

Peter Bochynek: Fotografische Bildgebung in Zeiten von ästhetisch-medialen und sozio-technischen Umwälzungen Duisburg Januar 2019

Inhalt:

1. Einleitung
2. Grundlegende Strömungen in der fotografischen Bildgebung in Zeiten der sozio-technischen und medialen Umwälzung
 - 2.1. Die Karriere der Fotografie zum führenden Leitmedium der Massenmedien (der Zeitungen und der illustrierten Magazine) zum Anfang des 20. Jahrhunderts
 - 2.2 Die heimliche Umwälzung : Von den schwarzweißen zu den farbigen Bildmedien
 - 2.3 Die offensichtliche Umwälzung : Vom schwarzweißen zum farbigen Kino und Fernsehen
 - 2.4 Voraussetzungen und Begriff der Digitalen Revolution
3. Kritische Positionen der Kunstgeschichte zur digitalen fotografischen Bildgebung
4. Fotografie als Prozess der Bildgebung unter den Bedingungen des gesellschaftlichen Diskurses
5. Leben, Werk und Bildgebung einiger historisch relevanter Fotografen
6. Die „Neue Sachlichkeit“ und der „Magischer Realismus“ als Traditionen erzeugende künstlerische Strömungen der Weimarer Zeit
7. Der Diskurs im Bauhaus zur Bildgebung
8. Die Bechers und die Düsseldorfer Fotoschule
 - 8.1 Bernd Becher und Hilla Becher. Das fotografische Werk
 - 8.2 Bildkonzepte der Düsseldorfer Schule
9. Konsequenzen aus den exemplarischen Phasen der ästhetisch-medialen und sozio-technischen Umwälzungen

Peter Bochynek: Fotografische Bildgebung in Zeiten von ästhetisch-medialen und sozio-technischen Umwälzungen

1. Einleitung

Der vorliegende Essay soll im Rahmen der Fachdidaktik der Fotografie (1) schwerpunktmäßig den Anfang der Entwicklung und die Tendenzen der jüngsten Vergangenheit, also revolutionäre und evolutionäre Phasen der Fotografie als bildgebendes Medium vom Beginn der Rundfunkzeit bis zur Digitalen Revolution unserer Zeit in einer zusammenfassenden Übersicht darstellen. Dabei sind von besonderem Interesse einerseits in der Phase der Industriellen Revolution die anwachsende Produktion und Transmission von Massenmedien etwa ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts und andererseits die aktuelle Entwicklung unter den Bedingungen der Digitalen Revolution. Parallelen zur heutigen Phase werden zu finden sein, aber welche Schlussfolgerungen aus der Gesamtschau der Entwicklung zu ziehen sind, kann hier nicht abschließend bewertet werden. Im Rahmen der Fachdidaktik der Fotografie wird es zunächst hilfreich sein, sowohl eine Übersicht zu den Rahmenbedingungen der medialen Bilderzeugung und ihrer Bruchkanten zu erhalten als auch gewisse Kontinuitäten bzw. Traditionen in der ästhetisch-gestalterischen Arbeit der unterschiedlichsten Akteure aufzeigen zu können. Konkret soll versucht werden, die fotografische Bildgebung in exemplarischen Phasen von ästhetisch-medialen und sozio-technischen Umwälzungen in einem interdisziplinären Ansatz zusammenfassend darzustellen.

Im Laufe der letzten etwa 150 Jahre hatten wir neben politischen Katastrophen aber auch weltweite sozio-technische und ökonomische Entwicklungen, die in der einen Welt auch zu signifikanten Fortschritten etwa in der Medizin, Infrastruktur, Bildung und auch Landwirtschaft etc. führten, auch wenn es immer wieder Fehlentwicklungen und Rückschläge gab. Der soziale Fortschritt entwickelte sich grob gesagt mit gewisser Verzögerung nachgängig zu seiner ökonomischen Grundlage, der Industrialisierung, die zunächst als industrielle Revolution, später aber in einer eher evolutionären Entwicklung die ganze Erde veränderte.

Das Zeitalter der Industrialisierung umschloss aber auch evolutionäre sowie revolutionäre Phasen der Entwicklung von Massenmedien ein. Nicht nur die Erfindung und Weiterentwicklung der Fotografie im 19. Jahrhundert, sondern auch der Drucktechnik etc. waren die Voraussetzungen für die Revolution in den Print-Medien vor über 100 Jahren.

Hier nun der Versuch einer Übersicht zur Entwicklung der fotografischen Bildgebung in Zeiten von ästhetisch-medialen und sozio-technischen Umwälzungen sowie ihrer Bedingungen, Begleiterscheinungen und

Ursachen. Im Folgenden soll nun das jeweilige gesellschaftliche Umfeld der medialen Bilderzeugung durch die Fotografie und ihre zugehörige Bildgebung an exemplarischen Phasen und Akteuren der revolutionären und evolutionären Entwicklung beleuchtet werden.

(1) Quelle: Bochynek, Peter: Elemente der Fotografie. Duisburg 2004. erw. Aufl. 2019

2. Grundlegende Strömungen in der fotografischen Bildgebung in Zeiten der sozio-technischen und medialen Umwälzung

2.1. Die Karriere der Fotografie zum führenden Leitmedium der Massenmedien (der Zeitungen und der illustrierten Magazine) zum Anfang des 20. Jahrhunderts

Für die Industrie wurde die Fotografie sehr früh entdeckt. Bereits 1861 sind Fotografien von Industriegebäuden und Werkstücken der Krupp-Gussstahlfabrik nachweisbar. In dem 1928 von M.P. Block herausgegeben opulenten Bildband (2a) werden einige Meisterwerke der damaligen Industriefotografie präsentiert, insgesamt 304 Fotografien im Format 22x16 cm. Die Fotografien könnten teilweise heute wieder entdeckt und bewertet werden, vorausgesetzt, ihre Archive wären erhalten und zugänglich, der Albertus Verlag existiert schon längst nicht mehr. Sicher ist die Bildgebung des Prachtbandes oft dem Stil der „Neuen Sachlichkeit“ zuzuordnen. Albert Renger-Patsch ist hier aber nicht vertreten, vergl. Kapitel 5.

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Umwälzung in der Drucktechnik von Fotografien in Zeitungen und illustrierten Magazinen weitgehendst vollzogen, obwohl die US-Amerikanische Zeitung „The Daily Graphic“ bereits im Jahr 1873 begann, Schwarzweiß-Fotografien im Halbtondruckverfahren zu veröffentlichen.

Im Jahr 1904 kam bereits die Übertragung von Fotos mittels Bildtelegrafie hinzu, womit die Ära der globalen Verbreitung von journalistischen Fotos eingeläutet wurde. (2b)

Die erste reproduzierte Modefotografie erschien 1892 in der französischen Publikation La Mode Pratique. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Modefotografien in Zeitschriften wie Harper's Bazaar oder Les Modes gedruckt. Fotostudios für Modefotografie etablierten sich zugleich in den europäischen Hauptstädten wie die Ateliers „Reutlinger“, „Talbot“ (Paris), „Willinger“ oder „Binder“ (Berlin). Im Jahr 1909 übernahm Condé Nast (New York) das Magazin Vogue und Baron Adolphe de Meyer entwickelte neue Bild-Inszenierungen, mit denen die Eigenständigkeit der Modefotografie begründet wurde. Meyer bildete die Fotomodelle in natürlicher Umgebung und natürlichen Posen ab. In den USA führten die bekannten und einflussreichen Modezeitschriften Vogue und Harper's Bazaar die Modefotografie bereits in den 1920er und 1930er Jahren zu einer angesehenen Kunstform. Wichtige Fotografen in dieser Zeit waren

die heute weltbekannten Edward Steichen (1879-1973), George Hoyningen-Huene (1900-1968) , Horst P. Horst (1906-1999) oder Cecil Beaton (1904-1980).

Deutschland war während der Weimarer Republik auf dem besten Wege aufzuschließen, in Berlin gründete Yva (Else Ernestine Neuländer, 1900-1942) ihr erfolgreiches Studio, in dem Helmut Newton ab 1936 ausgebildet wurde. (2c)

Ab 1933 drangsalierte der NS-Staat Yva und erteilte ihr schließlich 1938 Berufsverbot, sie wurde gezwungen, ihr Atelier zu schließen und wurde schließlich 1942 von den NS verhaftet und grausam ermordet.

Ab dem Jahr 1933 muss man für Deutschland insgesamt eine brutale Beendigung der freien ästhetisch-gestalterischen Entwicklung im Austausch mit der übrigen Welt konstatieren.

1938 gelang es Helmut Newton, aus NS-Deutschland zu fliehen und auf diese Weise seine bei Yva erworbenen Bildkompetenzen in der freien Welt weiter zu entwickeln zu der ihm eigenen, die Grenzen des Herkömmlichen sprengenden Bildgebung, wie weiter unter noch ausführlicher in Kapitel 5 behandelt.

