

Karl Prümm

Neue Sichtbarkeit

Die Fotografie der 1920er Jahre als „zweiter Blick“

Eine *neue Sichtbarkeit* – das ist das Urversprechen der Fotografie seit ihren Anfängen, seit ihrer öffentlichen Präsentation 1839 in Paris. Die ersten Bewunderer des neuen Mediums waren hingerissen von der überwältigenden Detailgenauigkeit, die das fotografische Abbildungsverfahren als unvergleichlich erschienen ließ, es weit abhob von den traditionellen Techniken der piktoralen Wirklichkeitsregistratur, von der Zeichnung und der Malerei. In seinem 1844 erschienenen Buch *The Pencil of Nature* erläutert William Henry Fox Talbot eine vom ihm selbst verfertigte Fotografie eines von einer Baumkrone überwölbten Heuschobers mit seiner numerisch gar nicht mehr faßbaren Überfülle von Strohhalmen, Lichtreflexen, Lichtabstufungen und Schattenzonen folgendermaßen:

Ein Vorteil der Erfindung des photographischen Verfahrens wird darin bestehen, daß es uns ermöglicht, in unsere Bilder eine Fülle kleinster Details aufzunehmen, durch welche Naturwahrheit und Realismus der Darstellung noch gesteigert werden, die aber kein Künstler getreu nach der Natur zu kopieren sich die Mühe machen würde.¹

Für die „Betrachtung“ fotografischer Aufnahmen empfiehlt Talbot den Gebrauch einer Lupe, denn nur unter Zuhilfenahme dieses optischen Instruments werde erkennbar, in welchem Maße das fotografische Bild die Wahrnehmungsmöglichkeiten des menschlichen Auges überschreite. So ergibt sich für Talbot der Effekt eines zweiten, eines neuen, eines entdeckenden Sehens:

Es geschieht häufig – und das macht einen Reiz der Photographie aus - daß der Photograph selbst, und unter Umständen erst nach langer Zeit, bei der Nachprüfung entdeckt, daß er viele Dinge mit aufgenommen hat, die ihm seinerzeit gar nicht aufgefallen waren. Auf Gebäuden findet man manchmal Inschriften oder Jahreszahlen, oder man entdeckt auf ihren Mauern höchst belanglose gedruckte

¹ Talbot (1981), S. 71.

Anschlagzettel; und manchmal entdeckt man in der Ferne ein Zifferblatt, auf dem – unabsichtlich – die Stunde der Aufnahme festgehalten ist.²

Schon der Pionier Talbot gewinnt eine bemerkenswerte Klarheit, was die Spezifik des fotografischen Bildes angeht. Präzise arbeitet er das kategorial Andere, das Revolutionäre der Fotografie heraus, die von den traditionellen Bildkünsten nicht mehr einzuholen ist, die sich der Manufaktur, der handwerklichen Beherrschung von Pinsel und Stift, aber auch der Intention, der Planung und der Kontrolle des Bildes entzieht. In den nur scheinbar beiläufigen Kommentierungen Talbots werden zudem die beiden Grundelemente der *fotografischen Sichtbarkeit* klar benannt. Zum einen wird die Fotografie als perfektes Analogon der Wirklichkeit gefeiert, die sich in einem unmittelbaren Sehen vollkommen erschließt. Der Erscheinungswelt wird im fotografischen Bild eine quasi natürliche Evidenz zugesprochen, ein primäres und direktes Sehen. Vermerkt wird die „unübertrefflich“ detailgenaue, überwältigende Anwesenheit des Realen, ein Eindruck, der sich gegen die offenkundige Künstlichkeit des Bildes, gegen die Abstraktion von Hell- und Dunkeleffekten und gegen die Flächigkeit der Fotografie durchsetzt. Zum anderen wird dem fotografischen Bild aber auch das Potential zugesprochen, einen zweiten Blick zu initiieren, die Wahrnehmung zu erweitern und neue Welten des Sehens zu eröffnen.

Nicht allein die Resultate der fotografischen Operation, die Bildobjekte und ihre faszinierende Sinnlichkeit machen die Überzeugungskraft des Mediums aus. Es ist vielmehr das *Verfahren* der Fotografie, das ihre besondere Dynamik gewährleistet. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich die Fotografie zum beherrschenden Bildmedium der industrialisierten Welt, vor allem in Westeuropa und in den Vereinigten Staaten. Sie durchdringt den Alltag, bestimmt das Selbstverständnis auch breiter Schichten, wird zum Objekt und zum Instrument der Wissenschaften und verändert nachhaltig die Bildkultur, den Umgang mit Bildern und den Gebrauch von Bildern. Als *Pencil of Nature* hatte Talbot sein Verfahren der Bildgewinnung charakterisiert, das als eigentliche Erfindung der Fotografie gelten kann, da es mit einem Negativ arbeitete und mit der Umkehrung ins Positiv, mit Abzügen also, die Reproduzierbarkeit der Fotografie begründete. Die „Hand der Natur“, so Talbot, habe die von ihm offerierten Bilder hervorgebracht, im „photogenetischen Zeichnen[s]“ bilde die Natur sich selber ab, allein durch die „Einwirkung des Lichts auf empfindlich gemachtes Papier“ produziere sie ihr Abbild. Das fein nuancierte und detailgenaue Wirklichkeitsbild als das Ergebnis eines selbsttätigen Prozesses, „ohne ir-

