

Der folgende Text wurde 1998 als Eröffnungsvortrag für die zweite Veranstaltung der von Volker Albus und mir an der HfG Karlsruhe veranstalteten Reihe „Positionen zur Sachphotographie“ geschrieben und für die vorliegende Version überarbeitet. Die Abbildungen entstammen meiner eigenen Sammlung von Weihnachtskarten, die Reinhart Wolf bis ins Jahr vor seinem frühen Tod versandte. Das Copyright dieser Bilder liegt bei der Reinhart-Wolf-Fotografische-Stiftung in München.

Reinhart Wolf

Hommage an einen grossen Sachphotographen

Diese zweite Tagung zu den Positionen der Sachphotographie unterscheidet sich von der ersten nicht nur durch individuelle Präferenzen der Referenten, sondern auch durch einen Generationensprung. Mit Ausnahme von Hans Hansen, der eine glückliche Mittlerposition zur Sachphotographie zwischen den Zeiten der Lithographie und der Elektronik einnimmt, sind alle heutigen Referenten Vertreter einer Generation, die bereits nach der Photographie großgeworden ist, will sagen, die bei der Auswahl ihres Bildmediums bewusst zwischen analog und digital, Chemie und Elektronik, Bildschirm und Druck, vorhandener und gemachter Realität wählen konnten und können. Bei so einer Zusammenkunft von Leuten unter dem Banner eines gemeinsamen Interesses in der Gegenwart kann es nie schaden, einmal eine historische Position wieder ins Bewusstsein zu rufen und auf ihre heutige Brauchbarkeit hin zu überprüfen. Während ich beim letzten Mal den Tag mit Bemerkungen zur Photographie als Eingabemedium, also einem Blick in die nahe Zukunft einführte, so will ich heute den umgekehrten Weg gehen und mich meinem angestammten Fach des Medienhistorikers widmen. Wenn ich mich im folgenden auf einen Photographen beziehe, dann steht er über den Anlaß einer Würdigung – und der damit verbundenen Hoffnung, er werde nicht vergessen werden – hinaus für einen Typus Bildermacher, der immer rar war. In seinem umfassenden Bildungsanspruch, den er an sich und andere richtete, verwies er zeitlebens auf die gemeinsame Wurzel von Bild und Bildung, von Image und Imagination, von *pittura* und *picture*, von *pictura* und *poesis*.

Gerade deshalb muß ich eine persönliche Bemerkung vorwegschicken. So sehr ich Reinhart Wolf als Mitmenschen schätzte, so sehr ich seine Gegenwart, Großzügigkeit und Gespräche genoß, so kritisch bin ich mit seinen Bildern. Reinhart Wolf war nicht der Erste in seinem Fache, der darunter litt, in seinen Ansprüchen nicht für voll genommen zu werden, aber er steht geradezu symbolhaft für die Figur des tatsächlich Unverstandenen. Man konnte ihm die ADC-Goldmedaille gleich dutzendweis verleihen, ihn mit Preisen und Ehrenbekundungen überhäufen – allein, in der Vielschichtigkeit seines Denkens blieb er einsam, von wenigen Freunden abgesehen. Für eine wirkliche Freundschaft mit ihm war ich zu jung; als ich ihn das erste Mal traf, war ich ein von Auftragsphotographie lebender Werkstudent; bei späteren Begegnungen hatte ich als Journalist ein festes Rollenschema für die soziale Kommunikation mit ihm; im letzten Jahr vor seinem Tod gab es kleine Ansätze zu einer intensiveren Auseinandersetzung (überhaupt das beste Wort für unsere Wertschätzung : man setzt sich zusammen und auseinander und wieder zusammen und ...); das mündlich verabredete Buch ist nicht mehr zustandegekommen. Ich leiste hier also Trauerarbeit, obwohl oder gerade weil Reinhart Wolf in diesem Jahr bereits ein Dezennium tot ist. Aber keine Angst, jetzt ist es mit dem Pathos vorbei.

Obwohl dieses ein gutes Stichwort ist, denn mit dem Begriff des Pathos, eines deutschen zumal, hat Reinhart Wolf zeitlebens gekämpft. Pathos heißt leiden, und die Composita Empathie wie Sympathie galten ihm insofern als existentielle Kategorien, als er wahrscheinlich zu den wirklich wenigen Menschen seiner Generation gehörte, die sich nicht nur offen zu ihrer Homosexualität bekannten, sondern gelegentlich durchaus aggressiv auf die ästhetischen Konnotationen ihrer erotischen Prägung hinwies. Für ein deutschsprachiges Publikum der späten 1960er Jahre, das noch an Oswald Kolle und seinen heterosexuellen Aufklärungsbotschaften knabberte, war es recht herb zu lesen, welche Schwierigkeit – und zwischen den Zeilen : welche Lust – es dem Photographen war, einen männlich-muskulösen, aber haarlosen Oberkörper zu finden, der das Emblem der Hansestadt Hamburg zu tragen habe. Bei Symposien der 1970er Jahre pflegte er seine jeweiligen Lebensabschnittspartner mitzubringen, was die spießigen Gastgeber abendlicher Diners in den seinerzeit noch gar nicht so toleranten Werbe- und Photographen-Berufsverbänden mehr als einmal an die Grenzen ihrer Fassung brachte.

