

Roland Günter

## Sozialfotografie – eine visuelle politische Kultur?

### Probleme und Fragen zum Gebrauch eines Mediums

Erfindergeist, industrielle Entwicklung, der ökonomische Expansionszwang eines Industriezweigs haben der Bevölkerung ein Medium in die Hände gespielt, mit dem jedermann leicht und ohne große Kosten umgehen kann: den Fotoapparat.

Was tun die Leute damit? Benutzen sie ihn zu ihrer Selbstverwirklichung? Wie weit entwickeln sie ihre Bedürfnisse, diesen handlichen kleinen Apparat zu nutzen? Beginnen sie, ihre eigene Welt mit der Kamera darzustellen? Erforschen sie ihr Ich, ihre Familie, die Umwelt vor der Haustür, die Nachbarschaft, den Stadtteil ... ?

„Die Kameras werden immer teurer – aber die Leute wissen nicht, was sie damit anfangen sollen,“ sagt ein Student, der Aushilfe in einem Fotogeschäft macht.

„Ich gebe Foto-Kurse in der Volkshochschule. Erst kommen die Leute mit ihren Posen. Die wollen abgebildet sein wie Fürst Igor – als seien sie Potentat; als hätten sie die steife Würde eines Amtes zu verwalten. Warum? Weil sie noch unsicher über sich selbst sind. Wenn es gelingt, ihnen die Angst zu nehmen, die kleine Angst, sich zu blamieren – dann werden sie lebendig und es ist leicht, ihnen zu zeigen, wie vielfältig ihr eigenes Leben und das Leben der Leute ist. Man kann es mit der Kamera darstellen.“

Im letzten Jahrzehnt ist eine größere Anzahl von Reportagen aus dem Alltagsleben entstanden. Meist stammen sie aus der eigentümlichen *Verbindung von Bürgerinitiative und Hochschule* (1), die seit der Studentenbewegung 1968 außerordentlich viele Früchte getragen hat. Wie sieht die Vorgeschichte aus?

### Fotografie als Aneignung der eigenen Person

Schon in den dreißiger Jahren haben *Walter Benjamin* (2) und *Gisèle Freund* (3), seit 1966 *Thomas Neumann* (4) und eine Anzahl weiterer Forscher (5) in exemplarischen Publikationen darauf hingewiesen, daß die Fotografie als Medium ein komplizierter – und komplexer – sozialer Tatbestand ist.

*Gisèle Freund* hat das am Beispiel des Porträts (6) sichtbar gemacht: es wird möglich, daß eine Bevölkerungsschicht, die sich zuvor kein Bildnis von sich selbst leisten konnte, nun dazu in die Lage versetzt wird – weil an die Stelle der teuren nur für Adel und Großbürgertum erschwinglichen Porträtmalerei die relativ billige Fotografie tritt.

Fotografie als Aneignung seiner selbst, seiner eigenen Person? *Freund* beschreibt die Faszination, mit der bürgerliche Zeitgenossen der frühen Fotografie im 19. Jahrhundert anfangen, mit Hilfe des neuen Mediums zu psychologisieren: sich in Gesichter hineinzudenken. Es sind nicht mehr die großen, repräsentativen Porträts ihrer Fürsten, sondern *ihre eigenen* Gesichter!

Rund 80 Jahre später, 1937, benutzt die amerikanische Sozialfotografien *Margaret Bourke-White* das alltagspsychologische Interesse der Menschen, um sie – aus weiter Entfernung – mit den dargestellten Opfern von Katastrophen zu verbinden. „Du hast in ihre Gesichter geschaut“ – so nennt sie ein anklagendes Buch. Das Elend der zu Wanderarbeitern heruntergekommenen amerikanischen Kleinbauern bleibt nicht bei sich selbst, sondern macht sich – mit Hilfe der neuen Darstellungsmittel – auch in den entfernten Städten sichtbar.

Die Fotografie als ein Erfahrungsmittel der Psychologie? Die Wissenschaft hat das Medium bis heute weitgehend verschmäht – unfaßbar für den normalen Bürger, der es für selbstverständlich hält, daß man auch *sehen* kann, wovon einer redet.