2 Ebd., S. 74.

gendeine Zuhilfenahme eines Zeichenstiftes“³, generiert von einer Maschine – das war die Ungeheuerlichkeit der Fotografie. Automatismus und Maschinenhaftigkeit machen die Fotografie bei der künstlerischen Intelligenz verhaßt, die auf das neue Abbildungsverfahren mit Abscheu und mit Ignoranz reagiert – man denke nur an Baudelaires vielzitierte Verwerfung auf dem Jahre 1859: „In diesen kläglichen Tagen ist eine neue Industrie hervorgetreten, die nicht wenig dazu beigetragen hat, die Dummheit in ihrem Glauben zu bestärken und auch den letzten Rest an göttlicher Inspiration im französischen Geist zu beseitigen.“⁴

Doch Baudelaires maßlose Invektive belegt bereits die rasante Erfolgsgeschichte der Fotografie, die zwei Jahrzehnte nach ihrem ersten öffentlichen Auftreten sich zu einem industriellen Komplex entwickelt hatte. An diesem Punkt hatte Baudelaire nicht übertrieben. Die bildgenerierende Maschine, die Bildgewinnung ohne den Eingriff der menschlichen Hand, ein Artefakt, das quasi *subjektlos* nur auf seinen Gegenstand, auf die materielle Wirklichkeit verwies, wurde im 19. Jahrhundert wie keine andere Technik mit der industriellen Moderne identifiziert, als Indiz und als Motor des Fortschritts begriffen. Dies erklärt den beispiellosen Triumphzug der Fotografie als Medium der Registratur und der Speicherung von Wirklichkeit. Im Zeichen einer solchen Definition der Fotografie wurde die Welt im 19. Jahrhundert kartographiert und vermessen. Das omnipräsente und transportable Bild ließ die Ferne als verfügbar und beherrschbar erscheinen. Selbst das Abnorme und Extreme sollte ganz offenbar durch den Blick der Apparatur seinen unmittelbaren Schrecken einbüßen. Die zahllosen Fotogalerien von Irren und Dementen, von Mißgebildeten und Schwerverbrechern, die damals angefertigt wurden, zeugen von dieser Erwartung. Der Zusammenhang zwischen dem Archivierungswahn des Positivismus und der Objektgenauigkeit der Fotografie ist oft betont worden. Auch hier förderte das Medium die Illusion einer allumfassenden Verfügung und Ordnungsstiftung.

Am Ende des 19. und an der Wende zum 20. Jahrhundert revolutionierte die Fotografie die Naturwissenschaften, indem sie einen zweiten Blick initiierte, indem sie neue Schauplätze eröffnete und neue visuelle Realitäten eroberte. Mit Hilfe der Mikrofotografie gelang es nun, in die Strukturen der Nervenzellen einzudringen und sich ein Bild von feinsten Verästelungen zu machen. Die Röntgenfotografie offerierte ein ganz neuartiges Durchleuchtungsbild des menschlichen Körpers. In der Astrofotografie ermöglichte die fotografische

3 Ebd., S. 45.

4 Baudelaire (1980), S. 110.

Apparatur durch ihre Fähigkeit der stabilen Lichtaufzeichnung eine neue Sicht und eine neue Dokumentation von Himmelskörpern und fernen Universen. Untersuchungen der letzten Jahre haben gezeigt, wie maßgeblich die Fotografie um 1900 die Sichtbarkeitspostulate der Naturwissenschaften bestimmte und ein moralisch aufgeladenes Ideal der Objektivität entstehen ließ.⁵

Schon seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts hatte die Chrono- und Phasenfotografie Bewegungsabläufe festgehalten, die dem menschlichen Auge nicht zugänglich waren. 1886/87 gelang es schließlich den Physikern Ernst Mach und Peter Salcher in einer Versuchsreihe Gewehrsgeschosse mit einer Geschwindigkeit von 340 m pro Sekunde mit einer Verschlusszeit von 1/500.000 Sekunde fotografisch festzuhalten – ein Extrempunkt der Bewegungsfotografie.

