

Der folgende Text ist die Einleitung zum Katalog einer Ausstellung, die erstmalig den Anspruch erhoben hatte, deutsche Fotografie als Ganzes und in bis dato ungekannter Kontinuität vorzuführen. Er wird hier nochmals angeboten, weil es zu Zeiten wiedererstarkter Nationalismen nötig scheint, auf andere Grundlegungen der deutschen Kultur hinzuweisen.

## **Deutsche Fotografie 1870-1970, Macht eines Mediums**

### ***Zur Konzeption von Ausstellung und Katalog***

Eine Ausstellung mit dem Titel 'Deutsche Fotografie' hat sich in zwei Hinsichten mit dem Begriff des Deutschen auseinanderzusetzen: mit dem Blick auf nationalstaatliche Grenzen und Entwicklungen samt deren ideologischen Implikationen und mit einem zweiten Blick auf die Sprache, die den Menschen in diesem Land zur Verständigung dient. Dieser zweite Blick hat vor allem die Konzeption geleitet, die nach der Macht eines Mediums fragt, ohne eine einfache Antwort geben zu können und zu wollen. Fotografie wird immer wieder mit Sprache verglichen; der Spannungsbogen reicht dabei von abgedroschenen Schlagwörtern des Internationalen in Werbung und Industrie über die Völkerverständigung bis zu komplexen Ansätzen in der Zeichentheorie. Die Differenzen einzelner Sprachen sind in ihrer Anwendung auf visuelle Medien und Gegenstände bislang nur relativ oberflächlich thematisiert worden. Für das deutsche Design ringen immer einige Zeitschriften, Trend-Autoren und Wirtschaftsexperten um die richtige, das heißt verkaufsfördernde Definition. Für die deutsche Kunst hat es in der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts unselbige Bezüge zu Ideologie und Politik gegeben, die auch honorige Neubewertungen, wie sie beispielsweise Hans Belting vorgenommen hat, nicht auflösen konnten.

Wie in der Literatur, die es ja auch mit mindestens zwei Sprachebenen zu tun hat, bleibt einmal mehr die bloße Negation übrig: Das Innen ist von außen zu erklären, speziell in der Fotografie. Deutsche Fotografen haben sprachliche Prägungen erfahren, die sich in ihren Bildern niederschlagen. Diese Binsenweisheit wird in dem Moment schwierig, da der Niederschlag aus dem Bildmaterial ablesbar gemacht werden soll. Die klassische Ikonographie der Kunstwissenschaften stellt dafür einige Werkzeuge bereit, die von den Autorinnen und Autoren des Katalogs auch genutzt werden.

Einfach sind in diesem Fall die Analysen der Bilder, auf denen sich Versatzstücke deutscher Geschichte abgebildet und symbolisch verdichtet haben, von der kaiserlichen Pickelhaube über Eberts Badehose und Hitlers Bart bis zu Honeckers Brille. Mutatis mutandis gilt dies für Szenen, Architekturen, Mobiliars und Automobile. Einer Bestimmung des Deutschen an der deutschen Fotografie im linguistischen oder kunstwissenschaftlichen Sinne hilft es nicht weiter. Im weiteren Sinne einer Ikonographie Themen festzulegen, die für deutsche Fotografen spezifisch, gar typisch wären, erscheint ebenso schwierig wie letztlich sinnlos.

Die Gestaltungsmittel bieten sich stattdessen an: Autoren anderer Länder pflegen an der deutschen Fotografie, dem Film ähnlich, den Umgang mit dem Licht zu rühmen, meist im Sinn einer expressiven Setzung schwerer Schatten und punktueller Strahler. Ein weiteres, ebenso augenscheinliches Element deutschen Sehens mag in Strukturen der Komposition gesehen werden, die zu ausgezogenen, oft labilen Konstruktionen der Flächenverteilung führen.

Tatsächlich entsprechen viele Bilder der Ausstellung diesen Vor-Urteilen, aber wohl ebensoviele auch nicht. Form und Inhalt in Schiller'scher Manier scheiden als Kriterien für deutsche Fotografie sicherlich aus. Zwei gelegentlich einander durchdringende, doch in der Sinngebung und Definition

des einzelnen Bildes einzeln zu betrachtende Ebenen seien hier hypothetisch angeboten: die Farbe und die Körpersprache. Beide repräsentieren nur einen Teil des Problems sprachanaloger Verzeichnung im Bild, dieses aber in Geschichte und Wirkung recht deutlich.