Doch das sind lediglich Geschichten, biographische Ephemera, die das Thema Sachphotographie nur am Rande zu streifen scheinen. Mir geht es darum, implizite Grenzen von Begriffen zu befragen und sie, wenn möglich, niederzulegen. Positionen zur Sachphotographie, wie wir sie hier und heute diskutieren, sollten nicht so mißverstanden werden, dass sie die Anwesenheit von Menschen ausschließen, weder in den Bildern selbst noch im Umgang mit ihnen. Reinhart Wolf hat sich, wenn man ihn danach fragte, immer als Portraitisten bezeichnet, und die erste Sammlung seiner Architekturphotographien als Buch trug den umständlichen, aber bezeichnenden Titel „Gesichter von Gebäuden“. Die Ursachen dafür liegen tief am Grunde seiner photographischen Arbeit, und es lohnt, mittels einiger Fragmente dieses Fundament zu rekonstruieren. Wer Reinhart Wolf und seinen hanseatischen Habitus mit maßgeschneidertem Zweireiher selbst in der heißen Steppe Georgias erlebt hat, konnte sich nur schwer vorstellen, dass er aus Berlin stammte und große Teile seiner Kindheit in dieser Stadt verbracht hatte. Auf seine Familie war er stolz; es gab da mehrere Architekten, ein Onkel war unter dem Berliner Baurat Ludwig Hoffmann mit der städtischen Denkmalpflege betraut. Von ihm leitete er gelegentlich ein Interesse an architektonischen Bildbänden her, deren er eine erkleckliche Anzahl besaß. Jedoch : So gern er in derlei Büchern blätterte, so wenig bedeutete ihm eine kritische Auseinandersetzung damit. Hierin war er kongenialer Zeitgenosse eines Andy Warhol, dem die Verdoppelung eines Blicks allemal mehr wert war als die Verweigerung desselben oder gar die kritische Analyse im Sinne des Auseinandernehmens.

Wie der Pop Artist blieb Reinhart Wolf in allen seinen ästhetischen Handlungen – und die bezogen schlicht sein ganzes Leben vom Alltäglichen bis zum Besonderen mit ein – an der Oberfläche der Dinge, an den Erscheinungen und Reflexionen fester Körper im Raum. Ihn deshalb oberflächlich zu nennen hätte er mit einem leicht verächtlichen Blick und einer wortlos abrupten Körperdrehung quittiert; damit setzte er sich gar nicht erst auseinander. Das einzige Zeitalter, das ihm tatsächlich nichts bedeutete, war 1968; er hat die politischen Bewegungen und Verwerfungen, die durchaus einige seiner Partner und damit auch ihn mental einbezogen, nicht einmal beachtet. Beteiligung war ohnehin seine Sache nicht, so sie auf Kumpanei hinauslief; Distinguirtheit war ihm wichtiger als aller Klassenkampf. Er kannte genug von der Welt um zu wissen, daß es diesen in Deutschland nicht gab. Auch damals nicht.

Doch ich greife vor. Wer wie Reinhart Wolf mitten in der Pubertät ein Weltkriegsende erlebt hat, der dürfte mit einem ordentlichen Weltbild einige Probleme gehabt haben. Inmitten von Ruinen, von Dreck und Not und Krankheit war der Hunger nach Schö-

nem und Klarem, gar Reinem besonders groß; insofern war der junge Reinhart Wolf kein Sonderfall in Deutschland – wenn er auch damit sicher nicht zur Mehrheit gehörte. Die Konsequenz jedoch, mit der er sein Leben allein dieser Suche zu widmen begann, mag erstaunen. Kunst und Literatur wurden sein Ding, wie er es zu bezeichnen pflegte, von Photographie war allenfalls als Zeitvertreib die Rede. Die Mittel und Möglichkeiten des jungen Mannes waren außerordentlich; er lernte Sprachen leicht und schnell; er schrieb und zeichnete hervorragend; er wußte sich in allen gesellschaftlichen Situationen perfekt zu benehmen. Mit einem der ersten Fulbright-Stipendien kam er für ein Jahr in die USA, da war die Bundesrepublik kaum zwei Jahre alt. Der Aufenthalt begründete eine fast lebenslange Liebe zu diesem Land, allen Anfeindungen und allem junk food zum Trotz. William Faulkner, Tennessee Williams, selbst John Steinberg und der junge Arthur Miller wurden zu bewunderten Vorbildern, denen es nachzueifern galt – doch womit? Mit der deutschen Kahlschlag-Literatur, einem bräsigen Neu-Expressionismus oder gar dem kaum kaschierten Berichterstatte-Realismus à la Gruppe 47 hatten die Texte, die Reinhart Wolf interessierten, nichts zu tun.