*August Sander* ist in den zwanziger Jahren methodisch noch einen Schritt weitergegangen: er hat Menschen aller Stände vor die Kamera geholt und aufgenommen (8). In seinen Büchern, von denen eines „Antlitz der Zeit“ (1929) heißt, stehen sie nebeneinander: mit ihren großen und kleinen sichtbaren Unterschieden.

*Sander* arbeitet nicht nur psychologisch, sondern auch soziologisch. Er ist ein gebildeter Mann. Er findet, daß man es den Leuten ansehen kann, warum sie unterschiedlich aussehen; daß sie sich verschieden verhalten; daß die einen Posen aufsetzen – immer mehr Posen, je mehr einer sein will. Daß da Posen nachgeahmt werden und sich dadurch zugleich offenlegen: im harmlosesten Fall als Witz, meist aber als lächerliches Narrenspiel, oft als aggressive Drohgebärde.

*Sander* sammelt eine Fülle von Äußerungen, die sich von der soziologischen Ebene in die psychologische Dimension hinein konkretisieren und dort differenziert in Details ausdrücken.

### **Klarheit – die Eigenschaft des neuen Mediums**

*Thomas Mann*, *Alfred Döblin* und *Walter Benjamin* sehen rasch, daß mit *Sander* eine Sozialwissenschaft entstehen könnte, die ihren Forschungsgegenstand in der sichtbaren Umwelt findet. Die Literaten haben Interesse an konkreten Sachverhalten und an plastischen Darstellungen.

Folgen die Wissenschaftler?

Was tun die Fotografen? *Beate* und *Heinz Rose* setzen 1972 *Sanders* Weise fort, Menschen unter soziologischem Aspekt zu fotografieren (9). Aber wer sonst?

Heute figuriert *August Sander* immer noch als Randfigur in den Fotografie-Historien. Gewiß – man kann ihn dort nicht übergehen. Man schätzt jedoch nur die Intensität seiner Fotografie, ihre technische Perfektion, ihre stilistische Konsequenz. Aber was heißt technische Perfektion? Stil?

In der Zunft, die die Fotografie bewertet und ihre Geschichte schreibt, herrscht weitgehend die „Einfühlung“. Sprachlosigkeit, Verweigerung der Sprache werden zur Tugend stilisiert. Unschärfe erhält den Hauch des Mythos. Wo die Reflexion aussetzt, stellt sich die Vermutung, da sei Kunst am Werke, rasch ein. Der Nebel hängt am obersten aller Sätze: daß über Kunst nicht zu reden sei. Hinter der Perlenkette der „Meister“ steht das Marketing für einzelne Geschäftstüchtige.

Die Kritischen wissen inzwischen, daß die falsche Konkurrenz der Fotografie mit der Malerei, die praktisch seit den Kinderjahren der Fotografie bis in unsere Tage durchhält, dem neuen Medium sehr geschadet hat. Denn die spezifischen Eigenschaften der Fotografie konnten sich nicht entwickeln.

Da ist zunächst die *Klarheit*, deretwegen aufklärerische Köpfe im Bürgertum in der besten und wachsten politischen Zeit der aufstrebenden neuen Klasse, um 1848, das neue Medium schätzten. So wie die Erfinder nicht in den Himmel lauschten, sondern mit genauen Blicken an dieser Erde ihre Kreativität aus der Langzeitdimension ihrer Analyse-Fähigkeit entwickelten, so schien ihnen die Fotografie ein kostbares Mittel zu sein, Klarheit zu gewinnen. Die Köpfe, die diese Klarheit schätzten, waren nicht trocken, sondern *durchaus literarisch*: sie sahen – wie übrigens viele ihrer literarischen Zeitgenossen – keinen Widerspruch zwischen Schärfe des Geistes und Kunst. Dafür konnten sie sich auf alte Traditionen berufen – unter anderem auf die universalen menschlichen Ansprüche der Künstler-Intellektuellen des 14. und 15. Jahrhunderts, die Wissenschaft und Kunst beisammen hielten.

