

Nina Klöpfer

Fotografische Objekte in Schwarzweiß

Neusachliche Bildtraditionen
1920 bis heute

Reimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Nicola Willam, Berlin
Umschlagabbildung: Claudia Fährenkemper, Imago, Typologie, 1998–2005, Privatbesitz
Druck: Druckhaus Köthen GmbH & Co. KG, Köthen

© 2014 by Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten
Printed in EU
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier
ISBN 978-3-496-01491-1

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
1 Einleitung.	9
2 Anfänge und Entwicklung der neusachlichen Fotografie.	15
Einleitung und definitorische Vorüberlegungen.	15
2.1 Bilder vom Wesen der Dinge – Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit.	17
2.1.1 Karl Blossfeldts fotografische Pflanzenstudien.	25
2.2 Kulturhistorische Bedingungen.	39
2.2.1 Kunst- und Naturformen im fotografischen Werk Alfred Ehrhardts.	46
2.3 Schönheit und Formenreichtum der Natur – Ernst Haeckels naturwissenschaftliche Studien.	59
2.4 Haeckels Einfluss auf Ehrhardt und seine Zeitgenossen.	61
2.4.1 Ehrhardts Kristalle- und Muschelfotografien	65
2.5 Straight Photography und Neue Sachlichkeit	80
2.6 Zum Zusammenhang von Architektur- und Naturform.	101
2.6.1 Architekturdarstellung bei Bernd und Hilla Becher	103
3 Die spezifische Ästhetik der Schwarzweißfotografie.	143
Einleitung	143
3.1 Dem Farbenspektakel entgegentreten – Die Farbe Grau in Fotografie und Malerei. .	144
3.2 Das fotografische Schwarzweiß im Wandel der Zeit.	156
3.3 Skulpturale Wirkung und monumentale Erscheinung – Das fotografische Objekt in der farbreduzierten Sach- und Architekturfotografie	159
3.3.1 Skulpturalität in der Naturdarstellung bei Karl Blossfeldt sowie den Architekturfotografien Bernd und Hilla Bechers	165

4	Schwarzweißfotografie im Kontext eines neuen Bildungsgangs	187
	Einleitung.....	187
4.1	Mysterium wider Willen? – Das fotografische Faszinosum im kunsthistorischen Diskurs	188
4.2	Das stille Foto – Überlegungen zum Wesen des Fotografischen	197
4.2.1	Hiroshi Sugimotos Konzept der belichteten Zeit	203
4.2.2	Die Ästhetik der Form(e)l(n) in Sugimotos Conceptual Forms	215
4.3	Der auktoriale Blick in der mikrofotografischen Darstellung	223
4.3.1	Die geheimnisvolle Welt des Mikrokosmos bei Claudia Fährenkemper	225
4.3.2	Anthropomorphe Skulpturen des Unsichtbaren – Skulpturale und architektonische Qualitäten von Fährenkempers Mikrofotografien	241
5	Fazit	263
6	Literaturverzeichnis	269
7	Abbildungsverzeichnis	279
8	Farbbilder	287

1 Einleitung

Eine genaue Wiedergabe der Realität [...] sagt nichts aus über diese Realität. Nur durch die Unähnlichkeit von Photographie und Wirklichkeit trotz der gegenseitigen Gebundenheit kann die Photographie ein Bild der Wirklichkeit sein, kann sie zur Wirklichkeit Stellung nehmen.

Hans Finsler

Was erkennen wir in der Fotografie von Anton Stankowski? Ein hölzernes Sitzobjekt, nach ökologischen Prinzipien hergestellt und – den heutigen Ansprüchen nach Multifunktionalität entsprechend – vielseitig nutz- und einsetzbar? Ein Designobjekt, das, aus edlen Hölzern in Handarbeit geformt, mittels biologisch abbaubarer Spezialöle schonend behandelt, nach den individuellen Wünschen des Käufers angefertigt wurde? Oder doch nur die vergrößerte fotografische Darstellung eines einfachen Korkens, millionenfach hergestellt und – wenngleich durch Schraubverschlüsse heute weitgehend ersetzt – als Gegenstand des täglichen Gebrauchs in seiner äußeren Beschaffenheit wenig beachtet?