Der für die us-amerikanische Literatur so typische Betrachterstandpunkt war für den gerade Zwanzigjährigen in deutscher Sprache kaum umzusetzen, dafür aber in einem Medium, das er offensichtlich in New York kennen und schätzen gelernt hatte, weil sich dessen dortige Praxis von der in den beiden Deutschländern Üblichen weit unterschied. Wann genau der Entschluß gereift ist, sich der Photographie zuzuwenden, hat Reinhart Wolf nie erwähnt. Zu Weihnachten 1952 schenkt er seinen Eltern ein Album mit erstaunlich fertigen Portraits von New Yorker Freunden; gleichzeitig eine Manifestation seiner erotischen Prägung wie einer immensen Wahrnehmungsfähigkeit. 1953 schreibt er sich an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie und Reproduktionswesen in München ein. Die grundsolide Ausbildung dieser Anstalt war und ist nicht weiter erwähnenswert, ihre ebenso merkwürdig wie mühsam über die Kriegszeiten geretteten Kontinuitäten zur Mittäterschaft an der NS-Propaganda noch weniger. Reinhart Wolf hat dies alles auch nicht weiter gestört; er brauchte keine Mentoren, keine Lehrer, keine väter- oder mütterlichen Ratschläge. Im nachhinein erinnerte er sich mehr an den modischen Habitus seiner Lehrerinnen und Lehrer – Rudolf Müller-Schönhausen im lodenen Knickerbocker-Anzug, Hanna Seewald im Blümchenkleid – als an deren verquaste Kunstideologeme.

Wolfs Abschlußarbeit in München ist eine für die Mitte der 1950er Jahre – hohe Zeit des Adenauerschen Miefs und politischen Duckmäsertums – ungewöhnlich internationale Portraitserie. Große Künstler sind da versammelt, alles Gründerfiguren der klassischen Moderne in Malerei, Literatur und Bildhauerei. Immer im eigenen Atelier oder in der eigenen Wohnung vorgeführt, merkt man den Protagonisten der Bilder an, dass sie der elegante junge Mann mit den unglaublich guten Manieren amüsiert haben muss – in des Wortes bester Bedeutung: als Bereicherung ihres Alltags. Die meisten der Künstler fand Reinhart Wolf in Paris, das seinen Zeitgenossen vorab schon Projektionsfläche ihrer Künstlerschaft war. Ihm bedeutete der Ort nur so viel, wie es für die Signatur, das mimetische Bild des Portraitierten nötig war. Das läßt sich wiederum als Oberflächlichkeit interpretieren, wird jedoch zum direkten und wesentlichen Kennzeichen Wolf'scher Bildnerie.

Ein technisches wie formales Detail stellt die Portraitserie aus ihrer Zeit heraus: Die Bilder sind in ihren Grauwerten fein abgestuft, fast weich. Außer Reinhart Wolf hat damals so nur ein Photograph gearbeitet, Herbert List. Der lebte ebenfalls in München; Reinhart Wolf wird ihn gekannt haben. Alle anderen Photographen der Zeit mussten sich mit harten Kontrasten und wenigen Graustufen eine optische Nähe zur

École de Paris und deren modischen Malformen beweisen. Für den späteren Werbe-photographen Wolf scheint es eine Lust und Bedingung seiner Arbeit gewesen zu sein, immer leicht neben seiner Zeit zu stehen, sich von allzu auffälligen Moden zu distanzieren und damit oft genug zu einem Trendsetter zu werden, obwohl genau dies nie sein Anliegen war. Die zarten Graustufen mit ihrem melancholischen Überhang im dunklen Bereich belegen eine zweite Grundtendenz Wolf'scher Photographie, die Tradition des Memento mori, der Vanitas. Sie ist in der Kunstgeschichte fest mit der Fülle gekoppelt, der Copia. Und diese ist in den Atelierportraits metikulös festgehalten, mit nie versiegender Lust am Detail. Noch dürfte der Photograph zu jung gewesen sein, um allzuviel Regie im geordneten Chaos französischer Künstlerhaus-halte geführt haben zu dürfen, aber der eine oder andere sorgend wie sorgsam ordnende Handgriff bleibt doch erkennbar. Die Regie, der Überblick, das exakt arrangierte und deshalb unsichtbare Detail werden fortan zum Markenzeichen.