Von Anfang an war die deutsche Fotografie farbig, auch wenn Alexander von Humboldt sie gern auf die rational positivistische Naturzeichnung französischer Prägung verengt hätte, als die sich die Daguerreotypie anbot. In keinem anderen Land wurde nach 1870 so intensiv nach der 'Fotografie in Naturfarben' geforscht; in nur wenigen Ländern war für die 'Kunstphotographen'-Bewegung der farbige Druck in edlen Verfahren so bedeutend wie hier. Die spezifische Variante der deutschen Romantik setzte sich somit nicht nur negativ im pittoresken Motiv fort, sondern auch positiv in den farbigen Valeurs.

Von alledem ist in unserer Ausstellung einiges erkennbar. Wichtiges Kriterien einer sprachnahen Definition des Deutschen in der Fotografie sind über jene Mischungen aus Mimik, Gestik, Haltung und Bewegung zu erhalten, die als Rückübersetzung aus dem Englischen nunmehr 'Körpersprache' heißen. Die große Problematik der Erkenntnis dieser Kategorie liegt für die deutsche Sprache wie Befindlichkeit in der fast vollständigen Negation des Vorhandenseins körper-sprachlicher Symbolik sowie der negativen Bewertung aller Art von visueller Rhetorik; beides ist Teil eines allein auf verbale Vermittlung abzielenden Pathos.

Nirgendwo auf der Welt wird beispielsweise die Gebärdensprache für Gehörlose derartig bekämpft wie von deutschen Sonderpädagogen – die in den meisten Ländern der Welt vollzogene Anerkennung als eigene Sprachform steht in unserem Land seit mehr als siebzig Jahren aus. Die Bindung symbolischen Handelns an Schlagworte läßt offensichtlich einen grafischen, gar körperlichen Gestus von vornherein nicht zu.

Vor voreiligen Schlüssen sei jedoch gewarnt: Von der Körpersprache in deutschen Fotografien auf deutsche Befindlichkeiten direkt überzugehen, ist unbarmherzig und falsch. Das Volk der Dichter und Denker vermochte sich auch immer elegant zu bewegen und oft genug mit einer subversiven Ironie die selbstgesetzten Ideologien ad absurdum zu führen. Hier muß ebenfalls das Analogon von Sprache und Fotografie differenziert betrachtet werden: Offensichtliche Bedeutungen sind zunächst augenscheinlich, dann wohl möglich und zuletzt erst wahrhaftig. Es machte und macht noch immer die Macht des Mediums Fotografie aus, daß es den doppelten Boden aus Inszenierung und Dokumentation in jedem einzelnen Bild neu vorführt – gerade auch in der Sprache, aus der es heraus entsteht und in der es betrachtet, diskutiert und für wahr genommen wird.

Für die Ausstellung als Produkt einer sprachlich vorab fixierten Konzeption bedeutet dies natürlich auch, daß sie in Aufbau und Argument nachvollziehbar bleiben muss – nur nicht auf Kosten des Vergnügens am einzelnen, schönen Bild. Ihrem Konzept nach teilt sich die Ausstellung in vier Epochen und mehrere Themenbereiche. Chronologie als vertikale und Themen als horizontale Gliederung gedacht, ergibt sich ein Raster, dessen Wahrnehmung nicht notwendigerweise linear erfolgen muss, sondern ausdrücklich zu Sprüngen aller Art anregen soll.

Die zeitliche Einteilung ist nicht unbedingt deckungsgleich mit den politischen Epochen deutscher Geschichte. Mehr zufällig beginnt die Industrialisierung der Fotografie weltweit etwa zeitgleich mit der Gründung des Zweiten Deutschen Kaiserreichs. Diese wird hier inklusive des Ersten Weltkriegs gezählt, dafür aber enden die Zwanziger Jahre schon mit der Ausstellung 'Film und Foto' des Deutschen Werkbundes von 1929 in Stuttgart, die historisch als Retrospektive des Neuen Sehens in der Fotografie zu werten ist und nicht als ihr Anfang.