### **Zille, Walter Benjamin, die amerikanische Foto-Liga**

Ich habe vor einigen Jahren versucht, die Geschichte der Sozialfotografie zu schreiben (10). Läßt sie sich wie jede Geschichte schreiben? Wo Fülle herrscht, ist das leicht. Aber herrscht Fülle in der Sozialfotografie? Geschichte ist hier nicht konsistent, weil Sozialfotografen bis vor kurzem, vielleicht noch heute, nur sporadisch auftauchen.









*Heinrich Zille* (1858–1929), der Maler, fotografierte (11). Außerordentlich genau. Er umkreiste seine Personen und Sachverhalte wie später Eisenstein mit seiner Filmkamera. Zu Zeiten des Wilhelminischen Plüschs, im Angesicht eines Kunstverbrauchs, der den letzten Winkel mit Illusionen füllte, kümmerte er sich nicht um den Jahrmarkt der Eitelkeiten. Er rannte alle bürgerlichen Vorstellungen über den Haufen.

Wer sah *Zilles* Fotos? Niemand – so darf man vermuten. Erst im Nachlaß wurden sie – (1967) entdeckt. Lernen an *Zille* kann man *erst jetzt*. *Zilles* Aktualität lag 80 Jahre voraus in der Zukunft.

*Eugene Atget* legte die Maske ab (12). Er hing seinen Beruf als Schauspieler an den Nagel und schminkte als Fotograf die Umwelt ab. Nichts an großbürgerlichem Pathos ist in seinen Fotografien mehr zu sehen – aber viel mehr: die *klar gewordene Realität* Pariser Gassen. Jetzt fangen die Sachverhalte selbst an zu sprechen. „Tatorte“ nannte *Walter Benjamin* diese Darstellungen!

Wer lernte an *Atgets* Decouvrierungen? Nach seinem Tode (1927) entdeckten ihn *Camille Reicht* und *Walter Benjamin*. Aber letzterer, der wichtigste Fototheoretiker dieses Jahrhunderts, wird selbst lediglich unter einigen Insidern gehandelt. Seine Foto-Theorie – übrigens im Kern eine Theorie der Fotografie als Film – ist noch weit davon entfernt, Aktualität im Sinne von Gewohnheit im täglichen Gebrauch der Fotografie zu haben.

*Jacob A. Riis* (1849–1914) (13) und *Lewis W. Hine* (1874–1940) (14) halfen durch ihre Anklage mit aufrüttelnden Fotos und Texten – komplexe Werke sozialer Reportage – mit, in der Wohnungsfrage und bei der Abschaffung der Kinderarbeit ein Stück dieser Welt zu verbessern. Sie hätten eine Tradition bilden können (15). Warum lernten nicht Tausende von Fotografen von ihnen? Die Fotografie-Geschichte schob sie in die Schublade. Nur die Zeitungswissenschaften führten sie in ihren Registern. Erst 1947 hob der Fotograf *Alland* sie wieder ans Licht (16). Dann bemächtigte sich der Kunstmarkt ihrer Fotografien: er reduzierte die Sozialreportagen auf die Fotos, reinigte sie vom Text, isolierte sie aus dem Kontext – nun sind sie weitgehend ihrer Brisanz beraubt – ebenso wie die Fotos der FSA-Fotografen der dreißiger Jahre Spielmaterial für den unverbindlichen, folgenlosen Umgang mit ihnen.

Trotzdem gelingt es nicht so recht, den Rausch eigener Gefühle, den die gängige Kunstrezeption zu entwickeln lehrte, in sie hineinzuprojizieren. Sozialfotografie ist spröde, entzieht sich einem Kunstverständnis, das die Realität des Lebens „der anderen Hälfte“ dieser Welt ausklammert.