Selbst ein weiteres Signet späterer und bekannterer Arbeit von Reinhart Wolf findet sich bereits in der ersten Portraitserie (damit will ich es dann auch gut sein lassen) : der Blick von oben, der Überblick. Dazu gehört die für jeden Betrachter sicht-, spür- und fühlbare Distanz zwischen Photograph und Person oder Gegenstand. Ein Aufgehen in der Aufgabe oder gar im Produkt seiner Abbild-Arbeit war Reinhart Wolfs Sache nicht. Die Metaphorik seiner Distanziertheit zum Gegenstand dehnte sich im übrigen mit zunehmendem Alter und Erfolg des Photographen auf die Bildfläche selbst aus – davon wird noch zu reden sein. Der Blick von oben veränderte zudem den Raum des Bildes; er wurde flacher und näherte sich der Bildfläche an, das noch ohne alle Sinnggebung, sondern nur als Ordnungsschema. Hiermit erwies sich Reinhart Wolf als unbedingter Zeitgenosse der 1950er Jahre, der sein französisches Informel und seinen amerikanisch-abstrakten Expressionismus fest im Hinterkopf verankert hatte. Die Portraitserie wurde abgegeben, ausgestellt, vorgeführt, nachgedruckt, prämiert und hoch gelobt. Den Verfasser konnte das nicht ernähren. Und : Einmal ausgebildet, wollte er seiner Familie vorführen, daß die Photographie einen ebenso brauch- und achtbaren Beruf abgab wie die Architektur oder der Handel. Zunächst blieben die Wege verschlungen. Das Deutsche Lichtbild von 1956 – seinerzeit wichtigster Ratgeber für Photo-Auftraggeber – verzeichnet Reinhart Wolf mit dem mild surrealistischen Portrait eines Bühnenbildners und gibt, wichtigster Hinweis auf den Verbleib, neben einer Münchner auch eine Adresse des Photographen in Bremen an.

Doch schon im übernächsten Jahr ist der Hamburger Kleine Kielort No.10 die Adresse der Wahl, und dabei bleibt es, bis Reinhart Wolf 1972 in derselben Straße genau drei Häuser weiter zieht. Soweit die äußere Fassung. Mit dem Umzug nach Hamburg wurde der endgültige Shift im beruflichen Bereich vollzogen; Wolf war jetzt Werbephograph und sollte es bis zu seinem Tod auch bleiben – sieht man einmal von den Veränderungen ab, die dieses Metier ununterbrochen vollzog und die eine einfache Definition auf Dauer verhinderten. Die Menschen blieben zentrales Thema, doch die Dinge oder Sachen krochen gleichsam seitwärts in seine Bilder hinein und blieben dort. Langsam gewinnen die Sachen Kraft in den Bildern, drängen sich nach vorn und lassen die Leute hinter sich. Früh wird dies in einem Selbstportrait sichtbar, dessen Habitus die zeitgenössischen Kritiker – am Ende der 1950er Jahre, nochmals: Konrad Adenauer hatte gerade seine Kaiserwahl gewonnen, Intellektuelle wurden als Pinscher abgekanzelt oder hielten gleich die Aufforderung unter die Nase gehalten, doch bitte 'nach drüben' zu gehen – sehr erschreckte. Ein junger Mann portraitiert sich selbst in einer illustren Studioausstattung und mit einem schönen Photomodell, doch das ganze Bild bezieht sich auf ihn, radikal und in allen Ebenen

der Komposition. Selbst die Architektur macht er sich untertan, indem er sie deutlich sichtbar auf eine gemalte Wand, eine Phototapete gar, verbannt.

Der versachlichende Vorgang setzte sich fort, durch die ganzen sechziger Jahre hindurch. Die Dinge schieben sich immer weiter nach vorn. Ob Socken oder Diademe, die Menschen werden zum Ornament der Dinge, nicht umgekehrt. Das entspricht dem Zeitgeist von Auftraggebern und Designern und ist dennoch nicht einfach zu erklären. Denn es ist noch nicht die hohe Zeit der Re-Importe us-amerikanischer Pop Art in die deutsche Werbung, wie sie die Arbeit von Art Directors à la Paul Maenz oder den frühen Michael Schirner kennzeichnet. Es ist allenthalben Verunsicherung zu spüren unter den Werbern (Werberinnen waren ganz selten!), ob nicht doch die Gesellschaft sich verändere und sie überflüssig mache. Reinhart Wolf ficht das nicht an. Er wird, mit seinen eigenen Worten, „stil-los“. Alles scheint möglich, jeder Blick, jedes Licht, jeder Mensch und jedes Medium. Von der Bundesbahn über den Tchibo-Mann bis zu den Königs-Treuen entwickelte er in kleinen Agenturteams mixed media-Konzepte, die damals so nicht hießen, aber überaus erfolgreich waren. Zwischen 1966 und 1975 war Reinhart Wolf der mit Abstand erfolgreichste und teuerste deutsche Werbephoto-graph (Charles Wilp und anderen zum Trotz), eben weil er einfach alles konnte. Ganz nebenbei drehte er nämlich auch die Fernsehspots zu den Aufnahmen – nicht umgekehrt!

