 19. Jan. 1930, S. 15.
- Anonym, Sonntag der Wiener, in: Der Kuckuck, 2, 27, 6. Juli 1930, S. 3.
- Anonym, Vom Antlitz Wiens, in: Der Kuckuck, 3, 11, 15. März 1931, S. 8.
- Anonym, Wege und Fahrten, in: Der Kuckuck, 3, 4, 25. Jan. 1931, S. 14.
- Anonym, Wiener Bilder, in: Der Kuckuck, 2, 46, 16. Nov. 1930, S. 15.
- Stal, Von 1000 Pionieren 3, in: Der Kuckuck, 4, 50, 11. Dez. 1932, S. 12.

Der Naturfreund

Anonym, Von unseren Fotografen, in: Der Naturfreund, 29, 2, 1925 / Der Gau-Bote (Beilage), S. 5.

M. E. Pista, Der Naturfreund als Photograph, in: Der Naturfreund, 35, 1, 1931, S. 30.

Großglockner-Hochalpenstraße. Festschrift zur Eröffnung

Franz Rehr, Fünf Jahre Arbeit. Zum Wohle unseres Vaterlandes Österreich, in: Großglockner-Hochalpenstraße. Festschrift zur Eröffnung, Großglockner-Hochalpenstraßen AG (Hg.), Salzburg 1935, S. 5-6.

P. Franz Stiletz, Als Seelsorger bei den Barabern des Großglockner-Straßenbaus, in: Großglockner-Hochalpenstraße. Festschrift zur Eröffnung, Großglockner-Hochalpenstraßen AG (Hg.), Salzburg 1935, S. 32-33.

Moholy-Nagy 1927

László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2. Aufl. 1927.

Photo-Börse

Anonym, Unsere Bilderwettbewerbe 1929, in: Photo-Börse, 1-2, Jänner-Februar 1929, S. 20.

Photographische Korrespondenz

Rudolf Junk, Film und Foto, in: Photographische Korrespondenz, Bd. 65, 8, August 1929, S. 229-233.

Albert Renger-Patzsch, Photographie und Kunst, in Photographische Korrespondenz, Bd. 63, 3, 1. März 1927, S. 80-83.

Photo- und Kinosport

Dr. Ing. Papesch, Photographischer Unterricht für Anfänger, in: Photo- und Kinosport, Mai 1928, S. 16.

Renger-Patsch 1928

Carl Georg Heise, [Einleitungstext ohne Titel], in: Die Welt ist schön. 100 photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. Herausgegeben und eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928, S. 7-17.

Albert Renger Patsch, Die Welt ist schön. 100 photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. Herausgegeben und eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928.

Sport-Tagblatt

R.t., Dritte Ausstellung des Verbandes österreichischer Amateurphotographenvereine, in: Sport-Tagblatt, 106, 17. April 1930, S. 5.

Touristen-Verein Die Naturfreunde. Bezirksgruppe Meidling

Fotovereinigung XII der Bezirksgruppe Meidling im T.V. „Die Naturfreunde“, 13. Bilderschau, 30. Oktober–13. November 1949, Bilderverzeichnis, Wien 1949.

Fotovereinigung XII der Bezirksgruppe Meidling im T.V. „Die Naturfreunde“, 21. Photoausstellung. Im Rahmen der Wiener Festwochen, XII., Karl- Löwe-Gasse 17-19, 19. Mai – 16. Juni 1957, Bilderverzeichnis, Wien 1957.

Gabriel Hartenberger, 50. Fotoausstellung – 70 Jahre TVN-Fotogruppe Wien 12, in: 50. Fotoausstellung. Festschrift zur Ausstellung, Festsaal des Amtshauses für den 12. Bezirk 1120 Wien, 21. Mai – 11. Juni 1989, Kat. Ausst., 1989, S. 4-5.

Mitteilungen des Touristen-Vereins Die Naturfreunde. Bezirksgruppe Meidling, 21, 3, März 1930.

Mitteilungen des Touristen-Vereins Die Naturfreunde. Bezirksgruppe Meidling, 21, 2, Februar 1930.

VI. 3. 2. Sekundärquellen

Anonym 2010

Objektverzeichnis Raum 7 (Anonym), Prekäre Zeiten, in: Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930, Wien Museum im Künstlerhaus 19. November 2009 – 28. März 2010, Kat. Ausst. 2010, S. 391-408.

Blöcker 2014

Susanne Blöcker, Lichtbildner, in: Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus, Oliver Kornhoff (Hg.), Bielefeld 2014, S. 24-31.

Cronin 2015

Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern, Monika Faber (Hg.), Wien/Salzburg 2015.

Defner 1999

Adalbert Defner, Lichte Landschaft. Photographien 1910–1969, Rupert Larl (Hg.), Gunther Waibl (Text), Innsbruck 1999.

Erdmann/Lorenz 1985

Wulf Erdmann & Klaus-Peter Lorenz, Die grüne Lust der roten Touristen. Das fotografische Leben des Arbeiters und Naturfreundes Paul Schminke (1888-1966), Hamburg 1985.

Eskildsen 1979

Ute Eskildsen, Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920-1933, in: Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung „Film und Foto“ 1929, Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Stuttgart 1979, S. 8-25.

Faber 1983

Monika Faber, „Wiener Arbeiterphotographen“. Theorie und Praxis der Arbeiterfotografie in Wien am Beispiel der Veröffentlichungen in der Zeitschrift „Kuckuck“, in: Geschichte der Fotografie in Österreich, Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, 8. Dezember 1983 – 26. Februar 1984 u.a., Kat. Ausst., Bd. 1, 1983, S. 425-430.

Faber 1999

Monika Faber (Hg.), Zeit ohne Zukunft. Photographie in Wien 1918-1938, Wien 1999.

Faber 2005

Monika Faber, Das Bildnis – Ende einer Tradition, in: Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900–1938, Monika Faber und Janos Frecot (Hg.), Albertina Wien 5. Juli – 16. Oktober 2005 u. a., Kat. Ausst., 2005, S. 60-65.

Fabris 1991

Hans Heinz Fabris, Abhängige Entwicklung: Zur „Internationalisierung“ der österreichischen Medien 1918-1938, in: Kreativität aus der Krise, Wolfgang Duchkowitz, Hannes Haas und Klaus Lojka (Hg.), Wien 1991, S. 46-56.

Fegert 2008

Elke Fegert, Alexander Kanoldt und das Stillleben der Neuen Sachlichkeit, Hamburg 2008.

Friese-Oertmann 2017

Sabine Friese-Oertmann, Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA, Berlin 2017.

Haiko/Reissberger 1987

Peter Haiko & Mara Reissberger, Das Bild der Arbeit – Abbild einer Verleugnung, in: Kunst & Arbeit. Eine gemeinsame Ausstellung der Deutschen Demokratischen Republik und der Republik Österreich, Berlin Neue Berliner Galerie im Alten Museum 3. Dez. 1987 – 3. Jan. 1988, Wien Österreich-Haus Palais Palffy 25. Jan. 1988 – 25. Feb. 1988, Kat. Ausst. 1987, S. 55-72.