An Bewegung von einiger Breite hat es wenig gegeben. Von 1928 bis 1951 bildete die *amerikanische Foto-Liga* 1 500 Fotografen aus (17). Lauter Unangepaßte. Sie gingen in die Straßen, in die sonst keiner den Apparat hineinhält, weil es dort menschlich zugeht, „proletarisch“. Sie streiften durch die Neger-Viertel – fotografierten das Elend, aber auch das vitale Leben, den Spaß am Leben, den die Unterdrückten seit jeher als Widerstandstätigkeit pflegen. Der Atem dieser Bewegung war nicht allzu lang. Die gängigen Kunstanschauungen nagten an der Widerständigkeit der Foto-Ligisten. Meist verschmähten sie Texte, d. h. die Präsentation des Kontextes. Oft bleiben sie im Anekdotischen. Viele ihrer Fotos werden in der Ebene der „Kunst“ der Beliebigkeit übergeben.

Der kalte Krieg, *McCarthy*, die Unduldsamkeit des Stalinismus ist auch außerhalb des Ostblocks wirksam: unter dem Vorwand, Freiheit zu verteidigen, wird sie reduziert: die Foto-Liga gerät auf die „schwarze Liste“, vermag dem vielfältigen Druck nicht standzuhalten und löst sich 1951 selbst auf.

Ebenso ums Leben gebracht wurde bereits 18 Jahre zuvor die *Arbeiter-Fotografenbewegung in Deutschland* (18). Es ist die einzige breitere Gruppierung, die hoffen ließ, daß die soziale Orientierung zur alltäglichen Dimension des Fotografierens würde. Von 1926 bis 1932 gibt es rund 125 Gruppen mit rund 3 000 Mitgliedern. Weniger als Zahl denn als Beispiel sind sie bedeutsam, Denn sie zeigen – trotz vieler Enttäuschungen, zum Beispiel der Redakteure der Arbeiter-Illustrierte-Zeitung – am deutlichsten, daß jedermann ein kultureller Produzent sein kann.

Das ist ein Stück konkretisierte Utopie: die partielle Realisierung des Traumes der französischen Revolution auf die Freiheit als Gleichheit aller Menschen und nun als sozialistische Hoffnung neu formuliert. *Brecht* und *Benjamin* arbeiten zur gleichen Zeit an ihrer Theorie von der universalen Produktivität jedes Menschen.

Warum gab es nach der Hitler-Zeit keine Arbeiter-Fotografen? Warum mobilisiert erst die Studentenbewegung 1968? Und dies mit uralten Träumen, die auf die Möglichkeiten der eigenen Existenz hinweisen – auf die eigene Produktivität, auf die eigene aktive Kulturfähigkeit. Seit 1972 entstehen wieder Arbeiter-Fotografen-Gruppen (19) und parallel dazu – zum erstenmal – eine breitere Bewegung von Fotografen, die ihren Apparat auf ihre soziale Umwelt richten.

### Warum gab es nicht mehr?

Die Geschichtsschreibung täuscht, wenn sie lediglich die exemplarischen Ereignisse vorstellt. Man kann sich einfach nicht um die Frage drücken, warum die soziale Bewegung – mit ihren unterschiedlichen Strömen – nicht mehr an Sozialfotografie hervorgebracht hat.

Wir stellen Defizite in Ost (20) und West fest. Defizite *historisch*: später Anlauf, erst nach 1917; wenig Verbreitung; langes Schweigen. Defizite *in der Intensität*: Sozialfotografie ist Illustration für Geschichtsbücher und für Sozialgeschichten – nahezu Dekoration. Defizite *in der Ernsthaftigkeit*: wird sie als Erfahrungsmittel wirklich genutzt? Wird über das Medium Fotografie intensive Erfahrung gemacht, verarbeitende, Dimensionen erschließende Erfahrung im Sinne *Benjamins*? Wird begriffen, was Sinnhaftes, Anschauliches, Konkretes bedeutet? Ich fürchte, hier ist fast alles erst noch zu tun. Nach über 100 Jahren sozialer Bewegung.

Es fehlen empirische Untersuchungen. Das vorhandene Material wird mangelhaft publiziert – häufig unterhalb des selbstverständlichen Minimal-Standards an Archivierung, Darstellung, Verweis und bibliographischer Genauigkeit.

Über die Arbeiterfotografie in der UdSSR gibt es so gut wie überhaupt keine Forschung und keine einzige Publikation. Man findet selbst bei *Berthold Beiler* und *Richard Hiepe* oder im zusammenfassenden Buch *Arbeiterfotografie* (1978) keinen Hinweis auf eine Veröffentlichung.