Doch diese Eroberungszüge der Fotografie in ein neues Terrain der Sichtbarkeit hatten in der breiten Öffentlichkeit nicht jene durchschlagende Wirkung, wie sie ihrem spektakulären Charakter eigentlich entsprach. Die öffentliche Wahrnehmung und die kollektive Bewertung der Fotografie blieben von diesen neuen phantastischen Bildwelten weithin unberührt. Der zweite Blick drang noch nicht durch. Dies hat viele Gründe. Die neu erschlossene und neu etablierte Sichtbarkeit taugte nicht zum öffentlichen Bild. Machs und Salchers Geschoßfotografien glichen in der fotografischen Abbildung einer flächigen, abstrakten Zeichnung. Das Sensationelle teilte sich nicht mit, es bedurfte eines Spezialwissens, um die Bildpointe lesen zu können – das „Projektile aus Luft“, das der Geschoßspitze sozusagen voraneilte. Ohne Spezialkenntnisse, was die Röntgenfotografie abbildet und was sie ignoriert, sind die Strahlungsbilder nicht entzifferbar, erschließt sich ihre Evidenz überhaupt nicht. Gleiches gilt für die Vergrößerungen der Mikrofotografie und für die Verkleinerungen der Astrofotografie.

Es bedurfte eines zweiten Modernisierungsschubs der Fotografie, um die bereits vor 1900 entscheidend ausgeweiteten Sichtbarkeitspotentiale der Fotografie im öffentlichen Bewußtsein erst eigentlich zu verankern, um auf das öffentliche Bild und auf die kollektive Wahrnehmung auszugreifen, um die Fotografie als zweiten, als entdeckenden Blick zu etablieren. Dieser Modernisierungsschub erfolgte in den 1920er Jahren. Mit einer international erstaunlich homogenen Neubestimmung des Mediums, mit einem stilistisch sehr prägnanten und einem bislang nicht dagewesenen Verbreitungsgrad fotografischer Bildlichkeit erlangt die Fotografie eine repräsentative Bedeutung für das Sehen, wird zu einer Leittechnologie für das Visuelle. In der äußerst bewegten, vielgestaltigen fotografischen Szene jener Jahre wird zugleich eine Probephase

5 Vgl. Daston/Galison (2002), S. 29 ff.

für visuelle Techniken und Darstellungsverfahren eröffnet, deren Ausstrahlung und Wirkung bis heute spürbar, ja maßgeblich ist. Die Fotografie der 1920er Jahre macht die Sichtbarkeitspotentiale des Mediums in einer neuen frappierenden Sinnlichkeit plausibel und wird so zur Explorationsfläche eines zweiten Blicks, zum Erkundungsraum für alle Künste – diese Grundthese soll im Folgenden weiter ausgeführt werden.

Die Fotografie selbst erhält in den 1920er Jahren eine neue, expressive Sichtbarkeit, eine Grundvoraussetzung für die eminente Wirksamkeit, die sie jetzt entfalten kann. Die Fotografie dringt in die Tagespresse vor, illustrierte Zeitschriften favorisieren die Bildreportage mit ganzen Fotostrecken und neuen Bild-Text-Arrangements. Ein neuer Typus des Bildmagazins kommt auf – der *Querschnitt* oder *Die Dame* – die ganz auf Fotografien in Hochglanzeffekten setzen. In Bildbänden und speziellen Ausstellungen ist die Fotografie öffentlich präsent, sie wird zum Gegenstand der historischen Rekonstruktion – die ersten Fotografiegeschichten werden geschrieben – wie auch der theoretischen Reflexion. In keiner anderen Phase der Fotografiegeschichte haben die Debatten um das Medium eine solche Lebendigkeit, die Selbsterklärungen der Fotografen einen solchen Schwung und auch eine solche terminologische Genauigkeit, einen utopischen Überschuß als in diesen Jahren, in denen öffentliche Beachtung des Mediums, mutige Bildexperimente und neugieriges Nachdenken über die Fotografie sich auf unvergleichliche Weise durchdringen, eine stimulierende Atmosphäre erzeugen. Fotografieren wird – dank erschwinglicher und leicht handhabbarer Kameras wie der *Leica* – zu einer weit verbreiteten selbstverständlichen Kulturtechnik. „Mit Recht man hat gesagt“, schreibt der Kunstkritiker und Fotograf Franz Roh 1929 – „daß Menschen ohne Kamerabeherrschung bald wie Analphabeten wirken werden. Ich glaube sogar, daß Mittelschulen jene Erlernung bald in ihren sog. Zeichenunterricht einbauen werden (hoffentlich unter Abstoßung veralteter Fächer dafür).“⁶

Das fotografische Bild wird in diesen Jahren neu konzipiert mit dem Resultat einer eindrucksvollen Expressivität.