Dass diese Stilllosigkeit ein in ihm selbst angelegtes Programm war, mag einmal mehr an einem Selbstportrait belegt werden. Reinhart Wolf hatte 1966 damit begonnen, seinen Kunden und Freunden (manchmal war dies sogar identisch) zu Weihnachten je ein signiertes Selbstportrait zukommen zu lassen. Das erste dieser ausgesandten Bilder zitiert in Blickwinkel und Grauwert-Abstufung einmal mehr die frühe Künstlerportrait-Serie und lenkt, im Gegensatz zum Selbstportrait von 1958, deutlich den Blick auf Sachen, als deren Ornament und Anhängsel der Photograph sich präsentiert. Der schon recht dominante und weder in moderne Zeiten noch zur Flower Power passende neobarocke Spiegel taucht im Selbstportrait einige Jahre später wieder auf und füllt nun die ganze Fläche des Bildes : ein Zitat. Natürlich kannte Reinhart Wolf das berühmte dunkle Bild im Spiegel, das der Photopädagoge Otto Steinert 1956 von sich gemacht hatte, und er kannte die selbstausslöschenden Implikationen dieser Metapher vom In-den-Spiegel-Verschwinden. Otto Steinert hatte seit diesem Selbstportrait kein brauchbares Bild mehr geschaffen; was er danach seinem Körper antat, hat sein Freund Josef Adolf Schmoll gen.Eisenwerth immer „einen Selbstmord auf Raten“ genannt. Dieses Zitat ist deutlicher Hinweis auf die eigene Krisensituation, an der ein Photograph seine Freunde und Kunden teilhaben lässt. Es musste Reinhart Wolf also ernst gewesen sein. Zur gleichen Zeit entdeckte er seine didaktischen Fähigkeiten, war auf allen Workshops dieser Welt zu sehen und zu hören, gab Interviews und nahm Unterrichtsfilme auf.

Dass jemand an den mangelnden Reflexionsmöglichkeiten seines Berufs leidet, setzt mindestens zweierlei unabdingbar voraus : Er muss Erfolg haben, und er muss intelligenter sein als die meisten anderen. Beides traf auf Reinhart Wolf am Beginn und in der Mitte der 1970er Jahre zu; insofern ist der Vergleich zu Paul Maenz auch nicht verkehrt, der sich um diese Zeit intensiv dem Kunsthandel zuwandte. Wolf ging den schwierigeren Weg; er suchte seine Krise mit eigenen Mitteln zu meistern. Ganz freudianisch ging er selbst auf Sublimationsmöglichkeiten zu oder ließ sich von Freunden – Architekten, Designern, Soziologen – dazu inspirieren. Der eine Weg war, sich vom moralischen Credo der Moderne zu befreien, auch und gerade rund um 1968. Ästhetisch hatte dies immer zur Reduktion bildnerischer Mitteln geführt, zu einer Verbannung und Verdammung allen Ornaments, aller Fülle, literarischer

Anspielungen und lustvoller Symbolik. Reinhart Wolf entdeckte die Allegorie wieder und bezog sie auf ihre geschichtliche Herkunft in Malerei und Skulptur, auf das Vanitas-Motiv.

Dieses konnte nun in aller Fülle den Tod zelebrieren, aber auch Eros und Arkadien beschwören. Und : Es führte weg von einer unbedingten Realitätsbindung, die die tägliche Arbeit als inszenierender Photograph ohnehin brüchig hatte werden lassen. Nichts ist künstlicher als das Gesteck geschnittener Blumen und gepflückter Früchte; es strahlt nur für kurze Zeit im Glanz seiner Frische und ist zu einem schnellen Absterben verdammt. Doch dieser Rekurs auf die Kunstgeschichte wäre allzu einfach, um ein solches Ausscheren des Photographen Reinhart Wolf aus seiner Zeit erklären zu können. Ihm war klar, daß – nachdem Giuseppe Arcimboldo mit seinen Allegorien auf Rudolf II. den gesamten Symbolvorrat des Blumen- und Fruchtestilllebens quasi aufgebraucht hatte – die Herstellung von Stilleben immer auch eine Reflexion über das Malen selbst, für ihn also über das Photographieren selbst sein musste. Nicht zufällig wurde zu Beginn der 1970er Jahre weltweit die Photokopie eingeführt – Copia ist die Fülle, vor der schon die Römer gern in die Knie gingen. Wer Blumen und Gestecke, Früchte und Vasen malt oder photographiert, arrangiert Wirklichkeiten zum Abklatsch, fügt einer Fülle eine andere hinzu, im klaren Bewusstsein der letztendlichen (hier sei der Pleonasmus erlaubt) Überflüssigkeit seines Tuns. Dies bezieht sich auch auf die Unmöglichkeit, eine moderne Forderung zu erfüllen : die nach Innovation im Schaffen von Bildern. In dieser Hinsicht war die Photographie immer ein anti-modernes, nicht-aufklärerisches Medium.