In der Bildgebung der Portraitfotografie ragte bereits in den 20er Jahren August Sander (1876-1964) mit seinem heute allgemein als Meisterwerk gewertetem Bildband „Antlitz der Zeit“ von 1929 hervor. Der NS-Staat zog es 1936 aus dem Handel und zerstörte sämtliches Material zum Druck. August Sander überlebte durch vermeintlichen Rückzug aufs Private und durch unpolitische Auftragsfotografie. Sein Sohn Erich Sander wurde als Linkssozialist 1934 ins Zuchthaus gebracht und starb in der Haft 1944.

Die Reportage-Fotografie nahm eine großen Aufschwung in der Weimarer Republik, besonders in Berlin profilierten sich erste Star-Fotografen wie der „rasende Reporter“ Egon Erwin Kisch (ein früher investigativer Bildjournalist) oder Martin Munkácsi (Sportreporter und Modefotograf). Beide emigrierten 1933 vor der NS-Herrschaft, Munkácsi gelang es in den USA, die Bildgebung der bekannten und einflussreichen Zeitschriften Harper's Bazar und Life mit zu prägen.

Nach 1933 wurde in Deutschland auch der Kulturbereich brutal vom NS-Staat gleichgeschaltet, das heißt, es gab de facto keine freien Künste mehr. Demzufolge spielte deutsche (Mode-) Fotografie international bis weit in die 1950er Jahre keine Rolle mehr.

Quelle:

(2a) Block, M.P.: Der Gigant an der Ruhr. Albertus, Berlin 1928

(2b) <https://de.wikipedia.org/wiki/Fotojournalismus>

(2c) <https://de.wikipedia.org/wiki/Modefotografie>

2.2 Die heimliche Umwälzung : Von den schwarzweißen zu den farbigen Bildmedien

Gewisse Parallelitäten in den Mechanismen der technischen und medialen Umwälzungen der Vergangenheit und der Gegenwart sind unverkennbar. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts hatte die (Schwarzweiß-) Fotografie als das bildgebende Leitmedium Anteil an dem Erfolg der neuen Zeitungen und illustrierten Magazinen als den aufkommenden Massenmedien. Ein Jahrhundert später wäre das Wachstum und die gesellschaftliche Akzeptanz des Internets ohne die Fotografie als dessen bedeutendstes Bild-Medium undenkbar.

Bis in die 1930er Jahre war die Schwarzweiß-Fotografie und ihre mediale Verbreitung absolut vorherrschend. Mit der Produktion der ersten sogenannten Dreischichtenfilme durch die Firmen Kodak und Agfa ab 1936 begann der Einzug der Farbfotografie in immer weitere Anwendungsbereiche. Auf den Technologien der Dreischichtenfilme basieren prinzipiell auch die heutigen Farbfilme.

Die Farbfotografie wurde mit den o.a. Filmen kommerziell in der angewandten Fotografie genutzt (Werbe-, Industrie- und Modefotografie), nach 1945 beginnend auch im Fotojournalismus. Der Beginn der modernen, in Farbe gedruckten Hochglanz-Magazine lässt sich in den USA auf 1953 festlegen, als im neuen Magazin „Playboy“ von Hugh Hefner ein farbiges Aktfoto von Marilyn Monroe als Centerfold erschien. In der Folgezeit nahm der Anteil an Farbfotografien in Magazinen und Zeitschriften dynamisch zu, nachfolgend auch in Europa. Helmut Newton fotografierte für Veröffentlichungen in der französischen Vogue und anderen Magazinen ab 1961 auch in Farbe.

In Deutschland konnte sich in der künstlerischen Fotografie die Farbfotografie erst etwa ab den 1970er Jahren etablieren.

2.3 Die offensichtliche Umwälzung : Vom schwarzweißen zum farbigen Kino und Fernsehen

Nicht im Stile einer Revolution, sondern Schritt für Schritt wurde vor den Augen des Publikums der Kinofilm und darauf folgend auch das Fernsehen sozio-technisch weiter entwickelt. Wechselwirkungen zwischen Fotografie und Film bzw. Fernsehen gab es immer, bekannt ist insbesondere die Set-Fotografie zur Werbung für den Film in Printmedien (sic!) und die Location-Fotografie zur Ermittlung der bestmöglichen Location als unverzichtbare Vorbereitung der Dreharbeiten. Der Landschaftspark Duisburg wurde auch auf diesem Wege zu einer Berühmtheit im Film, bereits anfangs der 1990er Jahre wurden Tatort - Folgen mit Götz George in dieser Location gedreht und darauf folgend viele weitere Filme.

1895 wurde der erste kommerzielle Stumm-Film weltweit im Berliner Wintergarten aufgeführt. Bis in die 1920er-Jahre entstanden in den Großstädten Kinopaläste, die den Theatern und Opernhäusern

nachempfunden waren. 1926 kam der erste abendfüllende Spielfilm mit Ton zur Aufführung. Innerhalb von nur wenigen Jahren rüsteten die Filmstudios und Kinos von Stummfilm auf Tonfilm um. Ab den 1930er Jahren kam das Kino als Unterhaltungs- und Bildungsinstitution vor allem in den großen Städten der Welt zu immer größerer Beliebtheit. In den USA kam der Durchbruch eines abendfüllenden farbigen Kinofilms im Technicolor-Verfahren, das alle drei Grundfarben nutzte, 1937 mit Disneys Zeichentrickfilm „Schneewittchen und die sieben Zwerge“. Daraufhin folgten auch erfolgreiche Farbfilme wie „Robin Hood“ (1938, mit Errol Flynn), „Der Zauberer von Oz“ (1939, mit Judy Garland) und der Filmklassiker „Vom Winde verweht“ (1939, mit Clark Gable und Vivien Leigh).

In Deutschland setzte sich das Agfacolor-Verfahren durch. Agfacolor war ein Drei-Farben-Verfahren, das nur ein einziges Negativ erforderte und damit einfacher funktionierte als das amerikanische Technicolor-Verfahren. Allerdings waren die Farben schwächer und unterlagen größeren Schwankungen. Die ersten kurzen Spielfilme in Agfacolor wurden ab 1940 produziert, bis Kriegsende folgten neun weitere Spielfilme. Ab 1952 etablierten sich im Westen aber Technicolor und Eastmancolor. Schwarzweißfilme wurden aber immer noch gedreht und gezeigt.

Schwarzweiß-Fernsehen begann 1952 in Deutschland, 1957 waren es bereits 1 Mio. Geräte, Farbfernsehen ab 1967. Das Fernsehen führte zu einem Rückgang der Kinos und es der Trend ging von filmischen Schwarzweiß-Produktionen eindeutig zur Farbe.

Film und Fernsehen sind aufgrund ihrer extremen Verbreitung nicht zu vernachlässigende Faktoren bei der sozio-technischen Medienanalyse, allerdings machen via Internet übertragene Inhalte und Filme dem Leitmedium ordentlich Konkurrenz, teilweise überschneiden sich die Angebote. Ein weiteres Problem ist die schier überbordende Quantität des medialen Angebots.

2.4 Voraussetzungen und Begriff der Digitalen Revolution

Anzumerken ist, dass die Vorgänger des Internet lediglich mit Text und einer begrenzten Anzahl von Symbolen kommunizieren konnten. Fotografien waren erst einmal außen vor. Mit der Erfindung und Entwicklung von HTTP (Hypertext Transport Protocol) ab 1989 durch Tim Berners-Lee und sein Team am CERN, dem europäischen Kernforschungszentrum, wurde in Kombination der Konzepte HTML und URL die Grundlagen des World Wide Web geschaffen. HTML (Hypertext Markup Language), die zugehörige textbasierte Auszeichnungssprache dient zur Speicherung und Strukturierung elektronischer Dokumente wie Texte mit Hyperlinks, Bildern und anderen Inhalten. Die Fotografien konnten im JPG oder GIF-Dateiformat eingebunden werden. Die erste HTML-Spezifikation erschien im November 1992. URL (Uniform Resource Locator) identifiziert und lokalisiert eine Ressource, beispielsweise eine

Webseite über die zu verwendende Zugriffsmethode (z. B. über das Netzwerkprotokoll v.a. HTTP oder FTP) und den Ort (engl. location) der Ressource in Computernetzwerken. Der erste Standard wurde im Dezember 1994 publiziert. Im Mai 1996 wurde die erste vollständige Spezifikation von HTTP/1.0 veröffentlicht, die die Übertragung, Bereitstellung und Darstellung von digitalisierten Bildern durch einen grafikfähigen Browser ermöglicht. Von da an waren neben dem Ausbau der realen Netze in Kupfer- oder Glasfaser-Technologie, der Weiterentwicklung von Speichermedien, Prozessoren, Monitoren etc. die Voraussetzungen geschaffen, um zunächst die analoge digitalisierte und darauf die digitale Fotografie zu ihrem medialen Aufstieg zu bringen, als eine Entwicklung der Digitalen Revolution.

Heute können aufgrund immer schnellerer Übertragungstechniken auch filmische Inhalte technisch-qualitativ übertragen werden, die Trennungslinie zwischen Internet und Fernsehen verwischt sich zunehmend.