Mit der Weltwirtschaftskrise von 1930 ist der experimentelle Impetus einer Avantgarde-Fotografie endgültig erloschen; von dort ist es nur ein kleiner Schritt in den vorausseilenden Gehorsam gegenüber nationalsozialistischer Gewaltherrschaft gewesen. Ein plötzliches Abreißen aller ästhetischen Moderne durch die Machtübernahme des NS-Regimes kann ausschließlich an einzelnen Persönlichkeiten konstatiert, nicht aber als strukturelles Phänomen registriert werden. Für das wichtige Propagandamedium Fotografie galt zudem, dass es um seiner Wirksamkeit willen sämtliche Gestaltungsmittel übernehmen konnte, die sich massenmedial etabliert hatten, auch und gerade die modernen. Die Vereinnahmung der Fotografen kam schleichend, aber nachhaltig – bis zum Ablegen der Zeugnisse schlimmster Grausamkeit im Holocaust durch deutliche Fotografien und (mindestens) naive Fotografen. Ähnlich der Kontinuität im fotografischen Weltbild in den NS-Staat hinein ist ein Fortleben der eingeführten Bildmittel nach 1945 feststellbar. Die Fotografen der Besatzungszonen und beider deutscher Staaten nehmen auf, was sie bewegt. Zu eigenen Gestaltungsformen kommen nur wenige, und diese auch mit großer Verspätung gegenüber den Kollegen aus anderen Ländern. Erst mit den beiden 'fotoform'-Ausstellungen 1950 und 1951 sowie nach den ersten Präsentationen der Bewegung 'subjektive fotografie' ist wieder von einer eigenständig deutschen Fotografie zu sprechen – im Westen.

Ein romantisch motiviertes Festhalten an Traditionen der Arbeiterfotografie-Bewegung und stalinistische Kulturvorgaben ließen die DDR-Fotografie erst mit noch größerem Abstand zu einer eigenen Form finden, die sich für rund zwanzig Jahre erhalten sollte. Um 1970 veränderte sich die Fotografie grundsätzlich und weltweit, von den medialen Rahmenbedingungen her wie als künstlerische Gattung. Fernsehen, Video und Computer lassen das visuelle Informationsmonopol des fotografischen

Bildes endgültig verblassen und sorgen für eine größere Autonomie der jeweils gefundenen Gestaltung.

Eine Ausstellung fotografischer Bilder der letzten drei Jahrzehnte wäre ein eigenes Thema von großem Reiz, ist aber keine Aufgabe einer historischen Übersicht, vor allem nicht einer solchen, die kulturelle, politische und soziale Momente geschichtlicher Prägung einer künstlerischen Gattung mitzuberücksichtigen hätte. Diesem Auftrag versucht die vertikale Gliederung des Konzepts gerecht zu werden. Grob vereinfacht sind es vier Bereiche gesellschaftlicher Kommunikation, die das Medium Fotografie streift und gelegentlich intensiv zu beeinflussen vermag: die Politik, die Kunst, das Design, das private und alltägliche Leben samt der persönlichen Erinnerung.

Hinzu kommt ein weiterer Blick von außen: die Frage nach der internationalen Bedeutung deutscher Fotografie. Alle vier Bereiche sind von ihrer theoretischen Bearbeitung her weniger spezifischen Wissenschaften als fachübergreifenden Interessenslagen zuzuordnen, was sich als roter Faden durch den Katalog zieht. Für die Politik und die Kunst sind die Zuordnungen am einfachsten zu leisten: Politologen oder Zeitgeschichtlicher auf der einen, Kunstwissenschaftler auf der anderen Seite reflektieren jeweils auf der Basis ihres Umgangs mit einem wissenschaftlichen Hilfsmittel, wie weit dieses ihre Erkenntnis verändert – die Wahl der Beobachtungsmethode bestimmt das Faktum, nicht umgekehrt. Dass sich auch hier tiefe Gräben zwischen Erkenntnistheorien, Fachspezifika und Arbeitsweisen auftun, wird hoffentlich das Lesevergnügen wie das Interesse am Gegenstand erhöhen. Schwieriger zu fassen, dafür aber in jeder Hinsicht interessanter sind alle jene Bereiche, in denen die Macht des Mediums Fotografie gleichsam subkutan spürbar ist: im alltäglichen Gebrauch ohne Reflexion, in Design und Kommunikation, in familiärer Erinnerung und persönlicher Identifikation durch den Spiegel des Abbilds. Hier

waren und sind breite Wege einer Definition von Kultur gefordert, die die Niederungen des Kitsches ebenso wenig scheut wie jahrhundertlange Ableitungen des rituellen Umgangs mit dem Bild an sich.