Die soziale Bewegung hat heute an ihren Reduktionen zu arbeiten – an der selbstgewählten Enge ihres Feldes der Auseinandersetzungen, das sie weithin auf den Arbeitskampf und die militante Veränderung (Revolution) reduzierte.

Dies hat – in seiner inhaltlichen und strategischen Enge – als erster der Italiener *Antonio Gramsci* (21) durchschaut. Sein Schluß: es komme darauf an, eine soziale Kultur komplexen Umfangs, die vor allem im Alltagsbereich die Hegemonisierung der Geister durch eine vordemokratisch fundierte Kultur zerstöre und eine eigene Kultur *sozial tätiger Individuen* zu entwickeln – im Alltag, in allen Bereichen. *Gramsci* formulierte diese Position aus typisch italienischer Erfahrung – in der Fülle italienischer Kulturgeschichte, in der sich die soziale Bewegung differenzierte und komplexer wurde.

### Demokratisierung des Mediums auch bei den Inhalten:

Das Medium Malerei war nur mit großer Übung erlernbar, das neue Medium Fotografie aber kann – schon rasch nach seiner Erfindung 1826 – fast jeder und heute alle ausüben. Das Monopol weniger Menschen auf bildliche Darstellung wurde gebrochen. Das Bildermachen ist demokratisiert.

Aber gilt das auch für die Inhalte? Wie viele Blockaden müssen noch aufgehoben werden? Wann steht das Medium für alle Alltagssachverhalte zur Verfügung?

Erst allmählich beginnen junge Menschen, ihre Kamera für die *Ereignisse des täglichen Lebens* zu benutzen: für die Erfahrungen aus dem Leben einer alten Frau in ihrer

Wohnung, im Altersheim, bei einer Hausgeburt, für die Frühstückspause bei der Arbeit, das kleine große Glück behinderter Kinder beobachtend, oder die Gestik und Mimik erzählender Arbeiter, im Leben auf einer vielgestaltigen Treppe, in der Nachbarschaft einer Straße, die Tagesarbeit einer Hausmeisterin mit sechs Kindern durchschaubar machend, Müllwerker in Rationalisierungsumstellungen, Bauarbeit, den Hungerstreik von Arbeitern vor einem Rathaus zeigend, als Analyse und Waffe in der Fülle kleiner und großer Konflikte in den Vororten, Trabantenstädten und Metropolen (22).

Sozialfotografie ist ein langsamer Lernvorgang, ist Erwachsenenbildung – und zwar sehr politisch. Aber anders politisch als bislang. Die Erfahrung mit der Kamera zwingt dazu, die Details der konkreten Welt ernst zu nehmen und komplex zu denken. Das ist eine heilsame Lehre und Widerstand gegen das Pensum an Oberbegrifflichkeit und Reduktion, das aus der Kultur der Krieger kommt und zur Kultur von Verwaltung und Parteien, nicht zuletzt auch der Wissenschaft geworden ist. Die Betroffenen vor der sozialorientierten Kamera sind *konkret*: Menschen.

