

## Objektiv betrachtet ist alles subjektiv, oder: Die Kamera lügt immer und betrügt nie.

Ein kleiner Abriss der deutschen Fotografie  
von Stefan Götz



Marcel Duchamp: Akt, eine Treppe hinabsteigend, 1912



August Sander: Konditormeister, 1928



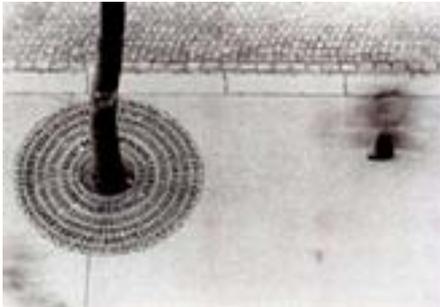
Henry Ries: Berliner Stadtschloss, 1947

Manchmal ist zu lesen, die Fotografie habe es schwer gehabt, sich gegenüber der Malerei als eigenständige Kunstform zu etablieren. Abgesehen davon, dass sich die Malerei sehr schnell der Fotografie als Vorlage bediente, beeinflusste die Fotografie durch ihre technischen Möglichkeiten bald schon die Malerei. So offenbarten Anfang des letzten Jahrhunderts Mehrfach- oder Reihenbelichtungen Bewegungsabläufe, die so bisher nicht verifizierbar waren und in der Malerei den Kubismus und die simultaneistische Malerei etwa eines Robert Delaunays zur Folge hatte oder die Konzeptkunst von Marcel Duchamp.

Wenn es die Fotografie also schon damals geschafft hat, der Malerei völlig neue Horizonte zu weisen, scheint es mit der Fotografie als selbstständiger Kunstform so schlecht nicht bestellt gewesen zu sein. Der Fotorealismus versuchte noch, den Beweis für die Überlegenheit der Malerei gegenüber der Fotografie zu führen. Zu spät. In Wirklichkeit ist die Fotografie längst kein Konkurrent zur Malerei mehr gewesen, sondern eben etwas Eigenes. Auch in Deutschland hat sich schon früh eine selbstbewusste Formensprache in der Fotografie entwickelt (etwa **August Sander**), deren künstlerisches Spektrum in der Zeit des Nationalsozialismus zum Teil eliminiert, zum Teil für eigene Zwecke vereinnahmt wurde.

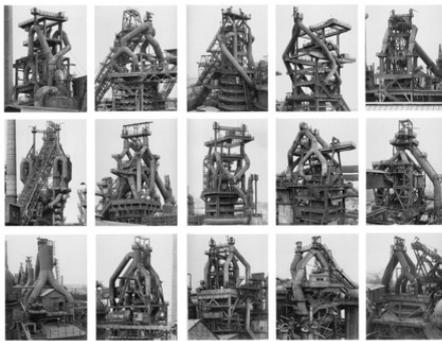
Die Phase der Trümmerfotografie war schnell vorbei. Walter Frenz dokumentierte noch während der letzten Kriegstage die Steinlandschaften u. a. in München, Nürnberg, Köln (dort auch wieder August Sander) und Dresden. Nach der Kapitulation nahmen sich zum Teil amerikanische Soldaten die Zeit, die Folgen der Bombardements festzuhalten, auch zurückgekehrte Emigranten wie Henry Ries. In München übrigens wurde ein junger Mann und Kriegsheimkehrer beauftragt, minutiös die Schäden zu fotografieren: Hans Mühlbauer. Er ist in Gräfelfing aufgewachsen, wurde später Komponist und schrieb unter dem Pseudonym Rolf Arland die Hits von Roy Black. Die meisten seiner Aufnahmen mit einer Leica schlummern leider im Münchner Stadtarchiv und warten auf eine Veröffentlichung noch heute.