Von hier aus ist wahrscheinlich die plausibelste Begründung des Deutschen in der deutschen Fotografie zu erlangen: über die Art und Weise, wie sich Deutsche in aller Unschuld menschlicher Nähe vor einem räumlich-zeitlich gnadenlosen Apparat der Wiedergabe präsentierten und repräsentieren. Es ist nicht verwunderlich, dass dieser Blick ein weiteres Innen von außen vorführt, das schnell auch das Interesse von Künstlerinnen und Künstlern erregte – die Verselbständigung des Erinnerungsvermögens anhand fotografischer Bilder speziell im Kontext elektronisch flüchtiger Medien ist geradezu eine Generalmetapher aller Fototheorie in deutscher Sprache geworden, darin nur noch dem Französischen vergleichbar.

Horizontal und vertikal wie die Epochen und Themenbereiche gliedert sich auch die Ausstellung selbst. Nur sind die Ebenen wie in allen musealen Präsentationen vertauscht. An den Wänden hängen alle jene Bilder, die sich über Aufträge und Kunstwollen, über Mimesis und Abstraktion hinweg eine ästhetische Eigenart erworben oder erhalten haben, um derentwillen sie so geliebt werden können, wie es ihre Sammler und Archive getan haben und tun. Dem Anspruch eines Connoisseurs gemäß wurden für diese Ausstellung beispielhafte Fotografinnen und Fotografen ausgesucht, von denen meistens mehrere Arbeiten gezeigt werden. Damit sind zwar viele ihrer Kolleginnen und Kollegen in den Orkus der Vergessenheit zurückgeworfen worden – wiewohl sich keine Ausstellung mehr als einen Zwischenbericht anmaßen sollte –, doch wird hoffentlich das Argument einer Haltung als Sprache im Bild damit klarer erkennbar. Manchen komplexen Künstlerpersönlichkeiten aus der Geschichte der deutschen Fotografie sind zudem ganze Kabinette gewidmet worden; auch dies weniger eine

Hommage an ihren Genius denn ein Versuch der Verdeutlichung ihrer Bildsprache und deren Entwicklung.

Horizontal, oft genug und bewußt den Genuß der Bilder an der Wand störend, verweisen Bilder in Vitrinen auf den historischen, politischen und sozialen Kontext dessen, was sich ästhetisch in künstlerischen Äußerungen formte. Fotografie war zwischen 1870 und 1970 in Deutschland ein mächtiges und gelegentlich ohnmächtiges Medium, allerdings nur dann, wenn es privatistisch im allernächsten Umfeld menschlichen Handelns oder dann, wenn es großtechnisch multipliziert im Bereich der Massenkommunikation eingesetzt wurde. In beiden Bereichen steht die einzelne Fotografie nicht allein, sondern immer in einer engen Verknüpfung mit grafischen, drucktechnischen, schriftlich-typografischen oder designerischen Elementen, die die Wirkung des Bildes entscheidend beeinflussen können.

Der Verweis auf die materiellen Bedingungen medialer Kommunikation hat mehr als nur didaktische Bedeutung; durch ihn wird erst verstanden, wo nach einer autonomen Existenz des Bildes im Sinne eines Kunstwerks gesucht werden kann und muss. Idealerweise geht der Blick auf die deutsche Fotografie also über die geneigte Vitrine an die Wand und wieder zurück. Für das 'punctum' nach Roland Barthes, den 'Schock' nach Charles Baudelaire, Raoul Hausmann und Walter Benjamin als der eigentlichen Wirkung einer Fotografie ist die Lage des Bildes ohnehin bedeutungslos. Sein bloßes Vorhandensein kann eine Erinnerung evozieren, die umso schmerzhafter ist, je näher das Erinnernte dem Betrachter kommt, je weniger er die Erinnerung mit jemand Anderem teilen kann. Für alle anderen Ebenen der Bildbetrachtung lassen sich Konventionen finden, die einer literarischen Übersetzung oder Übertragung nahestehen, also analysierbar sind.

© Rolf Sachsse