Für die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts wie für den Photographen der 1970er Jahre war der zweite Schritt dieser Entwicklung klein – die Hinzufügung des Gekochten zum Rohen, des Sublimierten zum Natürlichen. Reinhart Wolf widmete sich zunehmend der – wie er es selber nannte – Fressphotographie, und dies, König Midas damaligen Photographierens, mit unglaublichem Erfolg. Es war ein Erfolg über alle geschäftlichen Interessen hinaus, denn mit seinen Rezept-Anregungs-Photo-Beilagen dürfte er mehr Menschen zum Selberkochen bewegt haben als jeder andere Autor und Bildermacher zuvor [vielleicht auch danach]. Genau dies war in späteren Gesprächen immer sein Anliegen; hier folgte konsequent den moralischen Anforderungen der Moderne, in jedem ästhetischen Handeln einen Funken bürgerlicher Nützlichkeit und Aufklärung aufscheinen zu lassen. Auch die Probe einer Umkehrung bot Reinhart Wolf jederzeit gern an : Er war ein hervorragender Koch und ein noch besserer Bäcker, dessen Kuchen sich bei jedem Besuch an Raffinesse übertrafen. Bewegten sich die ersten Kochphotographien noch im Rahmen dessen, was ein Redakteur des 'stern' für durchschnittlich machbar hielt, so entfernte sich der Photograph zunehmend von der einfachen Vorbild-Produktion und schuf enigmatische Stilleben, die mehr zur Beschäftigung mit einem Schwerpunktthema anregen sollten als einen Nachahmungstrieb stimulieren. Auch hier siegte die Künstlichkeit über die Künste, wurde die Inszenierung auf die Spitze aller Raffinements getrieben, um die Sinnlosigkeit des Kochens – als jener Kunst, deren Produkte am vergänglichsten sind und deren Bemühungen somit als vergeblichste angesehen werden können – wie die Sinnlosigkeit seiner medialen Verdopplung in der Photographie zu verbildlichen. Ein bis zwei Tage Vorbereitung für eine Photographie, deren Haltbarkeit im Printmedium ebenfalls eine Woche nicht überschreitet : Das ist bei Reinhart Wolf auch eine Paraphrase auf Andy Warhol's *Everybody's Gonna Be a Star for Fifteen Minutes*.

Reichte ein solches Programm – die vorhin geschilderte Arbeit in der Werbung ging ja unvermindert weiter und finanzierte alle anderen Unternehmungen – im Prinzip für

ein erfülltes Leben für Reinhart Wolf. Im ihn ein Freund auf Schicksal des derstiftes hin, eines Gebäudes von nicht auch ästhetischer ruhigen Sonntagmograph also mit der verschneite Haupt- sie detailgetreu auf – ursprünglichen Sinn



: Die Ansicht wird dem zuständigen Senatsgremium vorgelegt, überzeugt besser vom architektonischen Wert als ein Dutzend schriftlicher Gutachten und ermöglicht den Erhalt. Dass aus diesem vielversprechenden Anfang ein ganze Lebensaufgabe erwachsen könnte, zeichnet sich noch nicht ab.

Immerhin hatte Reinhart Wolf Gefallen gefunden an einer Idee : Bauten, die einer Aufnahme sonst nicht wert schienen, mit der Sorgfalt zu photographieren, die er sonst seinen Objekten in Stilleben, Werbung und Kochkunst zukommen ließ. Im Sommer 1974 widmete er einen ganzen Urlaub norditalienischen Bahn- und Müllbauten – sicher die unbekannteste Serie des ganzen Unterfangens, mir aber eine der liebsten. Denn sie referiert in Farbgebung und Betrachtungsabstand genau jene Sicht, die Andrea Palladio durch seine Vignetten auf seine Villen vorgegeben hatte [auch diesen wird sich Reinhart Wolf anfangs der 1980er Jahre zuwenden].