Ein grundlegender, viele Aspekte der Problematik aufwerfender Essay zum Thema findet sich in Wikipedia:

https://de.wikipedia.org/wiki/Digitale_Revolution

Die drei einleitenden Thesen, hier zitiert, definieren den sehr umfassenden Vorgang der Digitalen Revolution:

„Der Begriff Digitale Revolution bezeichnet den durch Digitaltechnik und Computer ausgelösten Umbruch, der seit Ausgang des 20. Jahrhunderts einen Wandel nahezu aller Lebensbereiche bewirkt und der in eine Digitale Welt führt, ähnlich wie die industrielle Revolution 200 Jahre zuvor in die Industriegesellschaft führte.“

„Die mit der Digitalen Revolution einhergehenden Veränderungen in Wirtschafts- und Arbeitswelt, in Öffentlichkeit und Privatleben vollziehen sich in großer Geschwindigkeit überall dort, wo die materiellen Voraussetzungen für Anwendungs- und Nutzungsmöglichkeiten der fortschreitenden Digitalisierung bestehen.“

„Neue Medien beeinflussen zunehmend Kommunikationsverhalten, Sozialisationsprozesse und Sprachkultur.“

Die Abhandlung in Wikipedia ist zwar insbesondere in sozio-technischer Hinsicht recht aspektreich, berücksichtigt aber keine ästhetischen Gesichtspunkte. Eingeräumt wird ausdrücklich, dass Prozesse der Hermeneutik sich der Digitalisierung weitgehend entziehen. Von daher bedeutet die hier folgende Reflexion der Digitalen Revolution in der Kunstgeschichte eine kritische Ergänzung.

3. Kritische Positionen der Kunstgeschichte zur digitalen fotografischen Bildgebung

Das Thema „Fotografie als bildgebendes Medium“ wurde in der ästhetischen Theorie und in der Kunstgeschichte besonders in der Phase der sich beschleunigenden Digitalen Revolution intensiv diskutiert. Einerseits wird die (vormals unreflektierte) Unersetzlichkeit der Fotografien problematisiert als optische Hilfsmittel, die vormals mit der Zeit eine diskursive Maschinerie evozierten, wobei die durch technische Apparate hervorgebrachten Bilder sich in den Prozess kunstwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung einschlichen und sowohl auf Forschungsthemen als auch das methodische Instrumentarium einwirkten (3a). Andererseits werden Positionen der totalen Skepsis insbesondere gegenüber der digitalen Fotografie vertreten:

„Das Gespenst der Simulation hat die Debatten um die digitale Technologie von Beginn an heimgesucht. Die immanente Veränderbarkeit digitaler Aufnahmen und die Möglichkeit Bilder zu konstruieren, die wie Fotografien aussehen, aber keinen Referenten in der äußeren Wirklichkeit haben, drohte die Glaubwürdigkeit fotografischer Bilder schlechthin zu unterminieren: Sie wurden zu „dubitativen Bildern“, deren Zweifelhaftigkeit nichts anderes ist als die Kehrseite der Beweiskraft, die der analogen Fotografie zugesprochen wurde. Aber sind nicht bereits Fotografien Trugbilder, falsche Kopien, die durch ihre äußere Ähnlichkeit einen unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit nur vortäuschen?“ (3b)

Quelle:

(3a) Ingeborg Reichle u.a. : „Die digitale Revolution in der Kunstgeschichte. Die Bildmedien in der Kunstgeschichte“ Tagung Humboldt-Universität zu Berlin, Tagungspapier, 2003

(3b) Susanne Holschbach: Das Unheimliche im Medialen. In: Adrian Sauer: Rohbau/Atelier. Schaden, Köln 2008, S. 33–36.

4. Fotografie als Prozess der Bildgebung unter den Bedingungen des gesellschaftlichen Diskurses

Der o.a. sehr pauschalen und gleichwohl dezidierten Kritik an der Fotografie als abbildendes Medium muss sich die Fotografie im gesellschaftlichen Diskurs stellen. Einerseits ist einzuräumen, dass z.B. unter ökonomischen Zwängen oberflächliche, problematische, manipulierte bis missbräuchliche „Bildgebungen“ mit gesellschaftlichen Folgen massenhaft als schnell verderbliche Konsumprodukte produziert und nachgefragt werden. Andererseits ist zu entgegnen, dass nicht wenige Fotografen schon immer ganz bewusste Vorstellungen zu ihrer Bildgebung entwickelt haben. Nicht zu vergessen der Anteil der diskursfähigen Gesellschaft an der ästhetischen und fachlichen Wertung. Die Bildgebung ist für bewusst gestalterisch arbeitende Fotografen ein Prozess der bewussten Annäherung an das Abzubildende, welches in der Wirklichkeit

unendliche Facetten aufweist, wobei der Fotograf die exemplarische Situation, Perspektive etc. oft mühsam erarbeiten muss. Dieser bewusste Vorgang von der ersten Aufnahme, der Wertung und Selektion konkurrierender eigener Aufnahmen über die Wiederholung der Aufnahme bis hin zur finalen Bearbeitung für die Veröffentlichung im WWW, in Printmedien oder als Ausstellungsfotografie ist als Prozess der bewussten Bildgebung anzusehen, das zugehörige Bewusstsein als Bildgebungsbewusstsein. Dieses kompetente Bewusstsein findet in der Kognition als wissenschaftliches Bewusstsein und in der Sprache als wissenschaftlicher Begriff seine Korrelation.

Der Prozess der Bildgebung läuft darüber hinaus ab im gesellschaftlichen Diskurs zu den Fotografien. Dieser ist sowohl ein verstehendes als auch ein kommunikatives Geschehen. Es ist im Prinzip ein hermeneutischer Prozess, nach Gadamer (3) eine besondere Art und Weise, in der ein kulturell gewachsener Überlieferungs-, Traditions- und Normzusammenhang aufrechterhalten bzw. weiterentwickelt wird.

Gadamer akzentuiert die Sprachlichkeit des hermeneutischen Geschehens, d.h. er betont die Vorgegebenheit eines Sprachsystems und die Teilhabe der Individuen daran. Durch das Lesen, Auslegen und Weitervermitteln von überlieferten Texten, vor allem auch durch ihre Neuinterpretation, schließen wir unsere Gegenwart immer aufs Neue an die soziokulturelle Tradition an.

Ein solcher Vorgang ist auf die Fotografie in ihrer Eigenschaft als ästhetisch-kommunikatives sozio-technisches System sinnvoll übertragbar. Gegenstand des Diskurses sind die in der jeweiligen Fotografie auszumachenden Elemente mit einer Bedeutung, deren Beziehung untereinander und die Methoden der Bildgebung.

Freilich sind zusätzliche linguistische Kompetenzen sinnvoll für den Diskurs zum Verstehen dieser bildsprachlichen Dia-Systeme, auch im Sinne der Unterscheidung von Langue zu Parole.

Durch das Rezipieren, Auslegen und Weitervermitteln von überlieferten Bildinhalten, vor allem durch ihre Neuinterpretation und durch die Neuproduktion von Werken, schließen wir unsere Gegenwart immer aufs Neue an die soziokulturelle Tradition an. Deutlich wird hieraus auch die Notwendigkeit des Inbeziehungsetzens von Bild und Kontext im hermeneutischen Prozess. Im Medium von Kommunikation und Selbstreflexion wird die fotografische Kompetenzentwicklung sichtbar im Prozess der Bildgebung (1, Kapitel 3).

Quelle:

(3c) Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 3. Auflage, Tübingen 1972.

5. Leben, Werk und Bildgebung einiger historisch relevanter Fotografen

Historisch relevante Fotografen in den USA wie Walker Evans (4a), Paul Strand (4b) und Alfred Stieglitz (4c) nahmen durch ihre gesellschaftliche Aktivitäten, ihre Publikationen und noch mehr durch ihre Fotografien bedeutsame Einflüsse auf die kulturelle Entwicklung in den USA und etablierten die Fotografie dort als Kunst. Vor dem ersten WK gab es bereits eine intensive kulturelle Verbindung zwischen USA und Deutschland bzw. Europa, als Stichworte wären zu nennen die „Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln“ (1912), und die „Armory Show“ in Ney York (1913). Die Werke der oben Genannten sind hierzulande in letzter Zeit durch Ausstellungen in Deutschland und Internet-Publikationen (4) einem breiteren Publikum bekannt gemacht worden.

Auch der deutsche Fotograf Albert Renger-Patzsch hat dezidiert seine Vorstellungen von Bildgebung in die Welt gesetzt. Seine Werke werden aktuell intensiv rezipiert, es gibt teils aufwändige Bildbände, Internet-Publikationen (4) und eine große Ausstellung, vor allem aktuell im Ruhrmuseum Essen, Zeche Zollverein, November 2018.