Hartewig 2012

Karin Hartewig, Panofsky, Imdahl und die Müllers. Fragen an ein Foto und Methoden der Bildanalyse, in: Fotogeschichte, 124, 32, 2012, S. 67-73.

Heckert 2014

Virginia Heckert, Von der fotografischen Dokumentation zum künstlerischen Ausdruck. Albert Renger-Patzsch und das „Neue Sehen“, in: Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 258-283.

Heihs 2001

Christian Heihs, Arbeitersport in der Zwischenkriegszeit (1918-1938). Die organisatorische und politische Entwicklung des Arbeitersports in der Zwischenkriegszeit unter besonderer Berücksichtigung des Touristenvereines „Die Naturfreunde“, phil. Dipl. (ms.), Wien 2001.

Hochmuth 1991

Andreas Hochmuth, Kommt Zeit, kommt Rad. Eine Kulturgeschichte des Radfahrens, Wien 1991.

Hoffmann/Reckermann 2013

Ingrid-Sibylle Hoffmann & Zara Reckermann, Eine fotografische Reise in die Alpen, in: Jenseits der Ansichtskarte – die Alpen in der Fotografie, Galerie Stihl Waiblingen, 12. Oktober 2013 – 6. Januar 2014 u. a., Kat. Ausst., München 2013, S. 13-18.

Holzer 2013

Anton Holzer, Fotografie in Österreich. Geschichte, Entwicklungen, Protagonisten 1890-1955, Wien 2013.

Holzer 2014

Anton Holzer, Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus, Darmstadt 2014.

Hugger/Vogel 2005

Paul Hugger (Hg.) & Johannes Vogel, Gebrüder Wehrli. Pioniere der Alpin-Fotografie, Zürich 2005.

Jaeger 2014

Roland Jaeger, Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: Autopsie: deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Bd. 2, Manfred Heiting (Hg.), Göttingen 2014, S. 284-301.

Köhn 2012

Eckhardt Köhn, Populäre Fotobücher in der Weimarer Republik. Variationen des Deutschland-Buchs, in: Populärkultur, Massenmedien, Avantgarde 1919–1933, Jessica Nitsche & Nadine Werner (Hg.), München 2012, S. 161-188.

Lampasiak 2013

Bruno Klaus Lampasiak, Naturfreund sein heißt Mensch sein. Naturfreunde im Widerstand 1933 bis 1945, Berlin 2013.

Lessing 2017

Hans-Erhard Lessing, Das Fahrrad. Eine Kulturgeschichte, Stuttgart 2017.

Lugon 2008

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

Lugon 2010

Neues Sehen, Neue Geschichte, László Moholy-Nagy, Sigfried Giedion und die Ausstellung Film und Foto, in: Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne, Werner Oechslin und Gregor Harbusch (Hg.), Zürich 2010, S. 88-105.

Lüdtke 1993

Alf Lüdtke, Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre, in Historische Anthropologie, 1, 3, 1993, S. 394-430.

Maimann 1981

Helene Maimann (Red.), Mit uns zieht die neue Zeit. Arbeiterkultur in Österreich 1918–1934; Eine Ausstellung der Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik und des Meidlinger Kulturkreises, Straßenbahn-Remise Wien Meidling Koppreitergasse, 23. Jänner – 30. August 1981, Kat. Ausst., 1981.

Moschik 2013

Mila Moschik, Experimentierfeld und Wundergarten. Stillleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten, in: Flowers & Mushrooms, Toni Stooss (Hg.), München/Salzburg 2013, S. 18-63.

Muller 1991

Fançoise Muller, Neue Sachlichkeit und Arbeitswelt, in: Germanica, 9, 1991, S.1-11.

Neumann/Ballhause 2014

Christoph Neumann & Walter Ballhause. Ein Arbeiterfotograf als Künstler?, in: Das Auge des Arbeiters. Arbeiterfotografie und Kunst um 1930, Wolfgang Hesse (Hg.), Leipzig 2014, S. 97-110.

Osterwold 1979

Tilman Osterwold, Vorwort, in: Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung „Film und Foto“ 1929, Ute Eskildsen und Jan-Christopher Horak (Hg.), Stuttgart 1979, S. 6.

Pils 1994

Manfred Pils, „Berg frei!": 100 Jahre Naturfreunde, Touristenverein Naturfreunde Österreich (Hg.), Wien 1994.

Riesenfellner/Seiter 1995

Stefan Riesenfellner & Josef Seiter, Der Kuckuck. Die moderne Bild-Illustrierte des Roten Wien, Wien 1995.

Rigele 1998

Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998.

Sachsse 2012

Rolf Sachsse, Zeitzeugen und Wahrheit. Das narrative Interview in der fotohistorischen Forschung, in: Fotogeschichte, 124, 32, 2012, S. 74-77.

Schindler 2012

Joachim Schindler, „...die Nützlichkeit wirklich guter Landschaften...“ Zur Arbeit der Fotosektionen bei den sächsischen Naturfreunde-Ortsgruppen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Die Eroberung der beobachtenden Maschine. Zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik, Wolfgang Hesse (Hg.), Leipzig 2012, S. 33-66.

Schnür 1992

Natalie Schnür, Sozialdokumentarische Photographie – Ihre Anfänge und Entwicklungen bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich, phil. Diss. (ms.), Wien 1992.

Seiter 2011

Josef Seiter, Der Kuckuck: The Modern Picture Magazine of „Red Vienna“, in: Jorge Ribalta (Hg.), The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 226-238.

Studený 2003

Christine Studený, Liebe Lust und Leidenschaft. Eine volkskundliche Studie über Naturfreunde-Fotografen, dargestellt an der Fotogruppe Meidling, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

Stumberger 2011

Rudolf Stumberger, AIZ and the German Worker Photographers, in: Jorge Ribalta (Hg.), The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 80-93.

Sturm 2007

Hermann Sturm, Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte und Gegenwart eines Mythos, Essen 2007.

Treusch 2014

Tilman Treusch, Zu den Schnee Bildern der französischen Impressionisten und ihrer Zeitgenossen, in: Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus, Oliver Kornhoff (Hg.), Bielefeld 2014, S.10-17.

Ullmann 1990

Gerhard Ullmann, Fotografie am Bauhaus oder die Entdeckung des Mediums: Eine Ausstellung am Berliner Bauhaus-Archiv vom 4. Februar bis 27. April 1990, in: Werk, Bauen + Wohnen, 77, 4, 1990, S. 16-18.

Wolf 2011

Erika Wolf, The Soviet Union: from Worker to Proletarian Photography, in: Jorge Ribalta (Hg.), The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 32-46.

VI. 3. 3. Internetquellen

Online Sammlung der Albertina

URL: http://sammlungenonline.albertina.at/?id=starl_7FF3969952C3407196657C90E447E6E7#d83e0c0d-4de0-44ec-a595-ec449bac0e1a [25.11.2016].