Das Nachkriegsdeutschland wollte sich dieser Phase schnell entledigen – die Fotografie sollte nach vorn blicken. Die Photokina in Köln wurde zu einem Marktplatz nicht nur für die technische Ausrüstung, sondern auch für neue Tendenzen bei der Herangehensweise. **Otto Steinert**, gelernter Arzt, begründete dort eine eigene Sichtweise: Die subjektive Fotografie. Anders als der Begriff



Otto Steinert:  
Ein Ein-Fußgänger, 1951

vermuten lässt, sollte die Fotografie sich politischer, ideologischer oder gar propagandistischer Aussagen enthalten. Gefragt waren Ästhetik, formale Ausdrucksweise und das Spiel mit photochemischen Prozessen. Die Steinert-Schule existiert noch heute: Dessen einstiger Schüler, Professor Knut Wolfgang Maron, und seine Künstlergruppe „Absage an die Wirklichkeit“ zählen derzeit zu den herausragenden Protagonisten. Der Name der Gruppe passt zur Ausgangssituation in den 50er Jahren: Die Fotografie sollte sich nicht für rein dokumentarische Zwecke unter Wert verkaufen, sondern zum Kunstschaffen taugen.



Bernd und Hilla Becher:  
Hochofenköpfe, 1963 - 1995

Da war das Künstlerpaar **Bernd und Hilla Becher** ganz anderer Meinung: Ihnen ging es genau darum, die Fotografie für das zu verwenden, für das sie als so geeignet erschien. Sie hielten in schwarz-weiß Hochöfen, Gasbehälter und ganze Industrieanlagen fest. Das Motiv meist bildmässig von weiter weg aufgenommen, Verzicht auf stürzende Linien, auf eine Kommentierung mittels schräger Blickwinkel. Einbeziehung aller Details durch hohe Blendenwerte bei langer Belichtungszeit. Keine ästhetischen Experimente oder Manipulationen im Sinn einer künstlerischen Gestaltung. Das Motiv sollte wichtiger sein als der Bildgeber, der Fotograf. Die objektive Schule war geboren. Susan Sontag nannte das einmal „Photographie als Akt der Nicht-Einmischung“. Allerdings kann das aus heutiger Sicht so nicht mehr konstatiert werden. Denn wer die Becher-Bilder genau betrachtet, wird feststellen, dass trotz des formalen Ansatzes durchaus Emotion angesichts einer sich verändernden und verschwindenden Welt mitschwingt. Auch der Verweis auf die Lebensbedingungen der Menschen fehlt in den Bildern nicht. Die Becher-Schule hat der deutschen Fotografie mehr noch als die subjektive Schule international zu enormem Renommee verholfen. Die Becher-Zöglinge – unter ihnen Andreas Gursky – bestimmen auch heute noch einen großen Teil der – öffentlich wahrgenommenen – künstlerischen Fotografie.



Anna und Bernhard Blume:  
Küchenkoller, 1985

Es ist eigentlich klar, dass jede künstlerische Bewegung eine Gegenposition provoziert. Wieder war es ein Künstlerpaar, das sich dem uniformen Objektivitäts-Anspruch entgegenstellte: **Anna und Bernhard Blume**. Fernab von der subjektiven Fotografie verzichteten sie auf ästhetische Ansätze und haben die Rolle des Fotografen im Gegensatz zu den Bechers sogar auf die Spitze getrieben. In ihrem Werk „Ödipale Komplexe“ etwa pervertieren sie bewusst die Alltagswelt hin zu einer inszenierten Abnormalität. Sie setzen sich selbst mit ins Bild und bringen die scheinbar bürgerliche Idylle wortwörtlich ins Strudeln.

Becher-Schüler **Andreas Gursky** hat das strenge Korsett seiner Lehrer längst hinter sich gelassen. Er bleibt zwar dem Ansatz treu und bevorzugt die Totale. Andererseits sind Menschen auf seinen



Andreas Gursky: Kuwait Stock Exchange

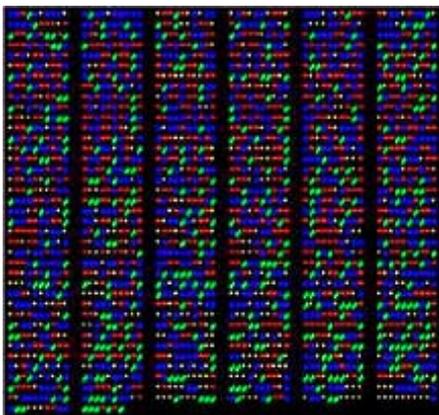
Bildern zu sehen. Sie agieren aber nicht wirklich. Sie dienen eher als bloße Masse und werden so zur Staffage in der Diktatur ihrer Umgebung; der Einzelne ist Bestandteil einer Raumsituation, in der er sich nicht mehr als Individuum behaupten kann. Was Gursky aber von den Bechers am meisten unterscheidet: Er setzt die Digitalfotografie teilweise zur deutlichen Verfremdung ein, teilweise für die Zusammenstellung mehrerer Aufnahmen. Damit schafft sich Gursky genauso wie Thomas Demand seine eigene Wirklichkeit, was eine Schnittstelle zur inszenierten Fotografie darstellt.