Das Foto *Rathaus Vermont* (Abbildung 1) ist zwar erst im Jahre 1946 entstanden, stammt jedoch von einem Pionier der Neubestimmung, von Paul Strand, und illustriert in der zeitlichen Distanz die Stilgebung der zwanziger Jahre, die hier bewahrt wird, auf besonders plastische Weise. Grundoperationen können hier gezeigt werden: Die Fotografie der 1920er Jahre bevorzugte die Objektwelt und die menschenleere Szenerie. Ihr dominierendes Grundprinzip ist die absolute Schärfe, die den ganzen Bildraum beherrscht und keine ne-

6 Roh, Franz (1981), S. 8.

bulösen Bildzonen zulässt. Es wird in der Regel ein helles und strahlendes Licht gewählt, das scharfe Konturen und harte Kontraste entstehen lässt. Fotografie wird aktivistisch verstanden, als Prozeß der Formgebung. Die Formen und Linien – es ist hier nicht zu übersehen – werden geradezu herausgetrieben, bis zur Abstraktion überpointiert. Die Fotografie wird als ein Spiel der Formen exponiert, ausgestellt – die leichte Schräge der Kamera rückt das Bild aus der Alltagswahrnehmung heraus und verleiht ihm den Charakter der bewußten Operation, des Zeigens, eines zweiten und offenbarenden Sehens.

Überhelles Licht, Schärfe der Kontraste, Klarheit und Transparenz des Bildaufbaus wurden in diesen Jahren durch die Abzüge und ihre brillante Oberfläche noch einmal betont. Die Wirkung dieser Zurichtungen und Bearbeitungen war nachhaltig: Bis heute bestimmt die Ästhetik dieser Fotografie unsere Vorstellungen von moderner Fotografie in einer ganz entscheidenden Weise.

Die Fotografen zogen nun einen klaren Trennungsstrich zur piktoralistischen Fotografie des späten 19. Jahrhunderts. Sie behaupteten eine Zäsur und stilisierten sich damit selbst zu Revolutionären des fotografischen Mediums. Sie wollten nichts mehr zu tun haben mit einer Fotografie, die sich an malerische Motive und malerische Bildtechniken anlehnte, wie bei Alfred Stieglitz



Abb. 1: Rathaus Vermont



Abb. 2: Die Netzflickerin

Die Netzflickerin (1984, Abbildung 2) noch zu sehen ist, das sich wie eine fotografische Reproduktion eines Manet-Gemäldes ausnimmt.

Sie distanzieren sich von Bildern, die in den Spuren der großen Meister gingen. Und erst recht wollten sie nichts mehr wissen von dramatischen Hell-Dunkel-Inszenierungen, die handsigniert wurden – wie etwa Edward Steichens *Rodin und der Denker* aus dem Jahr 1902 (Abbildung 3). Das Numinos-Künstlerische wird hier beschworen, sowohl der Künstler wie auch seine Schöpfung sind mit einem Lichtkranz umgeben, die Figur entspringt dem Imaginären, dem Ingenium des Schöpfers, die Fotografie bildet quasi den Schöpfungsprozeß ab und dringt ins Unsichtbare vor.

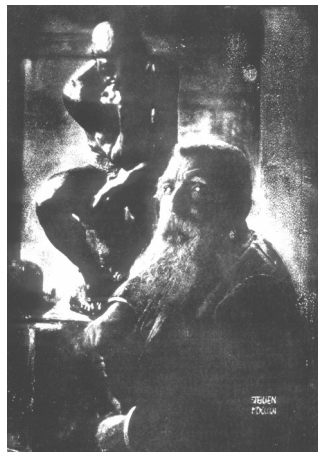


Abb. 3: Rodin und der Denker

Demgegenüber wird ein neues Tugendsystem der Fotografie proklamiert – die Prinzipien des neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit etablieren sich am Ende der zwanziger Jahre. Klarheit und Transparenz, Geometrisierung und Formbildung der Fotografie werden gefeiert und gefordert.