Profil

<https://www.profil.at/oesterreich/history/generation-1914-das-los-kinder-ersten-weltkrieges-373626> [25.1.2017].

Virtuelles Museum: Bilder der Arbeit

Klaus Türk, Bilder der Arbeit. Virtuelles Museum – Historische Synopse 6: Die konfliktreichen Zwanzigerjahre,

URL: <http://www.bilder-der-arbeit.de/Museum/Seiten/VM-HS6.html> [19.7.2017].

Weblexikon der Wiener Sozialdemokratie

URL: <http://www.dasrotewien.at/arbeiterbewegung.html> [25.1.2017].

URL: <http://www.dasrotewien.at/erste-republik.html> [25.1.2017].

URL: <http://www.dasrotewien.at/fuchsenfeldhof.html> [26.1.2017].

Website des Touristen-Vereins Die Naturfreunde. Bezirksgruppe Meidling

URL: <http://www.fotoklub-wien.at/cms3/index.php/ueber-uns/unsere-geschichte> [19. 1. 2018].

Wien Geschichte Wiki - historische Wissensplattform der Stadt Wien

URL: https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Wohnbaupolitik_des_%22Roten_Wien%22 [26.1.2017].

VI. 4. Abbildungsnachweis

Abb. 1: Arbeiter-Zeitung, 105, 17. April, 1925, S. 8.

Abb. 2: Der Kuckuck, 2, 27, 6. Juli 1930, S. 11.

Abb. 3: Der Kuckuck, 2, 12, 23. März 1930, S. 15.

Abb. 4: Albertina Wien, www.albertina.at.

Abb. 5: Hermann Sturm, Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte und Gegenwart eines Mythos, Essen 2007, S. 171.

Abb. 6: Hermann Sturm, Industriearchitektur als Kathedrale der Arbeit. Geschichte und Gegenwart eines Mythos, Essen 2007, S. 171.

Abb. 7: Das österreichische Lichtbild. Jahrbuch 1933, Verband der österreichischen Amateurphotographenvereine in Wien (Hg.), Wien u. a. 1933, S. 67.

Abb. 8: László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, Bauhaus Buch Bd. 8, München 2.Aufl. 1927, S. 57.

Abb. 9: Alf Lüdtke, Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre, in Historische Anthropologie, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. S. 423.

Abb. 10: Alf Lüdtke, Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre, in Historische Anthropologie, 1, 3, 1993, S. 394-430, h. S. 424.

Abb. 11: Rudolf Stumberger, AIZ and the German Worker Photographers, in: Jorge Ribalta (Hg.), The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 80-93, h. S. 83.

Abb. 12: Rudolf Stumberger, AIZ and the German Worker Photographers, in: Jorge Ribalta (Hg.), The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 80-93, h. S. 90.

Abb. 13: Privatbesitz Helga Cechal.

Abb. 14: Privatbesitz Helga Cechal.

Abb. 15: Albertina Wien, www.albertina.at.

Abb. 16: Helga Cechal Privatbesitz.

Abb. 17: Helga Cechal Privatbesitz.

Abb. 18: Bildtafeln Soviet Photo Correspondents, in: Jorge Ribalta (Hg.), The Workers Photography Movement [1926-1939]. Essays and Documents, Madrid 2011, S. 24-31, h. 26.

Abb. 19: Der Kuckuck, 4, 37, 11. Sept. 1932, Titelblatt.

Abb. 20: Der Kuckuck, 1, 24, 15. Sept. 1929, S. 4.

Abb. 21: Der Kuckuck, 3, 33, 16. Aug. 1931, S. 3.

Abb. 22: Christine Kühn, Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre, Kunstbibliothek, Museum für Fotografie, Staatliche Museen zu Berlin 16. September – 20. November 2005, Kat. Ausst., S. 134.

Abb. 23: Helga Cechal Privatbesitz.

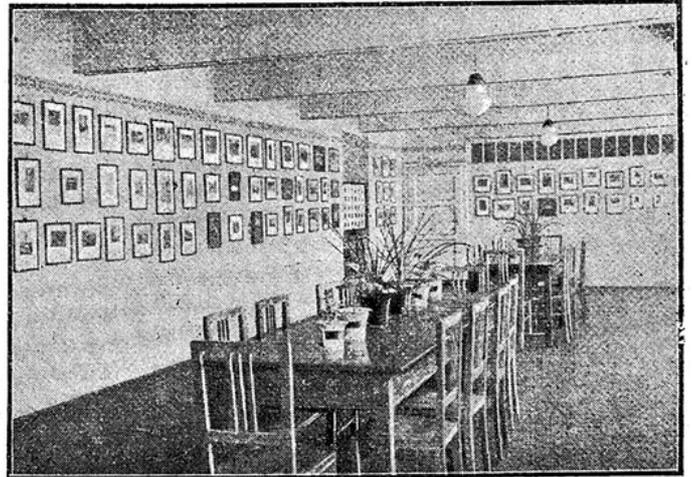
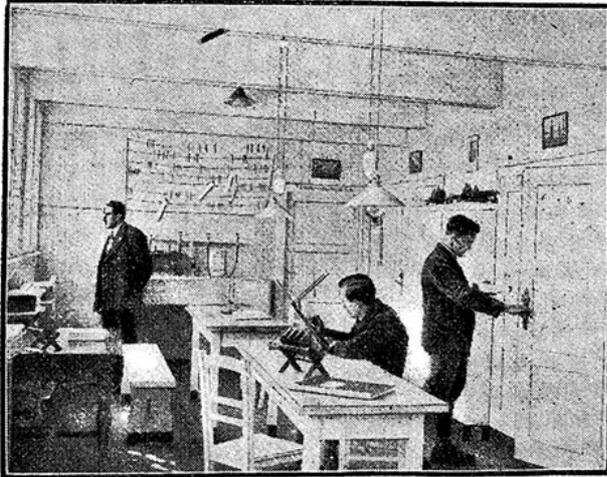
Abb. 24: Der Kuckuck, 2, 52, 21. Dez. 1930, S. 11.

Abb. 25: Albertina Wien, www.albertina.at.