Der Münchner **Thomas Demand** lebt in London und wurde in den letzten Jahren bekannt durch das Ablichten einer nur scheinbar dokumentarisch angelegten Wirklichkeit. Als gelernter Architekturmodell-Bauer formt er Situationen nach, die er dem globalen Gedächtnis zuordnet. Diese Modelle fotografiert er, das Modell selbst wird unmittelbar nach der Ablichtung zerstört. Das Ergebnis sind Fotografien, die täuschend echt Räume simulieren, die (fast) jeder kennt: Die Badewanne, in der Barschel starb. Der Tunnel, in dem Lady Di zu Tode gekommen ist. Menschen sind (anders als bei Gursky) nicht zu sehen. Seine Fotos erzielen wie die von Gursky Spitzenpreise. Weil Demand sich seine Objekte selbst schafft, wird seine Herangehensweise am ehesten der inszenierten Fotografie zugeordnet, obwohl in seinen Bildern Menschen gerade nicht vorkommen.



Thomas Demand: Tunnel, 1999

Ein weiterer bemerkenswerter Künstler ist **Andreas Müller-Pohle**, dessen Kunst heute meist als generative Fotografie oder Visualismus bezeichnet wird. Seit Mitte der 70er Jahre hat er sich in seiner Arbeit intensiv mit theoretischen Fragen beschäftigt. Besonders kennzeichnend für ihn ist die Umsetzung visuell gewohnter Bewegungen und Abbilder hin zu alphanumerischen Codes. Bewegung und Stillstand überlappen sich in Bild und Schrift. Und er spielt mit der visuellen Umsetzung von Codes, etwa wenn er Datensequenzen von menschlichen Genstrukturen in die Farben Gelb (Adenin), Blau (Guanin), Rot (Cytosin) und Grün (Thymin) transferiert. Müller-Pohle ist sicher einer derjenigen, die die Grenzen des Mediums Fotografie am stärksten zu erweitern versuchen. Trotz seines spektakulären Ansatzes fehlt Müller-Pohle hinsichtlich einer größeren internationalen Bedeutung eines: Gekonnte PR. Das haben Gursky, Demand und: Wolfgang Tillmans besser drauf.



Andreas Müller-Pohle: Blind Genes, 2002

Bei **Wolfgang Tillmans** – einem der erfolgreichsten deutschen Fotografen der Gegenwart – ist die bewusste Abkehr von der, wie er sagt, „gelackten“ Bildwelt der 80er Jahre die Triebfeder. Auf der Suche nach allem abseits von Coolness und Glätte suchte er nach Authentizität. Er landete bei einer Aufnahmeweise, die zwar von manchen Kritikern als beliebig, zufällig und zusammenhanglos bezeichnet wird, die aber auch eine eigene Herangehensweise manifestierte: Den Verzicht auf ein Konzept. Zumindest ein Kriterium



Wolfgang Tillmans: Your Dogs, 2008

bei Tillmans Bildern ist es, dass nicht erkennbar sein soll, ob es sich um einen Schnappschuss oder um eine Arbeit mit minutiöser Vorbereitung handelt. „Die Kamera lügt immer“, sagt Tillmans und hat vielleicht sogar recht damit. Durch spontane Auswahl verschiedenster Fotos versucht er in seinen Serien, aus der Zusammenhanglosigkeit eine Geschichte zu machen, dessen narratives Potenzial sich der Betrachter selbst ausleuchten muss.