#### Anmerkungen

- 1 Vor allem im Fachbereich Design der Fachhochschule Bielefeld, an der Hamburger Kunstakademie, an der Gesamthochschule Kassel, an der Kunstakademie Braunschweig und an Berliner Hochschulen.
- 2 WALTER BENJAMIN, Kleine Geschichte der Fotografie. In: W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt 1963, S. 67/92 (zuerst: 1931).
- 3 GISELE FREUND, Photographie und bürgerliche Gesellschaft – eine kunstsoziologische Studie. München 1968 (zuerst: Paris 1936). Rezension: WALTER BENJAMIN, in: Schriften III, Frankfurt 1972, S. 500/02 und 542/44 (zuerst: 1936).
- 4 THOMAS NEUMANN, Sozialgeschichte der Photographie. Soziologische Essays. Neuwied 1966.
- 5 HEINZ BUDDEMEIER, Panorama, Diorama, Photographie. München 1970.  
 RICHARD HIEPE, Fotografie und Bewußtsein: Tendenzen 11, 1970, Nr. 67/68, S. 11/27.  
 WOLFGANG KEMP, August Sander, Rheinlandschaften. Photographien 1929–1946. München 1975.  
 WILFRIED RANKE, Heinrich Zille. Photographien Berlin 1890–1910. München 1975.  
 HELMUT HARTWIG, Sehenlernen. Köln 1976.  
 RICHARD HIEPE, Kriterien des Realismus in der frühen Sozialphotographie: Kunst + Unterricht 37/1976, S. 47/51.  
 WOLFGANG P. KUNDE, Fotografie zwischen Dokumentation und Gestaltung. Ein Literaturbericht zur Sozialgeschichte der Fotografie: Kunst + Unterricht 37/1976, S. 52/58.  
 ROLAND GÜNTER u. a., Medium Fotografie: Werk und Zeit 25, 1976, Nr. 6 (Themenheft zur Fototheorie, vor allem zur Sozialfotografie).
- 6 ROLAND GÜNTER, Fotografie als Waffe. Geschichte der sozialdokumentarischen Fotografie. Hamburg 1977.  
 WILFRIED RANKE, Zur sozialdokumentarischen Fotografie um 1900: kritische Berichte 5, 1977, Nr. 2/3, S. 5/36.  
 WOLFGANG KEMP, Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978.  
 ULRICH KELLER/HERBERT MOLDERINGS/WILFRIED RANKE, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. München 1978.  
 WOLFGANG KUNDE/LIENHARD WAWRZYN (Herausgeber), Eingreifendes Fotografieren. Geschichte, Theorie, Projekte. Berlin 1979.
- 7 FREUND, a. a. O., 1968/1936.
- 8 MARGARET BOURKE-WHITE, You Have Seen Their Faces. New York 1937. Siehe dazu ferner: R. F. DORTCHERTY, Sozialdokumentarische Photographie in den USA. Luzern 1974.  
 DOROTHEA LANGE/PAUL SCHUSTER TAYLOR, An American Exodus. Yale 1969 (zuerst: 1939).
- 9 AUGUST SANDER, Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Einleitung: Alfred Döblin. München 1976 (zuerst: 1929).  
 AUGUST SANDER, Deutschenspiegel. Menschen des 20. Jahrhunderts. Gütersloh 1962 (Fotos von 1892 bis 1955).
- 10 BEATE und HEINZ ROSE, Paare. Menschenbilder in der Bundesrepublik Deutschland zu Beginn der siebziger Jahre. München 1972.
- 11 ROLAND GÜNTER, s. Anm. 5
- 12 WILFRIED RANKE, a. a. O., 1975.  
 Berliner Typen gezeichnet und fotografiert von Zille. Frankfurt 1976.