Was wir sehen, ist die fotografische Schwarzweißdarstellung eines dreidimensionalen Objekts, das ohne näher definierten Umraum vor einem einheitlich weißen Hintergrund abgebildet ist. Darüber hinaus nehmen wir eine Vielzahl unterschiedlicher Grautöne wahr, vom tiefen Grauschwarz in den Vertiefungen des Körpers bis hin zum sehr hellen Grau auf der in einigen Bereichen glatten Oberfläche. Wir erkennen die Oberflächenstrukturen; feine Einkerbungen und längliche Riffelungen im unteren Teil des Gegenstands, poröse und aufgeplatzte, risige Stellen, ebene wie unebene Bereiche. Die Form des Gegenstands wird durch die gezielte Ausleuchtung betont; die links vom Objekt positionierte Lichtquelle unterstreicht die Rundung des oberen Bereichs und hebt die z. T. porenähnliche Materialität hervor.

Was wir nicht sehen, bleibt unseren assoziativen Fähigkeiten überlassen. So werden uns nicht nur Informationen über den Darstellungskontext vorenthalten, sondern auch Hinweise auf die reale Größe und



Abb. 1 Anton Stankowski, *Korken*, um 1935.

Farbgebung des Objekts. Dessen skulpturale Erscheinung – die durch die nüchterne, in der Wahl der fotografischen Mittel sehr minimalistisch anmutende Darstellungsweise in Schwarzweiß erzeugt wird – trägt wenig zur Klärung bei, sondern betont die Abstraktion des Dargestellten. Trotz der detailgenauen, auf fotografischer Präzision basierenden Darstellung stellt sich die Frage, wodurch die zu Assoziationen anregende, abstrakte Bildwirkung herbeigeführt wird; ein Aspekt, der neben dem Zusammenhang formaler und wirkungsästhetischer Besonderheiten auch Fragen nach der Bedeutsamkeit spezifischer Wahrnehmungskonventionen und kulturell bedingter Sehgewohnheiten aufwirft.

Die Betrachtung des abgebildeten Objekts macht deutlich: Die von Roland Barthes als „fotografisches Faszinosum“ bezeichnete Anmutung ist zentrales Merkmal bestimmter Fotografien. Dies betrifft auf besondere Art farbreduzierte Darstellungen, die den fotografischen Prinzipien der Neuen Sachlichkeit entsprechen. Anhand ausgewählter Sachfotografien lässt sich nachweisen, dass die der neusachlichen Schwarzweißfotografie inhärente Ästhetik durch nuancierte Graustufen und eine detailgenaue Wiedergabe das Betrachterinteresse wecken und darüber hinaus die abstrakte Erscheinung des Dargestellten hervorheben kann. Diese Fotografien bestätigen die Präsenz des „fotografischen Faszinosums“; sie widerlegen jedoch Barthes' Behauptung, die besondere Anziehungskraft des Fotografischen basiere weder auf allgemein gültigen Untersuchungskriterien noch sei sie in irgendeiner Form begründbar. Mehr noch: Die differenzierte Untersuchung der Bilder macht deutlich, dass der Zusammenhang darstellungs- und wirkungsspezifischer Kennzeichen Voraussetzung ist für das Verständnis dieser Faszination.

Gerade weil eine auf kunstanalytischen Methoden basierende Bilduntersuchung neben der Auseinandersetzung mit den jeweiligen fotografischen Produktionsbedingungen zur Aufgabe hat, die Beziehung von Darstellung und Wirkung am jeweiligen Bildgegenstand herauszuarbeiten, ist dieses Vorgehen unabdingbar im Umgang mit dem fotografischen Medium. Es fehlt jedoch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fotografie häufig ein Bewusstsein für diese Zusammenhänge, was sich in der unzureichenden Berücksichtigung fotografischer Darstellungsmittel und ihrer ästhetischen Referenzrahmen in kunsthistorischen Publikationen äußert.

Daraus lässt sich ableiten: Der theoretische Umgang mit dem Medium wird häufig den technischen bzw. ästhetischen Möglichkeiten der Fotografie nicht gerecht und spiegelt sich u. a. in der bislang nicht diskutierten Frage nach der besonderen Wirkung des Schwarzweiß in Sachfotografien, die den Darstellungsprinzipien der Neuen Sachlichkeit unterliegen.