- Abb. 26: Oliver Kornhoff (Hg.), Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus, Bielefeld 2014, S. 103.
- Abb. 27: Ute Eskildsen & Jan-Christopher Horak (Hg.), Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung „Film und Foto“ 1929, Stuttgart 1979, S. 91.
- Abb. 28: Stefan Kruckenhauser, Du schöner Winter in Tirol. Ski- und Hochgebirgs-Erlebnisse mit der Leica, Kurt Peter Karfeld (Hg.), Berlin 1937, S. 72.
- Abb. 29: Adalbert Defner, Lichte Landschaft. Photographien 1910-1969, Rupert Larl (Hg.), Gunther Waibl (Text), Innsbruck 1999.
- Abb. 30: Albertina Wien, www.albertina.at.
- Abb. 31: Oliver Kornhoff (Hg.), Lichtgestöber. Der Winter im Impressionismus, Bielefeld 2014, S. 98.
- Abb. 32: Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern, Monika Faber (Hg.), Wien/Salzburg 2015, S. 68.
- Abb. 33: Adalbert Defner, Lichte Landschaft. Photographien 1910-1969, Rupert Larl (Hg.), Gunther Waibl (Text), Innsbruck 1999, S. 138.
- Abb. 34: Albertina Wien, www.albertina.at.
- Abb. 35: Helga Cechal Privatbesitz.
- Abb. 36: Albertina Wien, www.albertina.at.
- Abb. 37: Albertina Wien, www.albertina.at.
- Abb. 38: Elizabeth Cronin, Heimatfotografie in Österreich. Eine politisierte Sicht von Bauern und Skifahrern, Monika Faber (Hg.), Wien/Salzburg 2015, S. 68.
- Abb. 39: Der Kuckuck, 3, 2, 11. Jan. 1931, Titelblatt.
- Abb. 40: Der Kuckuck, 4, 11, 13. März 1932, Titelblatt.
- Abb. 41: Der Kuckuck, 3, 5, 1. Feb. 1931, Titelblatt.
- Abb. 42: Der Kuckuck, 3, 4, 25. Jan. 1931, S. 14.
- Abb. 43: Der Kuckuck, 6, 4, 28. Jan. 1934, S. 10.
- Abb. 44: Der Kuckuck, 4, 49, 4. Dez. 1932, S. 13.
- Abb. 45: Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch, Carl Georg Heise (Hg.), München 1928, Tafel 9.
- Abb. 46: Albertina Wien, www.albertina.at.
- Abb. 47: Albertina Wien, www.albertina.at.
- Abb. 48: Der Kuckuck, 2, 13, 30. März 1930, S. 2.
- Abb. 49: Der Kuckuck, 3, 22, 31. Mai 1931, S. 11.
- Abb. 50: Georg Rigele, Die Großglockner-Hochalpenstraße. Zur Geschichte eines österreichischen Monuments, Wien 1998, S. 271.
- Abb. 51: Großglockner-Hochalpenstraße. Festschrift zur Eröffnung, Großglockner-Hochalpenstraßen AG (Hg.), Salzburg 1935, S. 23.
- Abb. 52 bis 58: Helga Cechal Privatbesitz.

VI. 5. Abbildungen

Von unseren Naturfreunden.



Das neue Atelier der Photosektion der Naturfreunde (Bezirksgruppe Meidling) im neuen Buchsensteidhof. Das Bild links zeigt den Kopiererraum, angeschlossen die Dunkelkammer. Das Bild rechts zeigt die Ausstellung, die gegenwärtig an Wochentagen von 6 bis 8 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 12 und von 4 bis 7 Uhr allgemein zugänglich ist. (Arbeiter-Zeitung)

Abb. 1: Aufnahmen des Ateliers der *Photosektion Meidling*, aus: Arbeiter-Zeitung 17. April 1925.



Lichtbildkunst der Arbeiterphotographen: Drei Gläser
Phot. Gvatter, Innsbruck

Abb. 2: Phot. Gvatter, Innsbruck, Drei Gläser, aus: Der Kuckuck 6. Juli 1930.

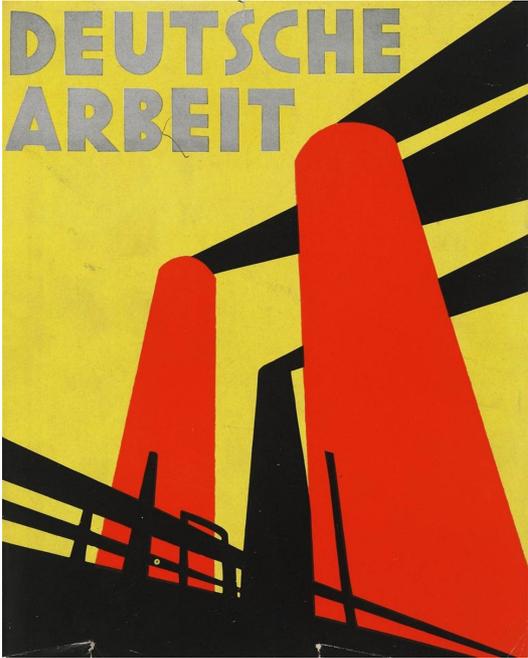


Abb. 5: Cover des Fotobuches *Deutsche Arbeit, Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands*, Berlin 1930.



Abb. 6: Fotomontage von John Heartfield, *AIZ*, 22. Januar 1933.

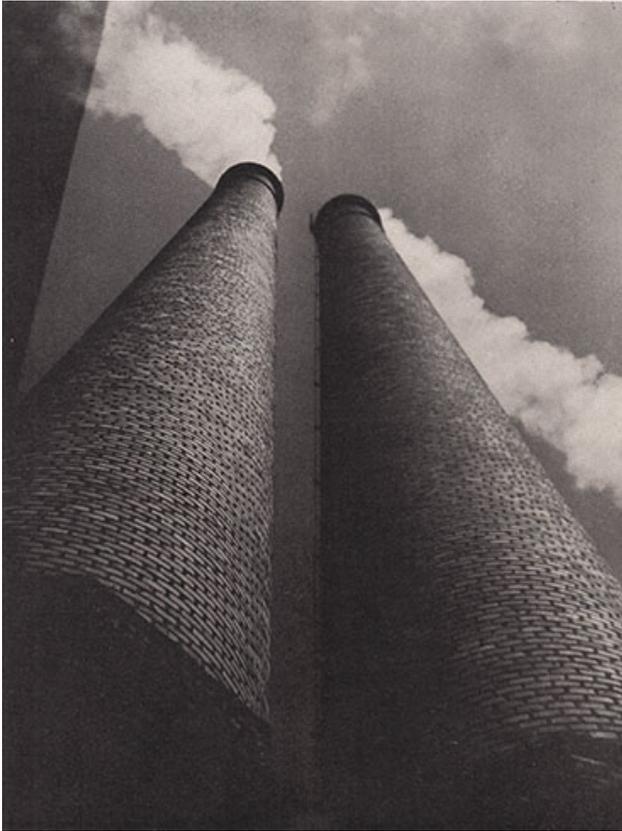


Abb. 7: Hans Cechal, *Schlote*, Fotomontage, 1928.