Albert Renger-Patzsch (1897-1966), der Fotograf der neuen Sachlichkeit, spricht in einem Manifest von 1927 mit dem Titel „Ziele“ deutlich aus, worum es ihm in der Fotografie geht und was abzulehnen ist (5, S. 74) :

„Die Fotografie hat ihre eigene Technik und ihre eigenen Mittel. Mit diesen Mitteln Effekte erzielen zu wollen, wie sie der Malerei gegeben sind, bringt den Fotografen in Konflikt mit der Wahrhaftigkeit und Eindeutigkeit seiner Mittel, seines Materials, seiner Technik. Und es könnten allenfalls rein äußerliche Ähnlichkeiten mit Werken der bildenden Kunst erzielt werden. Das Geheimnis einer guten Fotografie, die künstlerische Qualitäten wie ein Werk der bildenden Kunst besitzen kann, beruht in ihrem Realismus. [...] Die absolut richtige Formwiedergabe, die Feinheit der Tonabstufung vom höchsten Spitzlicht bis zum tiefsten Kernschatten gibt der technisch gekonnten fotografischen Aufnahme den Zauber des Erlebnisses. Überlassen wir daher die Kunst den Künstlern und versuchen wir mit den Mitteln der Fotografie Fotografien zu schaffen, die durch ihre fotografischen Qualitäten bestehen können, – ohne daß wir von der Kunst borgen.“

Allerdings konzentrierte Renger-Patsch sich hauptsächlich auf die Fotografie von Gegenständen, Produktionstechnik, Architektur und (Industrie-) Landschaft.

Paul Strand (1890-1976) als einer der einflussreichsten amerikanischen Fotografen des 20. Jahrhunderts, hat im Zusammenwirken mit Alfred Stieglitz (1864-1946) und Edward Weston (1886-1958) die Fotografie bereits sehr früh in den USA als Kunst etabliert und formuliert 1917selbstbewusst die folgenden Thesen:

„Die Fotografie, der einzige bedeutende Beitrag der Wissenschaft zu den Künsten, findet ihre Legitimation, wie alle Medien, in der vollkommenen Einzigartigkeit ihrer Mittel. In diesem Fall heißt das: absolute und

unbestimmte Objektivität. Während die anderen Künste in dieser Beziehung wirklich antifotografisch sind, macht diese Objektivität den wahren Wesensgrund der Fotografie aus, ihre spezifische Leistung und gleichzeitig ihre Beschränkung.“

„Aufgabe des Fotografen ist es also, die Grenzen und Möglichkeiten seines Mediums zu sehen, denn Ehrlichkeit ist nicht weniger als Intensität der Wahrnehmung eine zwingende Voraussetzung, um einen lebendigen Ausdruck zu erzielen. Das verlangt eine wirkliche Ehrfurcht vor dem Objekt, das vor einem steht und das sich in Hell-Dunkel-Kontrasten ausdrückt - Farbe und Fotografie haben nichts miteinander gemein-, mittels einer unendlich feinen Skala von Tonstufen, die über das Nachahmungsvermögen der menschlichen Hand hinausgeht. Die bestmögliche Realisation dieser Vorgabe erreicht man ohne Tricks und Manipulation, durch Anwendung direkter fotografischer Methoden.“

„Daß ein Medium existiert, rechtfertigt es vollkommen, wenn es überhaupt eine Rechtfertigung braucht, wie so viele glauben. Jeder Vergleich der Möglichkeiten verschiedener Medien ist nutzlos und irrelevant.“ (5, S. 59f)

Wichtige Beiträge zur Bildgebung in der Portrait-Fotografie des 20. Jahrhunderts leistete August Sander (1876-1964) als bedeutsamer deutscher Fotograf, der zwar persönlich wahrscheinlich aus Gründen seiner Popularität im NS-Staat nicht direkt verfolgt wurde, aber in das Visier der NS geriet, da sein heute allgemein als Meisterwerk gewerteter Bildband „Antlitz der Zeit“ von 1929 mit einer Einleitung von Alfred Döblin versehen war, von Kurt Tucholsky 1930 als „allerbeste Arbeit“ rezensiert wurde und darüber hinaus in Kreisen der künstlerischen und literarischen Avantgarde sehr positiv rezipiert wurde. Seine Bildgebung wird in der Einleitung zum Buch wie folgt beschrieben:

„Der Autor ist an diese ungeheure Aufgabe, [...] nicht als Gelehrter herangetreten, nicht mit wissenschaftlichen Hilfsmitteln, nicht von Rassentheoretikern oder Sozialforschern beraten. Aus der unmittelbaren Beobachtung der menschlichen Natur und Erscheinung, des Milieus und einem untrüglichen Instinkt für Echtes und Wesentliches heraus hat er als Fotograf diese Aufgabe mit dem Fanatismus des Wahrheitssuchers ausgelöst, ohne Vorurteile für oder gegen eine Partei, Richtung, Klasse, Gesellschaft.“(6)

Heute wird Sanders Bildgebung als dokumentarisch sachlich-konzeptuelle Photographie bezeichnet. Der NS-Staat zog dieses Meisterwerk „Antlitz der Zeit“ von 1929 dann 1936 aus dem Handel und zerstörte sämtliches Material zum Druck. August Sander überlebte, konnte seine Arbeit an seinem 1920 begonnenen Lebensprojekt „Menschen des 20.

Jahrhunderts“ nach 1945 auch öffentlich gefördert fortführen, sein Werk wurde nach 1950 zunehmend auch international bis heute immer weiter ausgestellt und publiziert.

Gewichtige Akzente zur Bildgebung in der Modefotografie gelangen dem in Berlin geborenen Helmut Newton (1920-2004), der nach seiner Flucht aus

Deutschland seine Karriere als Fotograf in Australien fortsetzen konnte und im Laufe der 1960er und 1970er Jahre zu einem der bedeutendsten und teuersten Mode-, Werbe- und Porträtfotografen der Welt wurde. 1976 veröffentlichte Newton mit 56 Jahren seinen ersten Bildband „White Women“, der heute als „legendär“ eingestuft wird. Nach vielen internationalen Veröffentlichungen brachte im November 1979 Vogue Deutschland Newtons die ebenfalls legendäre: „Berlin! Berlin!“ Bilderzählung: Schwarzweiß-Modelfotografie, die gleichermaßen die Faszination für Berlin und Menschen in einem modischen, aber aus heutiger Sicht nahezu alltäglichen, jedoch Spannung aufbauenden sozialen Beziehungskontext zusammenbringt. Vorausgegangen war bereits 1963 seine in Berlin teilweise an der Mauer fotografierte „Mata Hari“ Bilderzählung (in s/w) für die französische Vogue. Nach etlichen weiteren Publikationen kam dann 1998 „Pages From The Glossies“ (8) heraus, eine Zusammenfassung seiner wichtigsten Bilder aus der Modelfotografie, Auftragsfotos, also Modestrecken und Reportagen, die Newton für Hochglanzmagazine wie „Vogue“, „Elle“, „Queen“ oder „Stern“ von 1956-1998 gemacht hatte. Newton liebte die Provokation, rhetorisch und als Stilmittel. *„Newton versuchte, bei den Auftragsarbeiten die Grenzen auszuloten“*, erzählt Kurator Matthias Harder. Er wusste, was in Magazinen geht, und was eben nicht. *„Doch gerade dieses Korsett war die Herausforderung für ihn. Dagegen arbeitet er an.“* (7). Helmut Newton selber sah die in den 1920er Jahren in Berlin berühmten Fotografen wie Egon Erwin Kisch (ein investigativer Reporter) oder Martin Munkácsi (Sportreporter und Modelfotograf) als seine Vorbilder an (8). Beide gingen 1933 gezwungenermaßen ins Exil. Hier wird davon ausgegangen, dass Helmut Newton die Bildgebung im Rückblick auf die „Roaring Twenties“, dem genießerischem Exzess zugeneigten Berlin der Weimarer Republik stets in Erinnerung, die Fotografie mit Freiheit und in Freiheit über die ganze Zeit seines Wirkens ein Motor seines Bildbewusstseins war und er somit in der Lage war, Berlin und damit Deutschland diese Traditionen als Vermächtnis zurück zu geben. Letztendlich haben wir Helmut Newton nicht nur das Museum für Fotografie direkt am Bahnhof Zoo in Berlin zu verdanken, sondern indirekt auch die Entstehung eines Hotspots der Fotografie mit dem Zuzug der „Non-Profit-Institution“ C/O im Herbst 2014 in das Amerika Haus in die unmittelbaren Nähe.

Quellen:

- (4abc) The Metropolitan Museum of Art's Heilbrunn Timeline of Art History presents a thematic, chronological, and geographical exploration of global art history through The Met collection:
- (4a) Walker Evans: https://www.metmuseum.org/toah/hd/evan/hd_evan.htm
- (4b) Paul Strand: https://www.metmuseum.org/toah/hd/pstd/hd_pstd.htm
- (4c) Alfred Stieglitz: https://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm
- (4d) [Ausstellung im Ruhrmuseum Essen](#), Zeche Zollverein, November 2018
- (5) Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie I. 1839-1912. München: Schirmer/Mosel 1980
- (6) Sander, August: Antlitz der Zeit. München 1990. Neuauflage nach dem Original von 1929
- (7) Berliner Morgenpost vom 05.12.2015, Gabriela Walde
- (8) Newton, Helmut: Pages From The Glossies: Zürich. Berlin New York 1998

6. Die „Neue Sachlichkeit“ und der „Magischer Realismus“ als Traditionen erzeugende künstlerische Strömungen der Weimarer Zeit