Wie überhaupt in der Architekturfotografie die Bildideale dieser Zeit am prägnantesten hervortreten, zeigt sich in Werner Mantzs *Gebäude der Kölnischen Zeitung* (1928) (Abbildung 4). Hier ist die Formbetonung so manifest,

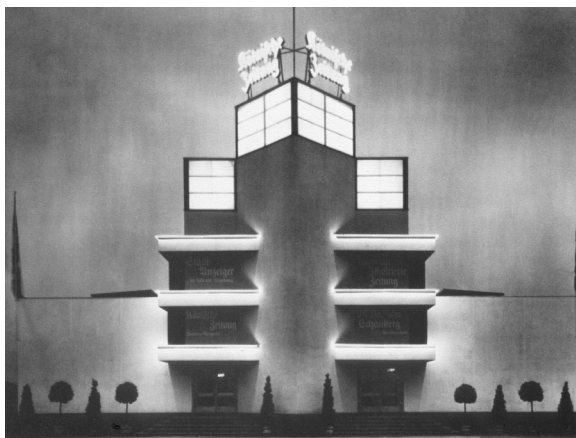


Abb. 4: Gebäude der Kölnischen Zeitung

daß man fast schon von einer Entgegenständlichung der Fotografie sprechen kann, von einem Übergang in das Modell oder die Planzeichnung. Die Protagonisten dieser Bildkonzeptionen geben ihre Konstrukte als „eigentliche“ und „reine“ Fotografie aus, als Rückkehr zu den Ursprüngen des Mediums, das sich von „so toten Dingen wie

Farbdruck, Foto-Malerei, Gummidruck, Öldruck etc.“ befreit habe und jetzt erst dem „Material“ den notwendigen „Respekt“ erweise, wie es der amerikanische Fotograf Paul Strand bereits 1917 in einem programmatischen Beitrag ausdrückte.⁷ Endlich habe die Fotografie die „falschen Geleise“ verlassen, jubiliert László Moholy-Nagy zehn Jahre später. In der „heutigen fotografischen Arbeit“ komme es einzig und allein darauf an, „aus der Eigengesetzlichkeit der Mittel ein entsprechendes Verfahren herauszufinden“ und eine „exakte Sprache des Fotografischen“ zu entwickeln. Dies schließe eine „Anlehnung an traditionelle Darstellungsweisen“ der Malerei strikt aus.⁸

Die Eigentlichkeitsbekundungen durch Fotografen wie Franz Roh kaschieren selbstredend die stillschweigend vorgenommenen Zurichtungen des Bildes, die Grundoperationen, die eine „richtige“, „reine“ Fotografie überhaupt erst entstehen lassen. Eine Reihe anderer ideologischer Kurzschlüsse fügt sich in diesem Begründungssystem an. Die „Neue Fotografie“ wird umstandslos mit dem „Neuen Sehen“ gleichgesetzt, als gehe die Wahrnehmung völlig in der optischen Apparatur auf. Von einem „neuen, gespannten Sehen, konstruktiveren Sehen[s]“⁹ spricht Franz Roh ganz selbstverständlich als einem unmittelbaren Effekt der fotografischen Apparatur.

Der Distanzverlust zum fotografischen Apparat wird in den Bildern selbst erkennbar. Die fotografische Technik wird glorifiziert.

Alexander Rodchenko: *Stilleben mit Leica* (1930): Kamera und Stylo, Werkzeug des Sehens (Pencil of Nature) und traditionelles Schreibzeug sind absolut gleichwertig – der Apparat und seine elegante Erscheinung ziehen jedoch den Blick auf sich (Abbildung 5). Die Überhöhung ist unübersehbar. „Die Fotografie ist ganz einfach die moderne Zeichentechnik“, erklärt der Kunstkritiker Adolf Behne in einem Artikel in der *Weltbühne* 1925¹⁰. Sie be-



Abb. 5: *Stilleben mit Leica*

⁷ Strand (1979), S. 59.

⁸ Moholy-Nagy (1979), S. 72

⁹ Roh, Franz (1981), S. 10.

¹⁰ Behne (1925), S. 816.

deute „die Vervollkommenheit der Hand-Zeichnungsmethode“, aber „photographisch-zeichnen, photographisch malen ist klarer, reicher und viel, viel schöner“.¹¹ Noch viel weiter geht László Maholy-Nagy, der in seinem Buch *Malerei, Fotografie, Film*¹² einen Paradigmenwechsel in den Darstellungstechniken behauptet – vom Farbauftrag des klassischen Gemäldes zum Lichtpigment der Fotografie.