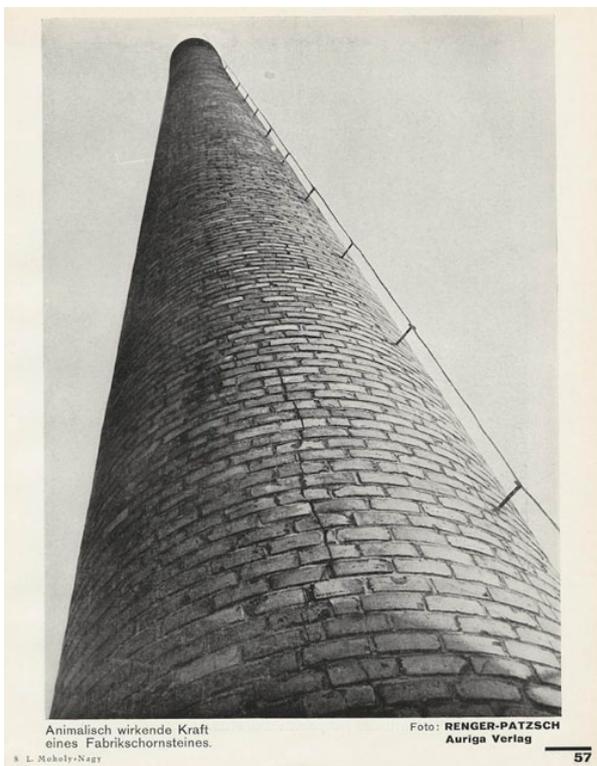


Abb. 8: Fabrikschornstein von Albert Renger-Patzsch, aus: *Malerei Fotografie Film*, 1927.

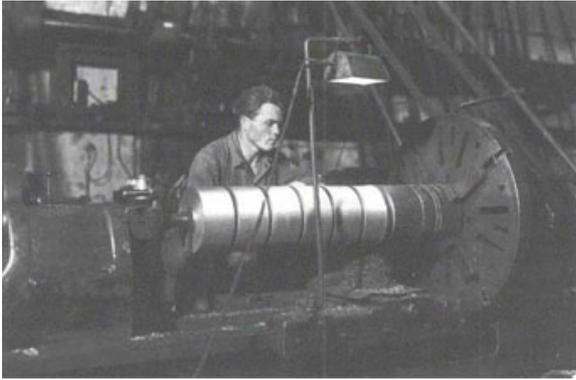


Abb. 9: Theo Gaudig, Nachtschicht an der Spindeldrehbank, 1927.



Abb. 10: Titelblatt mit einem Arbeiter, aus: AIZ, 31. Januar 1928.



Abb. 11: Titelblatt mit einem Arbeiter, aus: AIZ, Nr. 34, 1928.

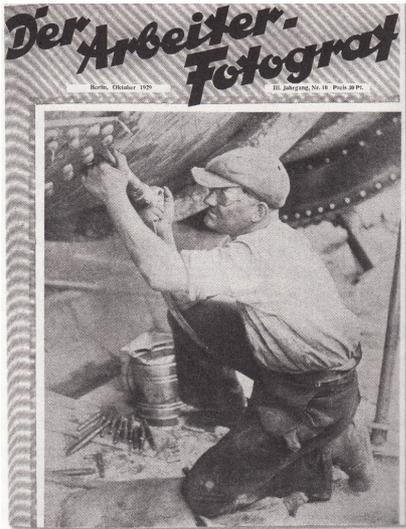


Abb. 12: Titelblatt mit einem Arbeiter, aus: Der Arbeiter-Fotograf, Nr. 10, Oktober 1929.

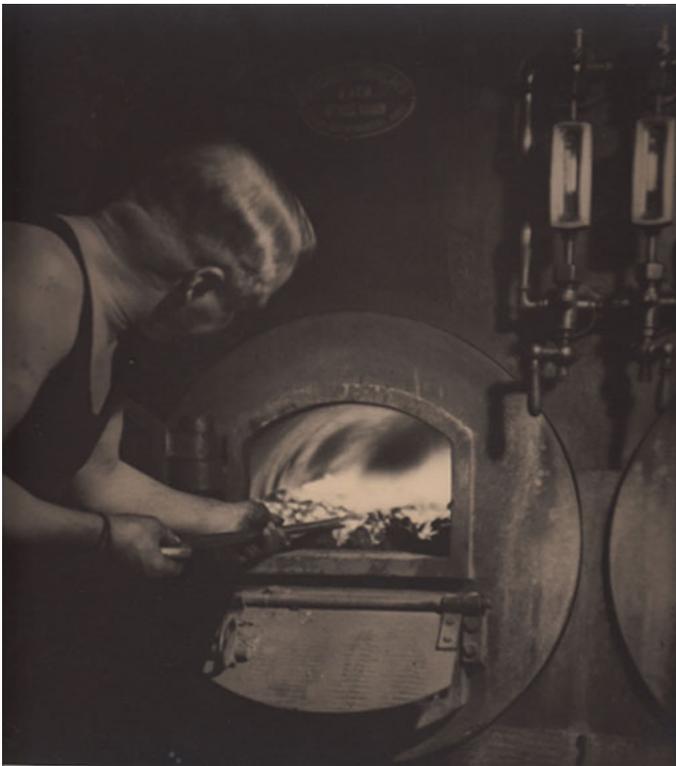


Abb. 13: Hans Cechal, Ohne Titel, um 1928.



Abb. 14: Hans Cechal, Kesselklopfer, um 1928.



Abb. 15: Hans Cechal, Kesselklopfer, Glasnegativ (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/320/416).



Abb. 16: Hans Cechal, Ohne Titel, um 1928.



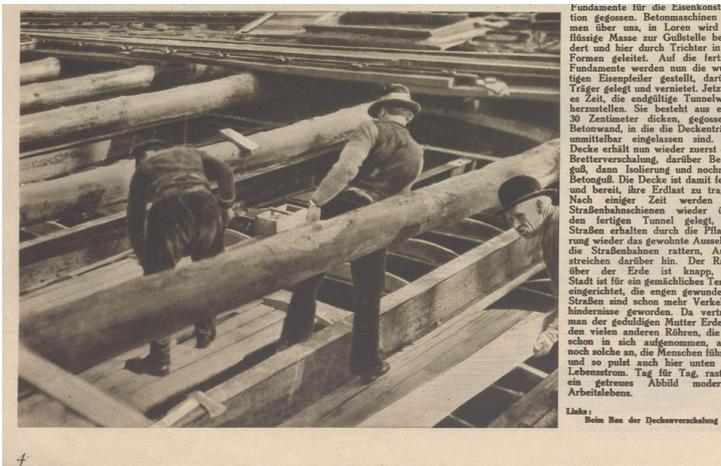
Abb. 17: Hans Cechal, Brunnenarbeiter, um 1928.



Abb. 18: Semen Fridliand, Ohne Titel, 1930.



Abb. 19: Titelblatt mit zwei Arbeiters während der Raucherpause, aus Der Kuckuck, 11. Sept. 1932.