Albert Renger-Patsch wird der „Neuen Sachlichkeit“ zugeordnet. In diesem Zusammenhang interessiert die überraschende Information, dass die Strömungen des „magischen Realismus“ und der „Neue Sachlichkeit“ ursprünglich die gleichen Tendenzen der Bildgebung bezeichnen sollten. Im Jahr 1925 veröffentlichte der Münchner Kunsthistoriker und Fotograf [Franz Roh](#) (1890-1965) sein Buch „Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei.“(9) Franz Roh führte damit den Begriff „Magischer Realismus“ für einen Stil der post-expressionistischen Malerei der Weimarer Republik ein und bezeichnete damit 1923 konkret den Malstil von Bildern des Malers Gustav Hartlaub. Der magische Realismus stellt die Verschmelzung von realer Wirklichkeit (greifbar, sichtbar, rational) und magischer Realität (Halluzinationen, Träume, Visionen) dar. Er ist eine „dritte Realität“, eine Synthese aus den auf den Künstler wie Rezipienten wirkenden Wirklichkeiten. Der Übergang zum Surrealismus kann fließend sein. Der Magische Realismus bezeichnet keine Künstlergruppe, sondern eher eine künstlerische Haltung. Franz Roh beschreibt das Phänomen 1925: *„Mit ‚magisch‘ im Gegensatz zu ‚mystisch‘ sollte angedeutet sein, daß das Geheimnis nicht in die dargestellte Welt eingeht, sondern sich hinter ihr zurückhält.“*(10) Der magische Realismus ist ein Begriff, der sich nicht auf eine Künstlergruppe, sondern auf eine künstlerische Strömung bezieht. Die Strömung ging aus von Aktivitäten der Malerei, Literatur und Kunstkritik in den 1920er Jahren der Weimarer Republik und verbreitete sich weiter in Europa und Amerika. Aufgegriffen und weitergeführt wurde der magische Realismus später auch in den Bereichen Filmkunst und Fotografie. Während die Bewegung und vor allem das Gedankengut der „Neuen Sachlichkeit“ mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und der nachfolgenden Gleichschaltung der Medien und der Kultur vorerst unterdrückt wurde, etablierte sich der „Magische Realismus“ in den 1930er-, 1940er- und 1950er-Jahren als bedeutende eigenständige Strömung in Europa und in Amerika.(11)

Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ geht zurück auf Gustav Friedrich Hartlaub, den Sohn des Malers Gustav Hartlaub. 1923 bat G. F. Hartlaub als Direktor der Kunsthalle Mannheim mehrere Kunsthistoriker und Galeristen, für die geplante Ausstellung *„...der man etwa den Titel geben könnte ‚Neue Sachlichkeit‘, Künstler zu benennen, ...die in den letzten zehn Jahren weder impressionistisch aufgelöst, noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnhaft äußerlich, noch rein konstruktiv innerlich“* gemalt hätten.(12)

[Gustav Friedrich Hartlaubs](#) (1884-1963) Ausstellungstitel „Neue Sachlichkeit“ setzte sich als Begriff für diese Kunstströmung vorerst durch.

Seine von ihm in der Kunsthalle Mannheim kuratierte Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ fand 1925 statt, und wurde in der Folgezeit in jeweils veränderter Form in weiteren Städten präsentiert, wobei die Presseresonanz auch überregional sich ungewöhnlich weiter steigerte.

1933 wurde Gustav Friedrich Hartlaub vom NS-Staat aus seinem Amt gedrängt.

Die Begriffe „Magischer Realismus“ und „Neue Sachlichkeit“ wurden anfangs inhaltlich synonym, später konkurrierend verwendet und werden heute neben dem Verismus und Klassizismus als eine dritte Richtung der neuen gegenständlichen Malerei der Weimarer Republik angesehen. Beide Begriffe haben sich befruchtend auch auf die weitere Entwicklung der Bildgebung in der Fotografie ausgewirkt. Albert Renger-Patsch strebte allerdings den möglichst absoluten Realitätsbezug in der Fotografie an: *„Das Geheimnis einer guten Fotografie, die künstlerische Qualitäten wie ein Werk der bildenden Kunst besitzen kann, beruht in ihrem Realismus.“* Diesem Ideal sahen sich auch die Bechers verpflichtet, während doch viele Fotografen lieber, möglicherweise unbewusst Franz Roh folgend, ihre Fotografien mit einem „Geheimnis“, nicht mit einem „Mysterium“ im fotografischen Kontext ausstatteten, wie weiter unten noch zu sehen sein wird, etwa bei dem einen oder andere Fotografen der Becher-Schule.

Quellen und Literatur:

- (9) Franz Roh: Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925.
- (10) Museum Folkwang: Unheimlich real. Italienische Malerei der 1920er Jahre. Text zur Ausstellung 28. Sept. 2018 – 13. Jan. 2019
- (11) Georg Kremer (Editor): What is Magic Realism Art, abgerufen am 20. 01.2018. <http://www.monograffi.com/magic.htm>
- (15) Gustav Friedrich Hartlaub: Brief vom 18. Mai 1923. Archiv der Kunsthalle, Mannheim 1923, S. 15–38 (Zitiert nach: Hans-Jürgen Buderer: Neue Sachlichkeit – Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit; figurative Malerei der zwanziger Jahre. Hrsg. von Manfred Fath).
- (16) Hans-Jürgen Buderer: Die Geschichte einer Ausstellung. 1923, 1925, 1933. In: Manfred Fath (Hrsg.): Neue Sachlichkeit : Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit; figurative Malerei der zwanziger Jahre; [anlässlich der Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ der Städtischen Kunsthalle Mannheim vom 9. Oktober 1994 bis 29. Januar 1995]. Prestel, München 1994, ISBN 3-7913-1379-7, S. 18.
- (17) Uwe Fleckner (Hrsg.): Das verfemte Meisterwerk – Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“. Akademischer Verlag, Berlin 2009, ISBN 978-3-05-004360-9, S. 346 (eingeschränkte Vorschau in der Google-Buchsuche).
- (18) Stefanie Gommel: Neue Sachlichkeit. In: Kunstlexikon, Hatje Cantz Verlag. 30. Januar 2013, abgerufen am 22. April 2015.
- (19) Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart: F. Bruckmann, München 1958.
- (20) Michael Scheffel: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung (= Stauffenburg-Colloquium. Bd. 16). Stauffenburg, Tübingen 1990, (Zugleich: Göttingen, Univ., Diss., 1988).

7. Der Diskurs im Bauhaus zur Bildgebung

Dem Bauhaus (1919-1933) kommt angesichts seines 100. Gründungsjahres weltweit eine riesige mediale Aufmerksamkeit zu: Anlässlich des Bauhaus-Jubiläums präsentiert das NRW-Forum Düsseldorf aktuell 2019 die Ausstellung „Bauhaus und die Fotografie - Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst“ (24). Das Bauhaus spielt nicht nur eine Schlüsselrolle in der Design- und Kunstgeschichte, sondern auch in der Fotografie des 20. Jahrhunderts, von daher liegt es nahe, die kunstgeschichtliche Problematisierung von 2009 zu einem Diskurs im Bauhaus zur Bildgebung anlässlich einer Mappe zum Geburtstag von Walter Gropius 1924 aufzugreifen. Schon damals gab es intensive Auseinandersetzungen angesichts der *„technik- und mediengeschichtlichen Zäsur“*, also im Prinzip paradigmatisch für die heutige Zeit der sozio-technischen und ästhetisch-medialen Umwälzungen.

Christoph Wagner formuliert in seinem Essay zur Bildgebung folgende Ausgangsfragen im Sinne der Kunstgeschichte (21, S.161):

„Sind Bilder als künstlerische Visualisierung Modelle kultureller Erinnerung? Können Bilder Erkenntnis vermitteln? Auf welche spezifische Weise, mit welchen medialen Möglichkeiten und auf der Basis welcher kognitiver Funktionen kommt diese Macht der Bilder zu Stande?“

Wagner veranschaulicht im Folgenden an den Beiträgen der Bauhauskünstler von 1924 die für die heutige Diskussion immer noch relevante Auseinandersetzung:

László Moholy-Nagy präsentierte 1924 anlässlich der Zusammenstellung der Mappe für Walter Gropius eine massenmedial reproduzierte Fotografie mit einem in einem Fenster im Vordergrund stehenden Radio-Lautsprecher und im Hintergrund eine zuhörende Menschenmenge. „Das ikonographische Hauptmotiv, der individualisierte Akteur des Bildes, ist das im Vordergrund stehende Radio.“ Der Beginn öffentlicher Radiosendungen in Deutschland war 1923 und damit sei das Bild aus heutiger Sicht klar paradigmatisch für eine *„technik- und mediengeschichtliche Zäsur in der Geschichte der Visualisierungsformen“*(21, S.168).

Wagner klärt die politische Dimension dieser Fotografie: Der Bildurheber ist der bekannte und politisch prominente sozialistische Pressefotograf John (Johannes) Graudenz, der 18 Jahre später, 1942 als Mitglied der „Roten Kapelle“ und Widerstandskämpfer durch den NS-Staat in Berlin-Plötzensee hingerichtet wurde. Auf diese Weise bekommt das Bild im Bauhaus-Zusammenhang eine kommunizierbare zeithistorisch-politische Konnotation.