Im Kontext der frühen Sowjetunion erhält die Verherrlichung der Technik eine geradezu ekstatische Dimension – denkt man nur an die Manifeste von Dsiga Vertow, der die Überlegenheit des mechanischen Auges, das Übertrumpfen des Sehens durch die Apparatur poetisch verklärt. Ein politischer Gestus und ein revolutionäres Selbstbewußtsein sind hier ebenso unverkennbar wie in den Proklamationen eines „neuen Sehens“ bei Rodchenko:

Wir, denen man beigebracht hat, Gewöhnliches und Anerzogenes zu sehen, wir müssen die Welt des Sichtbaren neu entdecken. Wir müssen unser optisches Erkennen revolutionieren. Wir müssen den Schleier von unseren Augen reißen,¹³

Subtiler und raffinierter ist das Selbstporträt von Otto Umbehre (Abbildung 6), der sich als Fotograf Umbo nannte. Auch dies ist ein dramatisches Inszenieren der Aufnahmetechnik in das Bild hinein. Als Schatten schreibt sich die Kamera im Moment der Bildentstehung in das Gesicht des Porträtierten ein – das Selbstporträt als sublimes Spiel von Licht und Schatten, eine Reflexion über das fotografische Medium und seine Wirkungen.

Die neuen Sphären der Sichtbarkeit, die durch die ambitionierte Fotografie jener Jahre allgegenwärtig ist, wird von Franz Roh plastisch beschrieben. Radikalität des Ausschnitts und ungewohnte Perspektiven faßt er als die entscheidenden Faktoren einer veränderten Wirklichkeitswahrnehmung.

Der aktuelle „Formwandel“, so Roh

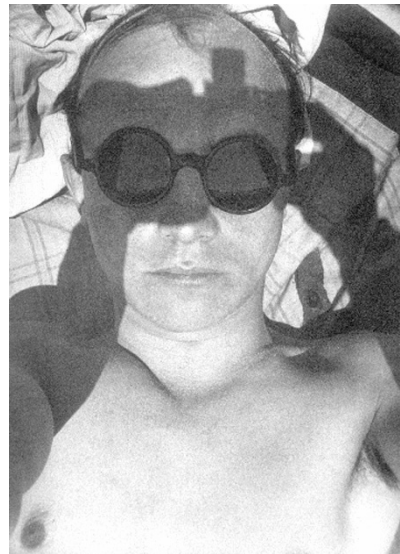


Abb. 6: Umbo: Selbstportrait

¹¹ Ebd., S. 816.

¹² Maholy-Nagy (1967).

¹³ Rodchenko (1979), S. 91

im Jahre 1930 in der pathetischen Wir-Formel, mache „uns überhaupt erst wieder erlebniskräftig“.¹⁴

Deshalb finden wir neue Ausschnitte, die uns die Binnenform einer Sache erst erleben lassen, indem uns mal die übliche, ablenkende Möglichkeit des Brückenschlagens zum „Ganzen“ oder zu Nachbarden genommen wird. So finden wir entgegengesetzt aber auch große Überblicke (Fliegersichten), wo ein Weltstück nun wieder in umfassenderen Zusammenhang gesetzt wird, als wir im Alltagsleben wahrnehmen können. [...] Schließlich bannt man die Welt des Mikroskops, nicht nur aus wissenschaftlichen Gründen, sondern auch mit elementarem Staunen über die formalen Wunder der Kleinwelt.¹⁵

Die Raumoperationen der Kamera, der frappierende Wechsel der Perspektiven, das Durchbrechen von gewohnten Sehweisen – all das wird auch von Siegfried Kracauer 1927 in einem Grundsatzartikel „Die Fotografie“ betont: „Sie [die Fotografie] zeigt die Städte in Flugbildern, holt die Krabben und Figuren von den gotischen Kathedralen herunter; alle räumlichen Konfigurationen werden in ungewohnten Überschneidungen, die sie aus der menschlichen Nähe entfernen, dem Hauptarchiv einverleibt.“¹⁶ Hier ist die Vorstellung eines

kollektiv verfügbaren, die Wahrnehmung prägenden Archivs der Blicke und der Bilder bestimmend.

Am umfassendsten wird die neue Sichtbarkeits- und Erkenntnisdimension der Fotografie von Walter Benjamin behauptet, der 1931 vom „Optisch-Unbewußten“ spricht, als einem neuen Raum des Sehens, den die Fotografie mit „ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen“¹⁷ erschließe. –

All diese theoretischen Äußerungen sind Reflexe auf die fotografischen Operationen, die hier nur sehr verknüpft und sehr summarisch vorgestellt und kurz anhand weniger Beispiele erläutert werden können.

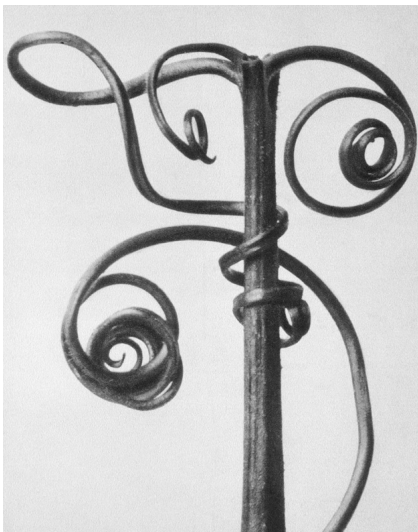


Abb. 7: Karl Bloßfeld

14 Franz Roh (1981), S. 16.

15 Ebd., S. 16.

16 Kracauer (1963), S. 38.

17 Benjamin (1963), S. 72.



Abb 8: Parkett mit Holzspänen

Vom Objektbezug, von der Objektthematisierung der Fotografie jener Jahre war bereits die Rede – ohne Übertreibung könnte man auch von einer Objektbesessenheit sprechen.