Fundamente für die Eisenkonstruktion gegossen. Betonmaschinen über uns, in Loren wird flüssige Masse zur Gußstelle bedert und hier durch Trichter in Formen geleitet. Auf die fertigen Fundamente werden nun die wichtigen Eisenstähler gestellt, damit Träger gelegt und vernietet. Jetzt es Zeit, die endgültige Tunnelherzustellen. Sie besteht aus 30 Zentimeter dicken, gegossenen Betonwand, in die die Deckentünnen unmittelbar eingelassen sind. Decke erhält nun wieder zuerst Bretterverklebung, darüber Betonfuß, dann Isolierung und noch Betonfuß. Die Decke ist damit fertig und bereit, ihre Erdlast zu tragen. Nach einiger Zeit werden Straßenbahnmaschinen wieder auf den fertigen Tunnel gelegt. Straßen erhalten durch die Pflanzung wieder das gewohnte Aussehen die Straßenbahnen rattern. Aufstreichen darüber hin. Der Raum über der Erde ist knapp. Stadt ist für ein gemächliches Tempo eingerichtet, die engen gewundenen Straßen sind schon mehr Verkehrshindernisse geworden. Da vertritt man der geduligen Mutter Erde den vielen anderen Röhren, die schon in sich aufgenommen, es noch solche an, die Menschen füllt und so pulst auch hier unten Lebensstrom. Tag für Tag, rast ein getreues Abbild moderner Arbeitslebens.

Links: Beim Bau der Deckenverklebung

Abb. 20: U-Bahn-Bauer, aus: Der Kuckuck, 15. September 1929.



Vom laufenden zum leerlaufenden Band

Links: Als das Band bei Ford noch lief
Wie wird

Ein Tag vergeht ohne Katastrophenmeldung. In Dornowitz wird der letzte Hochdruck des Reichs. Der Betrieb des Erwerbes wird eingestellt. Die Deutsche Bank...
Henry Ford, der Automobilkönig von Amerika, hat das Riesenwerk in Detroit stillgelegt und 100.000 Arbeiter gekündigt...
Es ist erst ein paar Jahre her, da war die Rationalisierung das große Schlagwort des Kapitalismus. Aus dem Vereinigten Staaten kam die große Rationalisierungswelle. Daraus, die Rationalisierungsgesetze...
tausende von Arbeitern standen ungeschickbar an das laufende Band der Fabrik gefesselt, die ihnen das Tempo...
Manche schrieen die Arbeit vor die sie ab und konnten...

Das Band läuft leer

Abb. 21: Reportage über eine Fabrik, Ausschnitt, aus: Der Kuckuck, 16. August 1931.



Abb. 22: Albert Renger-Patzsch, Gebirgsforst im Winter, 1926.



Abb. 23: Hans Cechal, Winterzauber, 1927.

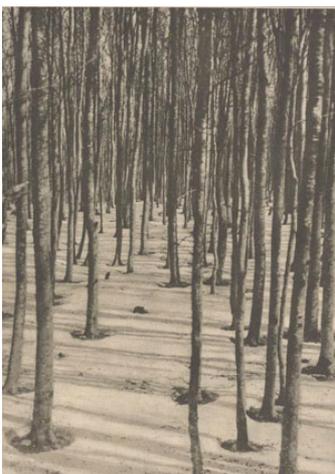


Abb. 24: A. Stroh, Schnee: Im Jungwald, aus: Der Kuckuck 21. Dezember 1930.



Abb. 25: Hans Cechal, Spiel der Natur, undatiert (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/29).



Abb. 26: Alvin Langdon Coburn, Decorative Study, 1906.

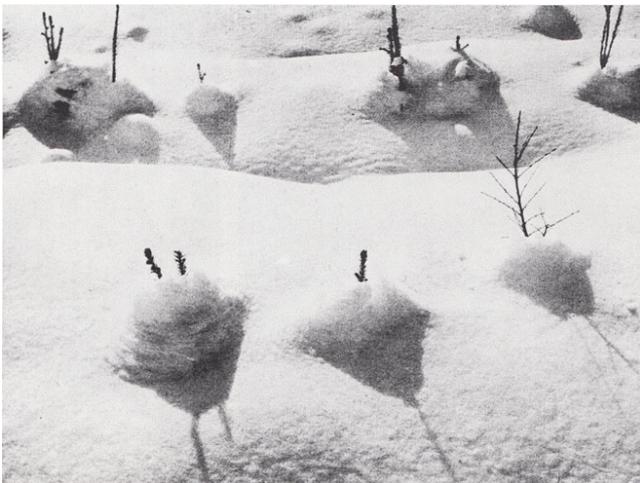


Abb. 27: Franz Fiedler, Verschneite Jungfichten, um 1928.



Abb. 28: Stefan Kruckenhauser, Drei Spuren kreuzen sich, aus: Du schöner Winter in Tirol 1937.



Abb. 29: Adalbert Defner, Ohne Titel, ca. 1930.



Abb. 30: Hans Cechal, Ohne Titel, undatiert (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/18).



Abb. 31: Claude Monet, Häuser im Schnee in Norwegen, 1895.



Abb. 32: Alfons Walde, Almen im Schnee, 1926.



Abb. 33: Adalbert Defner, Trollalm, Kitzbühel, 1932.



Abb. 34: Hans Cechal, Ohne Titel, undatiert (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/98).



Abb. 35: Hans Cechal, Piz Buin, 1933.



Abb. 36: Hans Cechal, Wintersportler, undatiert (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/17).



Abb. 37: Hans Cechal, Wintermorgen Sulzerhöhe, undatiert (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/77).

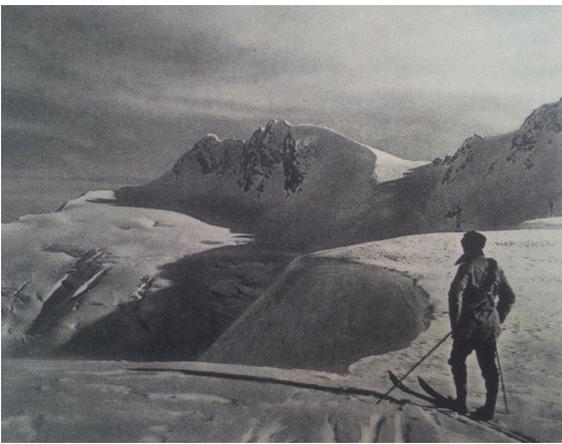


Abb. 38: Adalbert Defner, Mit Skiern im Hochgebirge, 1925.

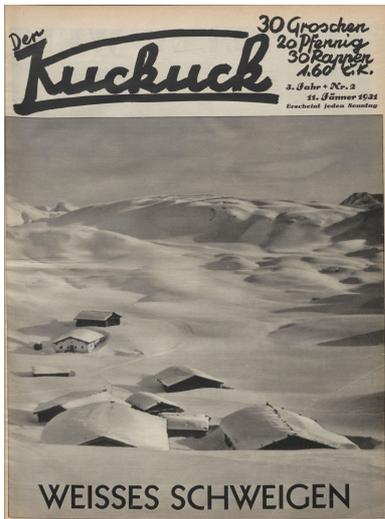


Abb. 39: Titelblatt mit verschneiten Almen, aus: Der Kuckuck, 11. Januar 1931.