Hier wird – wie bei der um 1978 entstandenen Werkgruppe der verlassenen *Georgia Framework Houses* – der Abstand zu gleichzeitigen Dokumentationsprojekten wie etwa den Zechen, Hochöfen, Gasometern und Fabrikhallen des Ehepaars Becher am deutlichsten, mit deren Intentionen Wolf nichts gemein hatte [obwohl er ihre Arbeit sehr schätzte und in Vorlesungen präsentierte]. Seine Parallelphotographie – so nannte er die architektonischen Aufnahmen während der zehnte, die er sie sich an anderen Parazum einen die Familie, turberuf, dessen kleine delige Schwester die sein schien; jetzt Wolf seinen Leuten es war, der die Bauten hielt und mit Licht diese Motivation er-



war ihm wichtig genug – und muss an einer Konstante der meisten Architekturphotographien, die durch viele Bestseller Wolfs bekannt sein dürften, erläutert werden. Historisch widmete sich Reinhart Wolf weitgehend solchen Bauten, die nach ihrer Zeit entstanden, die die Kunstgeschichte gern mit Vokabeln wie *historistisch*, *eklektisch*, *Spätstil* undsoweiter abzuwerten pflegte. In ihnen jedoch fand er seine Wurzeln : die Detailverliebtheit, das Streben nach Perfektion auf der Basis anerkannter Konventionen, eine symbolisch aufgeladene Materialsemantik.

Wieder bahnt sich eine Entwicklung an. Die Industriebauten der späten 1970er Jahre im fahlen norddeutschen Licht bleierner Wolkendecken werden durch Arbeiten abge-

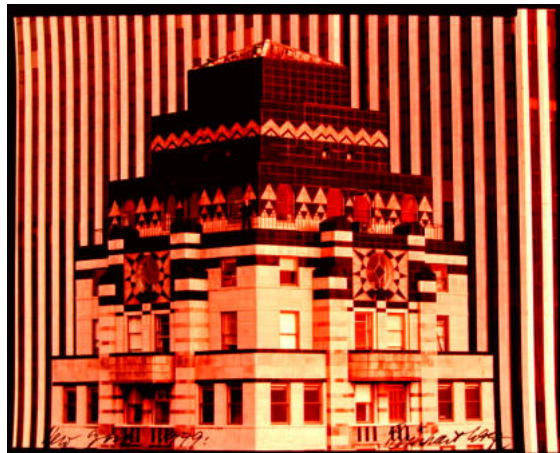
aus, so galt das nicht Winter 1973/74 weist das ungewisse Hamburger Schrögründerzeitlichen nur sozialer, sondern Größe. An einem gen zieht der Photo-Studiokamera vor die fassade und nimmt eine Bauaufnahme im des Wortes. Sie nützt

überzeugt besser vom

anderthalb Jahr- betrieb – richtete digmen aus. Da war der noble Architek- und etwas schmutd- Photographie zu konnte Reinhart vorführen, dass er einer Nachwelt er- erklärte. So banal scheinen mag, sie

löst, die zwei photographische Paradigmen gleichzeitig, aber in unterschiedlicher Gewichtung thematisieren. Die New Yorker Hochhausköpfe spielen bereits mit dem Licht, ohne jedoch allzu tief in ein Pathos der tiefstehenden Sonne einzutauchen, das die späteren spanischen Burgen und Totenhäuser kennzeichnet.

Gleichzeitig verselbständigt sich, bei den New Yorker Hochhäusern an den Fassaden beginnend und bis in die letzten japanifortsetzend, die Farbe als Gestaltungsmittel. Sie wird bis zur Unerträglichkeit als Einfarbigkeit durch Licht ein- und nun mit der abso- präsentationen, die 1980er Jahre die Quadratmeter ein- wieder : Mit der tion, den erwähnten bänden“, kommt der zweite Band, den New York gewidmet, wird ein Weltbestseller mit einigen hunderttausend verkauften Exemplaren; keines der nachfolgenden Bücher erscheint, obschon in teuerster Drucktechnik und meist übergroßen Formaten aufgelegt, in weniger als zehntausend Exemplaren. Aufträge kommen hinzu, die parallelen Welten werden in den beruflichen Alltag integriert und – Reinhart Wolf beginnt einmal mehr sich aufzulösen in all seinen Universen.



in die letzten japanifortsetzend, die Farbe als Gestaltungsmittel. Sie wird bis zur Unerträglichkeit als Einfarbigkeit durch Licht ein- und nun mit der abso- präsentationen, die 1980er Jahre die Quadratmeter ein- wieder : Mit der tion, den erwähnten bänden“, kommt der zweite Band, den New York gewidmet, wird ein Weltbestseller mit einigen hunderttausend verkauften Exemplaren; keines der nachfolgenden Bücher erscheint, obschon in teuerster Drucktechnik und meist übergroßen Formaten aufgelegt, in weniger als zehntausend Exemplaren. Aufträge kommen hinzu, die parallelen Welten werden in den beruflichen Alltag integriert und – Reinhart Wolf beginnt einmal mehr sich aufzulösen in all seinen Universen.