Hinzu kommt, dass Moholy-Nagy in seiner 1925 als achten Band der Bauhaus Bücher erschienenen Publikation: *„Malerei - Fotografie - Film“* mit neuer Radikalität den medialen Wettbewerb zwischen Fotografie und Malerei befeuert. Für Moholy-Nagy stand am Ende des visuellen Wettbewerbs der verschiedenen Medien der *„Tod des Tafelbildes“* bzw. die

Wandlung des Malers zum Ingenieur-Künstler (23). Fotografische Apparate könnten Moholy-Nagy zufolge (22a, S. 43) *„nicht nur die Unzulänglichkeiten der manuellen Gestaltungsmittel [wie] Bleistift, Pinsel usw. Überwinden, sondern gar unser optisches Instrument, das Auge vervollkommen.“*

Die Frage nach den bildgebenden Verfahren und künstlerischen Visualisierungsformen am Bauhaus war 1924 in einer Übergangsphase. Von der beendeten romantisch-utopischen Phase des Bauhauses kündigte sich eine Wende zum Rationalen an. Oskar Schlemmer formulierte bereits 1922 (22b, S.132): *„Wir können und dürfen nur das Realste, wollen die Realisierung der Ideen erstreben. Statt Kathedralen die Wohnmaschine. Abkehr also von der Mittelalterlichkeit und vom mittelalterlichen Begriff des Handwerks“*

Die übrigen Meister der Bauhauses konnten sich diese radikalen Ansichten nicht zu eigen machen, setzten aber mit den Mitteln ihrer künstlerischen Kompetenzen im Zeitalter der Massenmedien der Freiheit der Kunst ein Denkmal in der Gestaltung der Mappe zum Geburtstag von Walter Gropius.

Christoph Wagner bilanziert:

"An den gezeigten Beispielen wird exemplarisch deutlich, dass es eine Herausforderung ist, den thematischen Gehalt künstlerischer Bildvorstellungen im Prozess ihrer kulturgeschichtlichen Transformation jeweils angemessen zu verstehen. Darin ist ein methodischer Anspruch, sowohl an den kunsthistorischen wie den historischen Umgang mit Bildern formuliert: mit den klassischen Mitteln einer traditionell ikonographischen Bildanalyse ist dieser Prozess – spätestens mit Blick auf die Kunst des 20. Jahrhunderts nicht mehr angemessen zu beschreiben. Die Aufgabe der Kunstgeschichte ist es, die Bilder der Geschichte der Kunst und der visuellen Kultur, ja den Prozess ihrer Veränderlichkeit lesbar zu machen. Sie muss sich dazu zu einer Bildwissenschaft weiten, die fähig ist, nicht nur traditionelle Motive, sondern Themen und Bildstrukturen in den unterschiedlichsten kulturellen, historischen und medialen Erscheinungen zu lesen. " (21, S.185).

Christoph Wagners Fazit kann man sich eigentlich nur anschließen. Einerseits ist mit den Methoden der Hermeneutik der Diskurs zur Bildgebung zu führen und andererseits sind sowohl die ästhetisch-medialen als auch die politisch-historischen und sozio-technischen Aspekte entsprechend fachlich und ideologiekritisch zu analysieren und zu bewerten, wie hier in Kapitel 4 ausgeführt.

Anlässlich des Bauhaus-Jubiläums präsentiert das NRW-Forum Düsseldorf aktuell 2019 die Ausstellung „Bauhaus und die Fotografie - Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst“ und geht Fragen nach wie: „Tragen die Neuerungen durch das Bauhaus auch heute noch zur Weiterentwicklung fotografischer Bildsprachen bei?“ und „Welche Rolle spielt die Foto-Avantgarde um 1930 für zeitgenössische Künstler?“ (24a)

Die Ausstellung zeigt fotografische Arbeiten der Bauhäusler aus dem Umfeld des Neuen Sehens und verbindet diese mit Fotografien der Gegenwart, u.a. auch aus der Becher-Schule. Die Ausstellung ist ein Beleg für die aktuelle Auseinandersetzung mit lebendigen Traditionen relevanter Strömungen und künstlerischer Schulen aus den 1920er Jahre. In diesem Zusammenhang verweisen die Düsseldorfer Ausstellungsmacher auf die historisch bedeutsame Werkbundausststellung „Film und Foto“, die 1929/30 unter anderem in Stuttgart, Berlin und Zürich zu sehen war.“
„Der für seine experimentellen Fotoarbeiten bekannte Bauhaus-Künstler Moholy-Nagy kuratierte damals jeweils einen Raum zur Geschichte und zur Zukunft der Fotografie und untersuchte das Neue Sehen in der Fotografie. Die historische Werkschau, die als eine Art Manifest des Bauhaus-Künstlers zu verstehen ist und sich in die damalige Debatte um den Stellenwert der Fotografie in der Kunst einmischte, wird mit über 300 Exponaten virtuell rekonstruiert. [...] Zusammen mit den fotografischen Arbeiten von zeitgenössischen Künstlern ermöglicht die Ausstellung einen Dialog zwischen dem historischen Ereignis und der Gegenwart.“(24a)

Kurzes Fazit: Die aktuelle Ausstellung im NRW-Forum gibt ein gutes und schönes Beispiel ab für das Schaffen eines Bewusstseins in bezug auf heute wieder oder immer relevante historische Strömungen und künstlerische Schulen. Das Bauhaus-Erbe hat das Potential, im Sinne von lebendigen Traditionen die Wurzeln unserer heutigen fotografischen Bildgebung neu bewusst zu machen. Das konzeptionelle Denken des Bauhaus zielte auf die Gestaltung einer ganzheitlichen Moderne, bei der humane und soziale Vorstellungen ebenso eine Rolle spielten, wie die der Künste mit all ihren Facetten. Das Bauhaus ist nicht nur ein Meilenstein in der Architektur und der Kunst, sondern auch ein revolutionärer Beitrag zur Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts und wurde von der UNESCO 1996 als Weltkulturerbe deklariert.

Abschließend sei noch verwiesen auf Werner Graeffs bekanntestes Buch „Es kommt der neue Fotograf!“, das 1929 als Begleitschrift zu der o.a. Werkbundausstellung "Film und Foto" in Stuttgart erschien (24b). Werner Gräff (1901-1978) emigrierte 1934 und lehrte von 1951-1959 am Folkwang in Essen.

Quellen und Literatur:

(21) Christoph Wagner. Bildgebende Verfahren am Bauhaus zwischen Kunst und Geschichte: Die Geburtstagsmappe für Walter Gropius von 1924

(22a) Moholy-Nagy, László: Malerei - Fotografie - Film (1927), herausgegeben von Hans Winkler, Berlin 1986

(22b) Schlemmer, Oskar: Briefe und Tagebücher, hg. von Tut Schlemmer, München 1958

(23) Angesichts der heutigen Arbeit der Kommunikationsdesigner am PC oder MAC im „Gestalten durch Programmieren“ z.B. in HTML, liegt Moholy-Nagy mit seiner Voraussage sehr richtig.

(24a) <https://www.nrw-forum.de/ausstellungen/bauhaus-und-die-fotografie>

(24b) <http://www.wernergraeff.de/fotografie/fotografie.html>

8. Die Bechers und die Düsseldorfer Fotoschule

8.1 Die Fotografen Bernd Becher und Hilla Becher

Als Düsseldorfer Fotoschule, Becher-Schule oder Becher-Klasse wird die von den Fotografen Bernd Becher (1931-2007) und Hilla Becher (1934-2015) in den späten 1970er Jahren begründete Bewegung künstlerischer Fotografie bezeichnet. Ihr „Hotspot“ war die Kunstakademie in Düsseldorf, an der Bernd Becher von 1976 bis 1996 die Professur für Photographie innehatte, und das Atelier von Bernd und Hilla Becher in Düsseldorf-Kaiserswerth. Als ihre Vorläufer gelten die Fotografen der Neuen Sachlichkeit mit ihren Arbeiten aus den 1920er und frühen 1930er Jahren, vornehmlich August Sander, Karl Blossfeldt und Albert Renger-Patzsch. (25)

„Das fotografische Werk von Bernd und Hilla Becher ist ein Serienkonzept im Sinne der Neuen Sachlichkeit. Aus Sicht der bildenden Kunst wurde es bald der Konzeptkunst zugeordnet. Hieraus ergaben sich Anerkennung und Bekanntheit weit über die Fotografie hinaus. Durch gemeinsame Ausstellungen mit Künstlern der Konzeptkunst und des Minimalismus, zuerst in der Ausstellung Prospect in Düsseldorf, wurde das Werk künstlerisch anerkannt und bald international gewürdigt. Dies geschah zu einem Zeitpunkt, als besonders in Europa die Fotografie als künstlerisches Medium noch keine Anerkennung fand.“(25)

In der ersten Phase ihrer Publikations- und Ausstellungstätigkeit hat das Fotografenpaar Bernd und Hilla Becher weltweit an einer umfassenden Bestandsaufnahme der Industriearchitektur gearbeitet. Sie fotografierten, publizierten und präsentierten Fabrikhallen, Gasbehälter, Stromverteiler, Fördertürme, Stahllöfen, die sie in isolierender Weise als Skulpturen der Technik herausarbeiteten und recht bald von der Kunstgeschichte als „anonyme Skulpturen“ (Karl Ruhrberg) erkannt wurden.