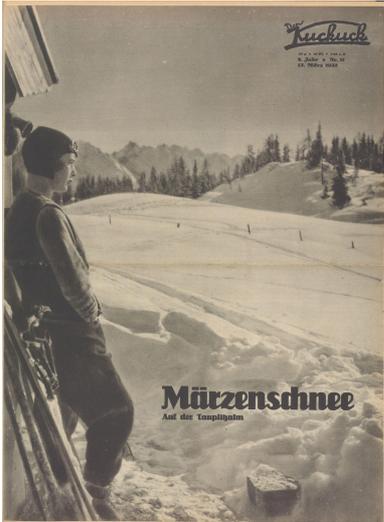


Abb. 40: Titelblatt mit rastender Skifahrerin, aus: Der Kuckuck, 13. März 1932.



Abb. 41: Titelblatt mit Skifahrern als Rückenfigur, aus: Der Kuckuck, 1. Februar 1931.



Abb. 42: Hermann Lehner, Mit jedem Gleitschritt dem Ziele näher, aus: Der Kuckuck, 25. Januar 1931.



Abb. 43: Ski 1x1, Ausschnitt, aus: Der Kuckuck, 28. Januar 1934.



Abb. 44: E. Deutsch, In der Morgensonne, aus: Der Kuckuck, 4. Dezember 1932.



Abb. 45: Albert Renger-Patzsch, *Echino-cactus cupreatus*, aus *Die Welt ist schön* 1928.



Abb. 46: Hans Cechal, *Blühende Salweide*, um 1930 (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/55).



Abb. 47: Hans Cechal, *Ohne Titel*, undatiert (Albertina Wien, Fotosammlung 2005/46/305).



Abb. 50: Zeichnung aus der Arbeiter-Woche vom 3. Aug. 1935.



Abb. 51: Franz Wallack, Kehren am Fuße der Freiwand, aus der Festschrift zur Eröffnung der Großglockner-Hochalpenstraße 1935.



Abb. 52: Hans Cechal, Bild ohne Ordnungszahl aus dem Fotoalbum der Radtour über die Großglocknerstraße, 1935.



Abb. 53: Hans Cechal, Bild 43 aus dem Fotoalbum der Radtour über die Großglocknerstraße, 1935.



Abb. 54: Hans Cechal, Bild 50 aus dem Fotoalbum der Radtour über die Großglocknerstraße, 1935.



Abb. 55: Hans Cechal, Bild 53 aus dem Fotoalbum der Radtour über die Großglocknerstraße, 1935.



Abb. 56: Hans Cechal, Bild 23 aus dem Fotoalbum der Radtour über die Großglocknerstraße, 1935.



Abb. 57: Hans Cechal, Bild 96 aus dem Fotoalbum der Radtour über die Großglocknerstraße, 1935.



Abb. 58: Hans Cechal, Bild 81 aus dem Fotoalbum der Radtour über die Großglocknerstraße, 1935.

VI. 6. Zusammenfassungen

VI. 6. 1. Kurzzusammenfassung in deutscher Sprache

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Leben und Werk Hans Cechals (1907-1988), eines österreichischen Arbeiterfotografen der Zwischenkriegszeit. Der Terminus „Arbeiterfotograf“ bezieht sich dabei auf die sogenannte Arbeiterfotografenbewegung der 1920er und 1930er Jahre und beschreibt die Ausübung der Amateurfotografie durch Angehörige der Arbeiterklasse. In Österreich etablierte sich diese „linke“ Amateurfotografie vornehmlich in Fotogruppen des Touristenvereins *Die Naturfreunde* und der Volkshochschulen.

Der gesellschaftliche Wandel und die politischen Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts legten den Grundstein für die Emanzipation der Arbeiterklasse. Nach Einführung des Achtstundentags und der Gründung von Arbeitervereinen, wurden die exklusiven Hobbys der Begüterten, zu denen auch die Fotografie zählte, auch für Arbeiter attraktiv und erschwinglich. Im *Roten Wien* konnte sich die sozialistische Kultur- und Sozialpolitik besonders stark entfalten.

Hans Cechal war stark in das kulturelle Geflecht der Sozialdemokratie in Wien eingebunden, obwohl er nie einer Partei beitrug. Dies belegen seine fotografischen Aufnahmen von sozialistischen Veranstaltungen und seine Mitgliedschaften in verschiedenen Arbeitervereinen. Bereits 1922 wurde er Mitglied im Naturfreundeverein und war damit Teil der Jugendbewegung, wo sich Kameradschaft unter Gleichgesinnten und ein neues befreites Körpergefühl in der Natur entwickelten. Als Jugendlicher kam er außerdem bereits in den Genuss der Wohnbaupolitik der Stadt Wien und zog 1926 in einen modernen Gemeindebau. Ebenfalls in diesem Bau wurde die *Photosektion Meidling* untergebracht, bei deren Umzug in das neue, modern ausgestattete Atelier der junge Hans Cechal, seit 1925 Mitglied der Fotosektion, mithalf. Ein Beweggrund für Arbeiter einer Fotogruppe beizutreten, war oft der Wunsch Erinnerungen fotografisch festzuhalten, aber auch sich mit anderen in Wettbewerben zu messen, mit Fotos Geld zu verdienen und künstlerisch tätig zu sein.

Die *Photosektion Meidling* war ein Ort, an dem sich im Vergleich zu anderen Arbeiterfotovereinen der Stil der *Neuen Sachlichkeit* und des *Neuen Sehens* sehr früh und recht konsequent durchsetzte. Als Plattform der Arbeiterfotografie fungierte *Der Kuckuck*, eine sozialdemokratische Illustrierte, der sich mit Textbeiträgen zur *Neuen Fotografie* immer wieder der ästhetischen Erziehung seiner Leser widmete. Hans Cechal orientierte sich stark an den ästhetischen Leitbildern der sozialistischen Kultur. So schuf er schon 1928 die Fotomontage *Schlote* durch Verbindung avantgardistischer Technik, Motivwahl und Perspektive, die den Publikationen *Malerei Fotografie Film* von László Moholy-Nagy und *Die*

Welt ist schön von Albert Renger-Patzsch entnommen waren. Neben dem Medium Fotobuch und dem *Kuckuck*, war die Ausstellung *Film und Foto*, die der *Deutsche Werkbund* 1929 organisierte, Vermittler der vielfältigen Ausdrucksweisen der Fotografie.

Der Forderung des *Kuckuck* nach einer Dokumentation der Arbeitswelt kam Hans Cechal mit Bildern von Fabrikarbeitern nach. Die Bedingungen der Arbeit wurden abseits bildtraditioneller Folien mit analytischer Beobachtungsgabe in Bildsprache übersetzt und auf eine abstrahierende Ausschnittwahl, die das Geschehen in neusachlicher Weise auf einzelne Handgriffe und damit auf das Formale reduziert hätte, verzichtet.