- 12 BERENICE ABBOT, Eugene Atget. Prag 1963.  
WALTER BENJAMIN, a. a. O., 1963/1931, S. 82/84.
- 13 JACOB A. RIIS, How the other half lives. New York 1971 (zuerst: 1890).
- 14 JUDITH MARA GUTMAN, Lewis W. Hine. London 1974.
- 15 Als Beispiel für die wenigen Werke anklägerische Fotografie sei genannt: ALEXANDER STEENBOCK-FERMOR, Deutschland von unten. Reise durch die proletarische Provinz. Stuttgart 1931.
- 16 ALEXANDER ALLAND, Jacob A. Riis. London 1975.
- 17 R. F. DOHERTY, a. a. O. 1974.
- 18 Der Arbeiterfotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926–1932. Köln 1977.  
BERTHOLD BEILER (Herausgeber), Berichte, Erinnerungen, Gedanken. Zur Geschichte der deutschen Arbeiterfotografie 1926–1933.  
Ausstellungskatalog. Berlin o. J.  
Arbeiterfotografie. Berlin 1978.  
BERT HOGENKAMP, Arbeitersfotografie: Screen 92–93/1979/80, S. 58/81.  
BERT HOGENKAMP, Onze eigen fotografen. 1920–1940: Screen 92–93/1979/80, S. 34/37 (Arbeiterfotografie in den Niederlanden 1931–1934).  
Arbeiterfotografen-Gruppen entstanden 1926 in Leipa (CSR) und Zürich sowie in England
- 19 Arbeiterfotografie. Berlin 1978.  
Zeitschrift Arbeiterfotografie 1/1973.
- 20 Kritisch zur Fotopraxis in der DDR: HUBERTUS GASSNER, Fotoästhetik und Fotopraxis in der DDR. In: Kunde/Wawrzyn, a. a. O. 1979, S. 90/125.
- 21 Nicht zusammengestellt. Bei Gramsci sehr verstreut. Siehe:  
UMBERTO CERRONI, Gramsci-Lexikon. Hamburg 1979.  
GIUSEPPE FIORI, Das Leben des Antonio Gramsci. Berlin 1979 (zuerst: 1966).
- 22 Beispiele:  
Alltag 1. Jahrbuch der sozialdokumentarischen Fotografie. Hamburg 1978.  
KUNDE/WAWRZYN, a. a. O. 1979.  
JÖRG BOSTRÖM/ROLAND GÜNTER (Herausgeber), Arbeiterinitiativen. Berlin 1976.  
JANNE GÜNTER/ROLAND GÜNTER, Architekturelemente und Verhaltensweisen der Bewohner. In: INA-MARIA GREVERUS (Herausgeber), Denkmalräume – Lebensräume: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung NF 2/3, 1976, S. 7/56.  
ROLAND GÜNTER/JANNE GÜNTER, Elemente sozialer Architektur und ihre Gebrauchswerte. In: MICHAEL ANDRITZKY/GERT SELLE (Herausgeber), Lernbereich Wohnen. Reinbek 1979, S. 10/44.  
KLAUS SPITZER, Spielumwelt Stadt. In: ANDRITZKY/SELLE, a. a. O. 1979, S. 106/21.  
ROLAND GÜNTER/WESSEL REININK/JANNE GÜNTER, Rom – Spanische Treppe. Hamburg 1978.  
ROLAND GÜNTER/ROLF RUTZEN, Kultur-Katalog. Hamburg 1979.  
LIENHARD WAWRZYN/DIETER KRAMER, Wohnen darf nicht länger Ware sein. Darmstadt 1974.  
MUSEUM BOCHUM (Herausgeber), Umbau der Stadt: Beispiel Bochum. Bochum 1975.  
WOLFGANG HÄHNER, Das kleine große Glück behinderter Kinder. Neukirchen-Vluyn 1976.  
NANCY HOENISCH/ELISABETH NIGGEMEYER/JÜRGEN ZIMMER, Vorschulkinder. Stuttgart 1969.  
GUNTER RAMBOW u. a., „... das sind eben alles Bilder der Straße.“ Die Fotoaktion als sozialer Eingriff. Frankfurt 1979.  
HANS-JOACHIM ELLERBROCK/JOCHEN HAHNE/GERHARD SCHAFFT, Altenwerder. Ein Dorf wird zerstört. Hamburg 1977.

#### Zu den Bildern:

##### 1. Seite

Oben links: Humbert de Molard, Bauernhaus (1852)  
Oben rechts: Thomas Annan, Volksviertel in Glasgow (1858)  
Unten: Lewis W. Hine, Kinderarbeit in einer Spinnerei (1908)

##### 2. Seite

Oben links: Bill Brandt, Kohlensuchender Arbeiter (1936)  
Oben rechts: Dorothea Lange, Wandernde Landarbeiter-Familie (1936)  
Unten: „Roter Donnerstag“. Arbeiterdemonstration in Paris (1925)

##### 3. Seite

Oben: Wolfgang Hähner, Jugendhilfe (1977)  
Unten: Bernhard Schimmelpfennig, Zechenschließung (1979)

##### 4. Seite

Oben: Unbekannter Fotograf, Bewohner kämpfen um ihre Arbeitersiedlung Rheinpreußen in Duisburg (1977)  
Unten: Roland Günter, Schöne neue Welt? (1978)