Ab 1977 erscheinen die Architekturphotographien gelegentlich in zwei Varianten, damit eine alte Tradition wieder aufnehmend. Die eine ist die klassische Form für Buch oder Zeitschrift, die andere ein Selbstportrait mit dem oft winzig kleinen Photographen an bildwichtiger Stelle. Hier gibt es durchwegs eine Variante in der Beleuchtung, dafür nie eine im Standpunkt der Aufnahme. Die belebten Varianten waren oft schwerer herzustellen als die unbelebten; gern berichtete der Photograph von den unendlichen Bemühungen um eine Erlaubnis zum Betreten eines New Yorker Hochhaus- eine weihnachtliche Freunden. Der Sinn Wolf jagte einmal seines Handelns und Prägungen nach. ihm zahlreiche phen gefolgt, hatte Szene postmoderner gebildet; doch der eine ganze Ecke



balkons – allein für Erfreung von lag tiefer : Reinhart mehr den Strukturen seiner ästhetischen Inzwischen waren jüngere Photogra- sich geradezu eine Architekturinterpreten Anreger war schon weiter.

Rastlos probiert Beginn der 1980er Jahre sein früh erlerntes Repertoire noch einmal durch, versucht es um Farbe und Spielarten zu erweitern, wie in den Serien der Tanzcompanien im Hamburger Festival von 1982 oder den China-Bildern von 1984, die er gar um reportagehafte Elemente erweiterte. Doch muss er mit Henry Miller am Ende erkennen, dass ihm der ganz eigene (und damit ganz große) Wurf nicht gelingen will. Sein Ding, das er anderen so bereitwillig suchen half, wollte und konnte er nie ganz finden; er schoss darüberhinaus, oder es war ihm zu simpel, oder es lief nach kurzer

Anlaufzeit zu gut. Die Welten seiner Bilder standen nebeneinander, ohne einander wirklich durchdringen zu können; und er war es müde geworden, immer nur die einzige Klammer seiner Bemühungen zu bleiben.

Da traf es sich gut, daß sein visueller Horizont um ein Land erweitert wurde, das er zuvor kaum beachtet hatte, und das ihm nun eine Synthese aller seiner Anläufe zum geschmackvollen Gesamtkunstwerk einer photographischen Verdopplung allen Gesehenen zu bieten schien: Japan. Eine hochzelebrierte Küche, ein Fest der Farben ohne europäische Schulung der Nuancen, alte und neue Architekturen, Design und Körper in ungekannter Ordnung auf hohem Niveau, aber ohne überlieferte Erkenntnis-Schemata. Hier konnte er die entfernten Universen verbinden, Kochkunst mit Arrangement, Tradition und modernes, auch stilloses Design mit dem Selbstportrait. Das vorletzte Selbstbild vom Jahreswechsel 1986/87 steht dabei pathetisch und symbolhaft für eine relativ abrupt abgebrochene Linie, denn hätte ihn die rasche Erkrankung und der baldige Tod nicht allzu früh ereilt, dann wäre er mit seinen Bildmitteln dieser japanischen Synthese irgendwann genauso auf die Schliche, auch die faulen, gekommen, und er hätte von Neuem zu suchen beginnen müssen. Hätte ist im historischen Kontext jedoch keine Kategorie, und daher muss ich den Bildungsroman des Reinhard Wolf hier schließen, ohne das literarische Ende und die Moral ver- künden zu können, gehört. Ich habe an das Ende der andere Stelle einmal Photographie auf den 26. August 1967 datiert, auf die flächendeckende Einführung des Fernsehens in der Bundesrepublik



gesehen, wäre Reinhard Wolf einer der ersten Photographen nach der Photographie. Ein Leichtes ist es, sein Lebenswerk unter den Hedonismus einer Postmoderne zu subsumieren, die sich weder um Moral noch Konvention schert. So leicht hat er es niemandem gemacht, vor allem sich selbst nicht. Im Kontext von Positionen der Sachphotographie, zu deren Diskussion wir hier zusammengekommen sind, nimmt Reinhard Wolf selbst zehn Jahre nach seinem Tod noch eine umstrittene Position ein : Er wusste weder, wo die Dinge sind, die er aufnahm, noch konnte er den Menschen trauen, die er bildlich verdoppelte. Die Suche nach dem Ding, das das Seine sei, hat sein Leben lang gedauert und war nicht abgeschlossen. Das gilt wahrscheinlich für uns alle, hier und heute.

© Rolf Sachsse