Hans Cechal setzte sich ausführlich mit dem Thema „Natur“ auseinander. Eine Gleichzeitigkeit von naturromantischen Tendenzen und neusachlichen Bildkomposition offenbaren die Winterbilder Hans Cechals. Der Typus des Skifahrers im Gegenlicht und als Rückenfigur wurde sowohl von Hans Cechal und anderen Arbeiterfotografen, als auch vom *Kuckuck* aufgegriffen. Damit unterschieden sich diese Bilder nicht von der konservativ-bürgerlichen Amateurfotografie. Häufiger schuf Hans Cechal neusachliche Winterbilder, die durch Hell-Dunkel-Kontraste, die der Schnee in Zusammenspiel mit der Vegetation im Winter bildet, und einen engen Bildausschnitt gekennzeichnet sind. Wie schon bei der Fotomontage *Schlote* müssen auch hier Arbeiten neusachlicher Fotografen wie Albert Renger-Patzsch als vorbildhaft angesehen werden. Die Orientierung Hans Cechals an populären Bildtypen der *Neuen Fotografie* zeigt ebenfalls die nahsichtige Pflanzenaufnahme *Blühende Salweide*.

Auch nach dem Verbot der Sozialdemokratie 1934 und dem Verlust des Ateliers mitsamt seiner Ausstattung, betätigte sich Hans Cechal weiterhin fotografisch. Die Kontinuität seines neusachlichen Stils, der sich auch weiterhin in engen Ausschnitten und ungewöhnlichen Perspektiven äußerte, zeigt sich anhand eines Fotoalbums von 1935, in dem er eine Radtour mit Freunden über die Großglockner-Hochalpenstraße dokumentiert hat. Mit der Konzentration auf die Gruppe der Fahrradfahrer schuf Hans Cechal Bildmotive, die von den motivischen Schwerpunkten der Propaganda des Ständestaates abwichen. Die Ablehnung des Regimes drückte sich nicht nur durch Ignorieren seiner Bildsignale aus, sondern auch durch die kontinuierliche Fortführung der sozialistischen Freizeitgestaltung im Privaten.

Nach dem „Anschluss“ Österreichs weigerte sich Hans Cechal der NSDAP beizutreten und trat 1939 den Kriegsdienst an. Auch während des Krieges machte er fotografische Aufnahmen mit seiner Leica, die größtenteils nur als Negativstreifen erhalten sind. 1944 geriet er in russische Kriegsgefangenschaft, aus der er Ende des Jahres 1948 körperlich stark mitgenommen zurückkehrte. Er war noch bis in die späten 1950er Jahre in der wiedererrichteten Fotosektion der Meidlinger *Naturfreunde* aktiv, fotografierte aber nur mehr selten und nahm oft mit älteren Bildern an Ausstellungen teil.

VI. 6. 2. Abstract in english

This thesis deals with the life and work of Hans Cechal (1907-1988), an Austrian worker photographer, who was active between the two World Wars. The term „worker photographer" refers to the so-called worker photography movement of the 1920s and 1930s and describes the practice of amateur photography by members of the working class. In Austria, this "left-wing" amateur photography established itself primarily in photo groups of the tourist association *Die Naturfreunde* [The Friends of Nature] and adult education centres.

Social and political changes at the beginning of the 20th century laid the foundations for the emancipation of the working class. After the introduction of the eight-hour day and the creation of workers' associations, the exclusive hobbies of the wealthy, including photography, became attractive and affordable for workers, too. In „Red Vienna“, socialist cultural and social policy was able to develop strongly.

Although Hans Cechal never joined any party, he was deeply rooted in the cultural environment of social democracy in Vienna. As early as 1922, he became a member of the *Naturfreundeverein* [Friends of Nature Association] and was part of the youth movement, where fellowship among like-minded people and a free positive body feeling were developed in nature. As a teenager, he also benefited from the communal housing policy of Vienna and moved into a modern community building in 1926. The modern equipped photo studio of the *Photosektion Meidling* [photo section Meidling] was located in the same building. Hans Cechal, a member of the photo section since 1925, helped to set up and to arrange the new studio. The motive for workers to join a photography group was often not only the desire to photographically capture memories, but also to compete with others in photo competitions, to earn money by selling the photos and to be artistically creative.

The photo section Meidling was a place where the style of *New Objectivity* and *New Vision* prevailed very early and quite consistently compared to other worker photography associations. *Der Kuckuck* [The Cuckoo], a social democratic illustrated magazine, served as a platform for the worker photography movement and dedicated itself to the aesthetic education of its readers in articles on the new styles of photography. Hans Cechal closely followed the aesthetic models of socialist culture. He created the photomontage *Schlote* [chimneys] in 1928 by combining avant-garde technique, choice of subject and perspective, which could be also seen in the publications *Malerei Fotografie Film* [Painting Photography Film] by László Moholy-Nagy and *Die Welt ist schön* [The world is beautiful] by Albert Renger-Patzsch. In addition to the medium of the photobook, the exhibition *Film und Foto* [Film and Photo], organized by the German *Werkbund* in 1929, was a communicator of the new styles of photography.

Hans Cechal followed the demand of the *Kuckuck* for a documentation of the working reality by taking pictures of factory workers. Here the conditions of work have been translated into photographic language with analytical observation. These pictures were created without falling back on traditional compositions or using formal reduction in the style of New Objectivity.

Hans Cechal has dealt extensively with the topic of "nature" in his photographs. His winter pictures reveal a parallelism of romantic tendencies and compositions in New Objectivity style. The type of a skier in the backlight and as a back figure was taken up by both Hans Cechal and other worker photographers, as well as by the *Kuckuck*. These images did not differ from those produced by conservative-bourgeois amateur photographers. Hans Cechal also created winter pictures in the style of New Objectivity, which are characterized by light-dark contrasts formed by the snow in conjunction with the vegetation in winter. Here again the pictures of photographers such as Albert Renger-Patzsch must be regarded as exemplary for Hans Cechal. His alignment with popular image types of the New Objectivity is also visible in his close-up plant picture *Blühende Salweide* [blooming willow].

Also after the prohibition of Social Democracy in 1934 and the loss of the photo studio and its equipment, Hans Cechal continued to work photographically. The continuity of his style, still expressed in narrow picture frames and unusual perspectives, can be seen in a photo album from 1935, in which he documented a bike tour with friends on the *Großglockner-Hochalpenstraße* [Großglockner High Alpine Road]. By concentrating on the group of cyclists, Hans Cechal created motifs that deviated from the propaganda images of the dictatorial austro-fascist state. The rejection of the regime was expressed not only by ignoring its visual language, but also by continuing the socialist way of life in private.

After the annexation of Austria into Nazi Germany, Hans Cechal refused to join the NSDAP and joined the war service in 1939. Even during wartime, he took photographs with his Leica, which are for the most part only preserved as negative strips. In 1944 he was taken into Russian captivity, from which he returned at the end of 1948 in a terrible physical condition. He was again active in the rebuilt photo section in Meidling until the late 1950s, but he photographed less than before the war and often participated with older pictures in exhibitions.