Eine Übernahme zu den Alltagsobjekten verfremdet und verrätselt die

Gegenständlichkeit, der Raum verschwindet, das Objekt wird isoliert und läßt eine neue Sinnlichkeit entstehen.

Das Banale und Vertraute wird durch den zweiten Blick in ein mitreißendes Spiel der Formen verwandelt.

Furore machten damals die Pflanzenaufnahmen von Karl Blossfeldt (Abbildung 7), der durch heroisches Isolieren des Objekts vor einem neutralen Hintergrund und durch Vergrößerungen die Analogien von Organischem und Gegenständlichem als „Urformen der Kunst“ herausarbeitete

Der eingeschränkte Nahblick auf die Objekte wird sehr häufig noch einmal fokussiert auf die *Oberflächen*. Der zweite Blick der Fotografie in den 1920er Jahren ist nahezu fixiert auf Oberflächen.

Es ist oft ein ingenieurhafter, ein technischer Blick, der Werkstoffe, auf ihre Beschaffenheit hin abtastet oder Materialien miteinander konfrontiert, wie in Piet Zwarts *Parkett mit Holzspänen* (1930). Das Feste, Glatte wird gegen das Filigrane und Zerbröselnde ausgespielt. (Abbildung 8).

Ebenso finden die organischen Werkstoffe neue Beachtung. Arrangements und Formenmuster des Gewöhnlichen und Alltäglichen



Abb. 9: Holz

chen werden entdeckt, Konfigurationen des Zufalls werden fixiert und durch ihre Kadrierung überhöht, wie in Albert Renger-Patzschs *Holz* (Abbildung 9) zu sehen ist.

Den Objekten wird eine neue Magie abgewonnen. Diese Bilder sind nur mehr dem Objektivierungszwang zuzurechnen, sich den Objekten auszuliefern, sich den Objekten zu überlassen, um ihnen gerecht zu werden.

Die erstaunlichsten Errungen-schaften des zweiten Blicks stellen ganz ohne Frage jene Bilder dar, die eine Transformation von Räumen vollbringen, die das Phantastische des Wirklichkeitsbildes zum Vorschein bringen. Dies zeigt sich besonders in Umbos *Mysterium der Straße* aus dem Jahre 1928 (Abbildung 10).



Abb. 10: *Mysterium der Straße*

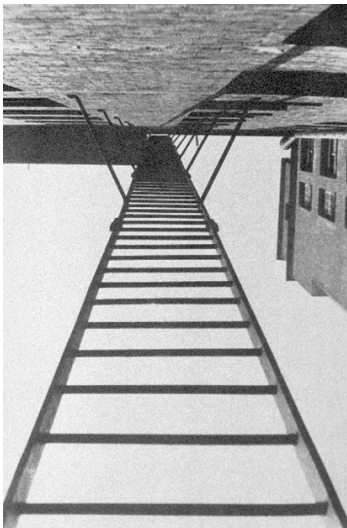


Abb. 11: *Die Feuertreppe*



Abb. 12: *Balkone*

Es sind Ve-xierbilder, weil sie jede perspektivische Zuordnung verweigern und daher die gewohnte Raum-erfahrung unterminieren. Die Unterscheidung von horizontaler und vertikaler Perspektive wird hinfällig. Strategien der Desorientierung des Betrachters durch das Auflö-



Abb. 13: Strandleben

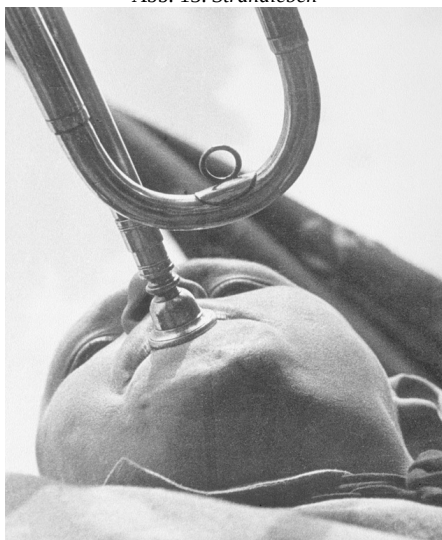


Abb. 14: Pionier mit einer Trompete

sen vorgegebener Raumordnungen kollabieren in ein Sehen der zweiten Ordnung, wie in Rodchenkos *Die Feuertreppe* (Abbildung 11) und *Balkone* (Abbildung 12).