„Charakteristisch für den Stil der Fotografen Bernd und Hilla Becher sind die präzise Festlegung der Aufnahmebedingungen und das Bemühen um größtmögliche Sachlichkeit und Objektivität in der Wiedergabe des Bildgegenstands. Gewöhnlich werden die Gebäude frontal, von leicht erhöhtem Standpunkt, zentriert und bei Lichtverhältnissen erfasst, die eine gleichmäßige Durchzeichnung sämtlicher Gebäudeteile erlauben und dramatische Licht-Schatten-Effekte ausschließen. Auf diese Weise wird die von der Umgebung isolierte Physiognomie der Gebäude mit geradezu anatomischer Präzision freigelegt.“ (25)

Die o.a. anonyme Funktionsarchitektur, deren Verfall absehbar bzw. deren Abriss beschlossene Sache war, zählte keineswegs zum Kanon der Kunstgeschichte, aber der bevorstehende oder erlebte endgültige Verlust dieser Landschaftselemente der Technik und Industrie war der motivationale Motor, der das Fotografenpaar immer wieder antrieb. So war es konsequent, dass sie sich gegen Abrisspläne von Industrieanlagen einsetzten und u.a. für den Erhalt der Zeche Zollern II in Dortmund

plädierten. Sie schafften es, in der Gesellschaft ein neues Verhältnis zu den Industriebauten zu verbreiten, als diese noch nicht als Denkmäler der Industriekultur verstanden wurden und die Deklaration von Schacht- und Hochofenanlagen zum Bestandteil des Weltkulturerbes kaum vorstellbar schien. Im Zuge dieser Entwicklung dokumentierte der Becher-Schüler Martin Rosswog Leben und Arbeiten der Bergleute auf Zollern II/IV.

In der zweiten Phase, die 2002 mit der Veröffentlichung ihres Bildbandes „Industriellandschaften“ öffentlich sichtbar wurde und dann 2010 in der großen Werkschau dieses Oeuvres ein enormes Ausrufezeichen der Fotografie in die Welt setzte, vollendeten die Bechers gewissermaßen ihr Werk im Sinne einer Wiederannäherung an die „Neue Sachlichkeit“ im Sinne der Traditionen aus den 1920er Jahre. Mit der im Josef-Albers-Museum Bottrop 2010, gezeigten Ausstellung „Bergwerke und Hütten - Industriellandschaften“ präsentierten Bernd und Hilla Becher erstmals öffentlich den Typus der Industriellandschaften in einer großen Ausstellung, bei der es nicht wie in den Jahren vorher um die Darstellung isolierter architektonischer Objekte geht, sondern um die Situierung ganzer Anlagen und Werkkomplexe der Schwerindustrie in ihrem urbanen und landschaftlichen Umfeld. Diese von Heinz Liesbrock als „Panoramablicke“ bezeichnete Sicht auf komplette Industrieanlagen haben die Bechers von Anfang ihrer Arbeit an immer wieder gemacht, aber bis 2002 mit der Veröffentlichung ihres Bildbandes „Industriellandschaften“ lange unter Verschluss gehalten.

„Erst als sie sich mit ihren typologischen Reihungen von freistehenden Gebäuden durchgesetzt hatten, entschlossen sie sich zu einer Ausstellung und Publikation der Industriellandschaften, in denen Produktionsstätte, Siedlung und Natur miteinander verbunden sind und die erstmals im Jahre 2010 präsentiert werden.“ (26)

8.2 Bildkonzepte der Düsseldorfer Schule

Der dokumentarische Ansatz der Bechers war motiviert vom Interesse für den Gegenstand und von der Kenntnis historischer Vorläufer wie Eugène Atget, Albert Renger-Patzsch oder Walker Evans. Das bildgebende Interesse war dabei die bestmögliche Lesbarkeit und Vergleichbarkeit der baulichen Strukturen. Auf manipulierende Eingriffe im Bild verzichteten Bernd und Hilla Becher weitgehend.

Die Schüler der Bechers hingegen fanden zu unterschiedlichen Bildgebungen. Sie haben ihre Lehrer inhaltlich nie kopiert, haben aber gleichwohl Elemente der fotografischen Methodik übernommen: Professionelle Kameras mit Großformat-Planfilm oder zumindest Mittelformat-Rollfilm und extrem sorgfältige Labor- bzw. Drucktechnik. In der Bildausarbeitung für Ausstellungen gingen sie über ihre Vorbilder oft hinaus mit übermetergroßen Ausstellungsbildern. Wie selbstverständlich

aber nutzten die Becher-Schüler neben traditionellen Verfahren auch die Digitalisierung von analogem Film und später bei deren Aufkommen die neuen digitalen Kameras sowie PC-Workstations und High-End-Drucktechnik.

„Das Label Becherklasse oder der Düsseldorfer Schule steht, auch im Hinblick auf die folgende Generation der Klassenmitglieder, für eine objektivierende photographische Sichtweise aus einer gewissen Distanz, die sich von dem journalistischen oder sich einer freieren Bildsprache bedienenden dokumentarischen Praktiken anderer deutscher Photographinnen und Photographen deutlich unterscheiden. In den 1990er Jahren gilt die Düsseldorfer Schule nach außen hin, in der Kontinuität der Neuen Sachlichkeit (Neues Sehen), gar als ein Synonym für die deutsche Fotografie schlechthin.“ (27, S. 485)

Die weltweit große Faszination und Erfolg für die Becher-Schüler ist vor allem dem Eindruck geschuldet, hier werde mit neuen und modernen Mitteln „gemalt“. Wie auf Gemälden werden auch Porträt und Landschaft in der Fotografie präsentiert wenn auch nicht mit dem Pinsel, sondern am Computer mit Photoshop und „der Maus“ in der Hand komponiert.

„Der Verweis auf den Lehrer und der Hinweis auf die damit vermittelte dokumentarische Tradition der historisch etablierten Bildsprache der Neuen Sachlichkeit wurden als ein qualitatives Versprechen für Exzellenz und potenziellen Wertzuwachs eingesetzt. Mittlerweile ist der Begriff historisch geworden: Die Fotografie hat -nicht nur in Düsseldorf- eine ungeheure künstlerische Vielfalt entwickelt, die sich nicht länger mit einem Etikett belegen lässt.“ (28)

Diese künstlerische Vielfalt sollte zu finden sein in der bereits oben erwähnten vom NRW-Forum präsentierten aktuellen Ausstellung „Bauhaus und die Fotografie - Zum Neuen Sehen in der Gegenwartskunst“ Die Ausstellung geht Fragen nach wie: „Tragen die Neuerungen durch das Bauhaus auch heute noch zur Weiterentwicklung fotografischer Bildsprachen bei?“ und „Welche Rolle spielt die Foto-Avantgarde um 1930 für zeitgenössische Künstler?“ (24a) Die Ausstellung setzt fotografische Arbeiten der Bauhäusler aus dem Umfeld des Neuen Sehens in Beziehung mit Fotografien der Gegenwart, u.a. auch aus der Becher-Schule und kann somit als Beleg gelten für die aktuelle Auseinandersetzung mit lebendigen Traditionen relevanter Strömungen und künstlerischer Schulen aus den 1920er Jahre.

Quellen:

(25) Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Düsseldorfer_Photoschule

(26) Josef-Albers-Museum, Bottrop 2010: Bergwerke und Hütten

Industriellandschaften. Ausstellung. Text von Heinz Liesbrock.

Bernd und Hilla Becher: Industriellandschaften. Schirmer/Mosel, München 2002

(27) Uta Grosenick/Thomas Seelig (Hrsg.): Photo Art. Fotografie im 21. Jahrhundert, DuMont, Köln 2007, S. 485.

(28) <https://www.goethe.de/de/kul/bku/20603910.html>

9. Konsequenzen aus den exemplarischen Phasen der ästhetisch-medialen und sozio-technischen Umwälzungen

Die vorliegende, stark zusammenfassende Übersicht sollte zumindest in Ansätzen leisten:

- die Bewusstmachung der Wurzeln unserer heutigen fotografischen Bildgebung,
- ein Bewusstsein schaffen für heute noch relevante Strömungen und künstlerische Schulen besonders aus den (demokratisch-freien) 1920er Jahren im Sinne von lebendigen Traditionen
- ein Bewusstsein schaffen für politische Bedingungen und Entwicklungen, die die Rahmenbedingungen des gesellschaftlichen Lebens für die ästhetisch-gestalterischen-medialen Akteure schaffen
- ein Bewusstsein schaffen für die Brüche, aber auch für international übergreifende bzw. kooperierende langfristig wirkende ästhetisch-gesellschaftliche Konzepte und Strömungen im Sinne von „Vita brevis, ars longa“ (29)
- ein Bewusstsein schaffen für Gefährdungen der humanen, sozialen und friedlichen ästhetisch-gestalterischen Gesellschaft
- Ideen unterbreiten zu Kompetenz und Verantwortung angesichts der digitalen Revolution

Die technischen Entwicklungen in der Fotografie hatten bereits im 19. und 20. Jahrhundert eine große gesellschaftliche Relevanz, was sich in der schnellen Ausbreitung in Portrait-, Sach-, Industrie- und Werbefotografie widerspiegelte, wie weiter oben erläutert. Vor hundert Jahren wurden ästhetisch-mediale und sozio-technische Positionen künstlerisch-leidenschaftlich und international in die Welt gesetzt.