Autor: Drehscheibe, 2006  
Mehrfachbelichtetes Diapositiv

Oft stellt sich die Frage: Ergibt sich durch Analog- oder Digitalkamera ein künstlerischer Unterschied? Rein technisch betrachtet ist es egal, ob man Licht mit einem herkömmlichen Film oder mittels Sensor einfängt. Auch für die Nachbearbeitung ist dies unerheblich: Analogmaterial kann man genauso scannen und per Computer weiterverarbeiten, wie digitale Daten auf Film oder Dia ausbelichtet oder direkt auf hochwertiges Fotopapier abgezogen werden können. Der Verzicht auf jede Digitaltechnik schließt Manipulationen übrigens nicht aus, diese erfordern aber mehr Geschick, Wissen, zeitlichen Aufwand und Geld. Dies betrifft etwa die Wahl des Filmmaterials, der Verarbeitungsschemie und der Tricks im Fotolabor. Die Digitaltechnik hat Manipulation nicht erfunden, schließlich ist Verfremdung ein Mittel zum Erreichen einer Bildidee. Immerhin wurde das Spektrum der Möglichkeiten deutlich erweitert. So sind Collagen leichter zu realisieren oder mittels HDR ein Kontrastumfang, bei dem selbst Zonensystem-Erfinder Ansel Adams erblasst wäre.

Auch die Wahl zwischen SW- und Farbfotografie entscheidet sich im Licht der Bildidee und ist keine Frage von analog oder digital. Der Autor selbst hält Schwarzweiß-Fotografie nach wie vor für ein faszinierendes Sujet, für das man sich bereits bei der Aufnahme das fertige Bild vorstellen muss, obwohl man durch vorhandene Farben leicht abgelenkt wird.



Autor: Graffiti-sprayer, 2009  
Digitalaufnahme

Die SW-Fotografie fordert einen gekonnten Blick auf Strukturen, Flächen und Linien, die bildtragend wirken müssen. Das Ergebnis überzeugt speziell dann, wenn Farben die Bildidee eher vernebeln würden. Bei der SW-Fotografie muss man sich intensiv mit der Materie beschäftigen und sollte hochwertiges Material einsetzen und es am besten selbst verarbeiten. Am Ende hat man Abzüge mit Unikat-Charakter, speziell wenn man Barytpapier verwendet (in Galerie-Prospekten ist oft ungenau von „Silbergelatine-Abzug“ die Rede) und auf Kunststoffbeschichtung verzichtet.

Bei der Farbfotografie ist der Fotograf eingeladen, Farben nicht einfach als vorhanden hinzunehmen, sondern sie bewusst für seine Bildidee einzusetzen. Farben transportieren Stimmungen, verleihen den Eindruck von Authentizität, setzen Akzente in den Bildaufbau. Wer zu unbekümmert mit Farbe umgeht, verspielt einen Teil seiner künstlerischen Kompositionskompetenz. Hier bietet die Digitalfoto-



Autor: Theater des Westens, 1987  
Hochformat-Panorama aus drei  
zusammengefügt SW-Negativen

grafie dem Gestaltungswillen des Fotografen mehr Spielraum: Der Urheber ist nicht mehr auf das Gutdünken eines Laboranten bei der Wahl der Filter angewiesen und kann seine Farbgebung sehr genau bestimmen.

Die Fotografie hat sich durch die Digitaltechnik „demokratisiert“, wegen der geringen laufenden Kosten und der neuen Verbreitungswege über das Internet finden Kreative einen größeren Interessentenkreis. Trotzdem wird ein geschultes Auge Herausragendes von lediglich Gelungenem weiterhin unterscheiden können. Ein gekonnter Bildaufbau macht ein belangloses Motiv nicht besser.

Ein Bild muss sich auch ohne große Technik bewähren: Bei der klassischen Präsentationsweise im Bilderrahmen an der Wand. Hier zeigt sich, ob ein Bild gut genug ist, um den Betrachter in seinen Bann zu ziehen. Je nach Machart handelt es sich um ein individuelles Werk, das der Einzigartigkeit eines gemalten Bildes in nichts nachsteht.



Autor: Assisi  
Digitale Bildkomposition aus SW-Negativ,  
1984, und Farbdiapositiv, 2006



Autor: Jetset. Wittenberg 2007. Analogfotografie digital bearbeitet.