Ganz wesentlich sind hier selbstreflexive Gesten. Der fotografische Blick macht sich durch eine Normenverletzung kenntlich, indem er seine Autonomie gegenüber dem Objekt behauptet und deutlich macht. Er verfügt über das Objekt und formuliert den Raum um. An diesem Punkt wird die entscheidende Verschiebung vom Gezeigten, vom Sichtbaren hin zum zweiten Blick, zur Form des Sichtbarmachens besonders deutlich. Solche Bilder wie Umbos *Strandleben* (Abb. 13) evozieren die Vorstellung einer mobilen, entmaterialisierten Kamera, die an jeden Ort gelangen kann. In diesen Bildern ist eine Bewegungslinie eingeschrieben, die Phantasie, einen solchen Beobachtungsort zu denken sowie die Anstrengung und Energie vor dem Bild, um in eine solche Position zu kommen. Der Verblüffungseffekt ist enorm. Der exzentrische Blick löst sich vom menschlichen Körper, der nicht mehr als Träger dieses Blick gedacht werden kann, aber dieser entkörperlichte Blick gewinnt gerade dadurch eine neue körperhafte Expressivität. Die ausgestreckten Körper sind bei Umbo ihrer Umgebung angepaßt, gleichen sich den Oberflächen an,

werden als Material definiert. Zugleich strahlt das Flächenbild etwas Schwabendes, Surreales und Hyperreales aus. Von solchen Blickexpeditionen hat das Kino unglaublich profitiert, hat sich den Vertikalshot angeeignet.

Rodchenkos *Pionier mit einer Trompete* (Abbildung 14) steht exemplarisch für das „neue Porträt“, für die neuen fotografischen Bilder des menschlichen Körpers und der Physiognomie, die am Ende der 1920er Jahre in ganz Europa in verblüffender Gleichzeitigkeit entstehen. Die Avantgarde schließt nun auch das menschliche Gesicht in ihre fotografischen Experimente mit ein. Sie rückt damit entschieden ab vom traditionellen Porträt und seinen Implikationen, die bis dahin für die fotografische Porträtkunst seit den Anfängen des Mediums bestimmend waren. Bis zu diesem Zeitpunkt war die unausgesprochene Norm gültig, das menschliche Gesicht als ein Residuum des Humanen durch fotografische Techniken nicht anzutasten, sondern das Individuelle und Einmalige zu erkennen und aufzuzeichnen. Nun aber heben die Fotografen die Distanz auf, rücken mit ihrem Objektiv in eine extreme Nähe zu ihren Modellen, scheuen auch die exzentrischen Perspektiven nicht und arbeiten mit Lichteffekten, die den menschlichen Körper wie einen modulierbaren Gegenstand behandeln. Das Gesicht wird zum Objekt, zum Inszenierungsraum des Fotografen, der auch hier seine absolute Souveränität behauptet. Aber auch dieser zweite, experimentelle Blick führt zu frappierenden Entdeckungen. Auch das menschliche Gesicht, das zeigen diese Bilder, ist Materie, gehört zur Welt der physischen Erscheinungen und hat daher auch Anteil am Spiel der Flächen und der Formen.

Literatur

- Baudelaire, Charles: Die Fotografie und das moderne Publikum. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie I 1839 – 1912. München 1980. S. 110-114.
- Behne, Adolf: Das denkende Bild. In: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft* 21 (1925). Nr. 22. S. 816-118.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Walter, Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1963. S. 65-94.
- Daston, Lorraine/ Galison, Peter: Das Bild der Objektivität. In: Peter Geimer (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M. 2002. S. 29-99.
- Kracauer, Siegfried: Die Photographie. In: Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M. 1963. S. 50-63.
- Maholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film. Mainz 1967.
- Maholy, Nagy, László: Die beispieldlose Fotografie. In: Theorie der Fotografie II 1912 – 1945. München 1979. S. 72 – 73.
- Roh, Franz: Mechanismus und Ausdruck. Der Wert der Fotografie. In: Roh, Franz: Retrospektive Fotografie. Düsseldorf 1981. S. 15-17.
- Rodchenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie II 1912 – 1945. München 1979. S. 85 – 91.
- Strand, Paul: Fotografie. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie II 1912 – 1945. München 1979. S. 59 – 60.
- Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur. In: Wiegand, Wilfried (Hrsg.): Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt/M. 1981. S. 45-89.