Im NS-Deutschland wurden ab 1933 viele dieser Entwicklungen beendet, verdrängt, gleichgeschaltet, missbraucht oder auf brutale Weise liquidiert. Deutschland wurde aber nach 1945 in die westliche Welt aufgenommen und integriert, weshalb heute der internationale Austausch intensiv wie nie ist trotz aller Rückschläge und aktueller Querelen.

Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. war die Welt schon auf dem Weg eines medialen und künstlerischen internationalen Austausches, eine Entwicklung, die immer wieder durch politische Krisen bzw. Kriege zurückgeworfen wurde, aber letztendlich unaufhaltsam war.

Die Bildgebung in der Fotografie der Gegenwart baut auf diesen Traditionen auf und zeichnet sich durch eine gewaltige Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten aus. Auch wenn Kritik durchaus berechtigt ist, so stellt doch die digitale Technik den Fotografen als Bildermachern enorm erweiterte Möglichkeiten der Bildgebung und deren Veröffentlichung bereit, die es mit klarem Bewusstsein zu nutzen gilt. Dabei sind einerseits die bewusste Kommunikation mit den historischen

Wurzeln, wie weiter oben dargestellt, und andererseits die Möglichkeiten des interdisziplinären und internationalen Diskurses zur Bildung von Maßstäben für die eigene Arbeit heranzuziehen.

In den 1920er Jahren, also in den Jahren der Weimarer Republik, gab es ähnlich wie heute eine Umwälzung im Sinne einer Verbreiterung der Informationsfreiheit und der Selbstverwirklichung der Menschen. Die aufkommenden Massenmedien konnten die Bedürfnisse der Menschen nach Information, Kultur und Unterhaltung potentiell immer adäquater erfüllen, während zum Ende Weimarer Republik Teile der Presse auch einen Anteil an der bekannten furchtbaren Entwicklung hatte.

Aktuell werden ähnlich zur Weimarer Zeit vergleichbare intolerante, inhumane, antidemokratische Ressentiments durch Publikationen in den verschiedensten (besonders den sogenannten „sozialen“) Medien verbreitet. Populistische Tendenzen sind ebenfalls auszumachen, aber nicht nur in Deutschland, was zusammengenommen schon ein Problem darstellt:

„Im Unterschied zu damals dient allerdings die Geschichte der Weimarer Republik als Beispiel dafür, dass eine Demokratie nicht deswegen scheitern muss, weil sie Gegenwind bekommt.“ (30)

Daraus kann man schließen, dass die Demokratie nur dann scheitern kann, wenn sie keine Unterstützung bekommt weder durch die Medien- und Politikmacher noch durch die Unpolitischen, also den größeren Teil der Bürger, auf deren Mehrheit es letztlich ankommt.

Heute haben wir als Ergebnis der sozio-technischen und kommunikativen Umwälzungen im Internet ein weltumspannendes Massenmedium, mit der einhergeht eine Massenproduktion und -Präsentation von Bildern. Per Internet und Smartphone kommuniziert der Mensch heute mit einer Masse an Bildern, die früher unvorstellbar war, wobei die Masse der Bilder oft von eher mäßiger technischer und gestalterischer Qualität ist, eben ein Abbild einer massenhaft kommunizierenden Gesellschaft, deren Kennzeichen die Schnappschüsse und Selfies mit dem Smartphone einerseits und verbalsprachlich kaum ausformulierte Satzketten andererseits sind.

Da die entfesselten Produktivkräfte die Welt mit immer mehr digitaler Technik erobern, muss auf der andern Seite die Beherrschung der Technik und ihrer Resultate ausgebildet werden. Um all diese Medienüberflutung der Welt im Sinne einer positiven Entwicklung von Kultur und Demokratie zu bewältigen und zu lernen, Fehlentwicklungen entgegen zu arbeiten, muss durch Diskurs und demokratische Partizipation Klarheit geschaffen werden über die neuen Bedingungen, Chancen und Gefahren, die die Umwälzung mit sich bringt.

Die Bildungseinrichtungen müssen parallel zu diesen neuen Erkenntnissen in die Lage versetzt werden, Kompetenzen bei Lehrenden

und Lernenden zu entwickeln, die den Entwicklungen auf lange Sicht gewachsen sein werden. Unter anderem wäre eine Ausbildung in der ideologiekritischen Reflexion sowie in der Gestaltung der Verbindung von Bild und Text erforderlich. Zur Beherrschung der Technik gehören somit nicht nur fachliche, also technische und gestalterische Kompetenzen, sondern eben auch besonders soziale und humane Kompetenzen. Diese Bandbreite der Kompetenzen sind bereits essentielle Bestandteile der Empfehlungen des Deutschen Bildungsrates der 1970er und 1980er Jahre, und sind angesichts der heutigen Anforderungen aktueller denn je. Das Vermögen, trotz tendenziell überbordender medialer Überflutung zu echter menschlicher Kommunikation und Beziehungsentwicklung zu gelangen, mag entscheidend werden nicht nur für Fotografen, sondern für insgesamt für Gesellschaft, Kultur und Demokratie. (1)

Wissenschaftliche Fotografen, Sozialfotografen, Bildjournalisten u.a. haben sich von Anfang der Fotografie im Aufdecken der Realität und dem Einsatz für eine bessere Welt verdient gemacht. Aber alle Bürger sind vor allem durch die Teilhabe an Bildung und Demokratie verantwortlich für die Gesellschaft, in der sie leben, wie auch der Staat verantwortlich ist für die Bereitstellung der notwendigen Bedingungen und Ressourcen.

(29) *Vita brevis, ars longa.* (deutsch: ‚Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang.‘) lateinische Übersetzung eines Aphorismus, der dem griechischen Arzt Hippokrates zugeschrieben wird. Überliefert durch den römischen Philosophen Seneca.

(30) Frankfurter Allgemeine. Ute Daniel: Gegen „das System“ vom 29.05.2017. Prof. Dr. Ute Daniel lehrt Neuere Geschichte an der Technischen Universität Braunschweig.

Epilog 1

„**Vita brevis, ars longa.**“ Lateinische Übersetzung eines Aphorismus, der dem griechischen Arzt Hippokrates zugeschrieben wird. Zu deutsch: „Das Leben ist kurz, die Kunst ist lang.“

Im Zusammenhang mit der Arbeit am Essay kamen nicht nur die Gedanken an Literaten wie Kafka wieder an die Oberfläche des Bewusstseins, sondern auch die Gedanken zur Tradition und Kontinuität philosophischer Gedanken. Es ist faszinierend, festzustellen, wie die Denker bereits vor 2000 Jahren auch heute noch wichtige Fragen sprachlich faszinierend verarbeitet und veröffentlicht haben. Der römische Philosoph Seneca (etwa Jahr 1-65 AD) verfasste die Schrift:

„**De brevitae vitae**“ zu deutsch: „**Über die Kürze des Lebens**“

Lateinisches Original: „Maior pars mortalium, Pauline, de naturae malignitate conqueritur, quod in exiguum aevi gignimur, quod haec tam velociter, tam rapide dati nobis temporis spatia decurrant, adeo ut exceptis admodum paucis ceteros in ipso vitae apparatu vita destituat. Nec huic publico, ut opinantur, malo turba tantum et imprudens vulgus ingemuit; clarorum quoque virorum hic affectus querellas evocavit. Inde illa maximi medicorum exclamatio est: **vitam brevem esse, longam artem.**“

Deutsche Übersetzung: „Der größere Teil der Sterblichen (Menschen), Paulinus, beklagt sich über die Missgunst der Natur, nämlich dass wir nur für eine kurze Lebenszeit geboren werden und dass so schnell und stürmisch die uns gegebene Lebensfrist abläuft, und zwar so, dass mit Ausnahme nur weniger das Leben die übrigen bereits bei der Vorbereitung des Lebens im Stich lässt. Und über dieses allgemeine Übel, wie man meint, seufzt nicht nur die große Masse und der unwissende Pöbel. Dieses Gefühl hat auch Klagen berühmter Männer hervorgerufen. Dazu gehört jener Ausruf des größten Arztes, das Leben sei kurz, lang die Kunst.“

Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/De_brevitate_vitae

Epilog 2

An dieser Stelle drängt sich anstelle von erkenntnistheoretischen Überlegungen die Erzählung „auf der Galerie“ von Franz Kafka in das Bewusstsein. Die Erzählung „Auf der Galerie“ ist mit Sicherheit eines der schönsten sprachlichen Kunstwerke der deutschen Literatur, und Kafka gelingt es darüber hinaus, mit drei Sätzen die Zusammenhänge von Wahrheit, Darstellung und Wahrnehmung darzustellen und zu problematisieren. Sind wir nicht alle, besonders wir Fotografen, manchmal wie Zuschauer auf der Galerie?

Franz Kafka (1883-1924): Auf der Galerie

Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind - vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, rief das: Halt! durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Saltomortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde, hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staub umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will - da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.

Die Erzählung erschien 1919 im Rahmen des Buches: Franz Kafka. Ein Landarzt

Quelle: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/erzahlungen-i-9763/14>