Dies erstaunt vor dem Hintergrund eines zeitgemäßen Umgangs mit Bildern; zugleich demonstriert es jedoch die Sonderstellung der Fotografie im kunsthistorischen Diskurs. Obwohl in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken die Beziehung zwischen Bildproduktion und -rezeption allgemein als bedeutsam erachtet wird, scheint dieser Aspekt in der kunsthistorischen Debatte nicht für den Bereich der Fotografie zu gelten. Allen Erkenntnissen eines neuen, stärker am künstlerischen Gegenstand verhafteten Bildumgangs zum Trotz werden die Produktionsbedingungen weitgehend ignoriert, wenn es um die Beurteilung von Fotografie geht. So könnte man meinen, sowohl die Formsprache der Neuen Sachlichkeit als auch das fotografische Schwarzweiß – und damit einhergehend fotografisches Material, Aufnahmetechnik und Laborarbeit – unterlägen einer standardisierten Norm, die zu betrachten einen geringen Erkenntnisgewinn für die Untersuchung von Fotografie bedeutet. Es steht außer Frage, dass die Missachtung darstellungsspezifischer Mittel zwangsläufig zu einer fotografischen Beurteilung führen muss, die einerseits jegliche Form künstlerischer Individualität außer acht lässt, andererseits der wesentlichen Aufgabe der Fototheorie, Funktionen und Intentionen von Bildern in ihren Produktions- und Entstehungszusammenhängen zu erkennen und zu erläutern, nicht

nachkommt. Daher obliegt es der Kunsttheorie, die fotografische Ästhetik in einem begründeten Zusammenhang von Darstellung und Bildwirkung zu entschlüsseln. Unter Bezugnahme auf die hier besprochenen Bildbeispiele wird deutlich, dass sich diese besondere Ästhetik neusachlicher Schwarzweißfotografien aus der genauen Untersuchung der fotografischen Mittel ergibt; ein Aspekt, der das Erfordernis einer differenzierten Auseinandersetzung bestätigt.

Die Relevanz meines Themas ergibt sich aus dem bislang unzulänglichen wissenschaftlichen Umgang mit der fotografischen Technik sowie den Bildtraditionen der Neuen Sachlichkeit. Zwar hat die Kunstwissenschaft in den letzten Jahrzehnten wichtige Erkenntnisse zum fotografischen Wesen hervorgebracht; die Tendenz zu einem ungenauen, nicht am einzelnen Bildgegenstand orientierten – und somit unwissenschaftlichen – Bildumgang hat jedoch zu einer Verklärung des Fotografischen geführt und das „Mysterium Fotografie“ in seiner Un-ergründbarkeit weiter bestätigt; ein Einwand, der keinesfalls die faszinierende Wirkung des Fotografischen negieren, sondern nur auf den fehlerhaften Rezeptionsprozess hinweisen soll.

Denn eines steht fest: Fotografie, die – wie bereits A. J. Anderson im Jahr 1905 feststellte – „ihrem Wesen nach ein Mittel [ist], Halbtöne, Details und Tonabstufungen perfekt wiederzugeben“¹, kann im Vergleich zu den anderen Gattungsbereichen der bildenden Kunst kraft ihrer technischen Möglichkeiten reale und fiktive Aspekte vereinen. Dies ist ein wesentlicher Grund für die Faszination des Mediums, der die Notwendigkeit einer nach fotografisch-technischen Spezifika fragenden Vorgehensweise im theoretischen Umgang mit Fotografie rechtfertigt.

In diesem Sinne wird auf der Grundlage einer gezielten Betrachtung darstellungs- und wirkungsästhetischer Besonderheiten die Fortführung und Umwertung von neusachlichen Bildtraditionen in der Sachfotografie von den 1920er Jahren bis heute bei Karl Blossfeldt, Alfred Ehrhardt, Bernd und Hilla Becher, Hiroshi Sugimoto und Claudia Fährenkemper in den Fokus der Untersuchung gestellt, sodass sich folgende Arbeitshypothese formulieren lässt: Mit dem Wissen um die technischen Möglichkeiten der (Schwarzweiß-)Fotografie lässt sich die abstrakte Wirkung der farbreduzierten, nach neusachlichen Kriterien entstandenen Darstellung begründen. Deren spezifische Ästhetik ist das Ergebnis eines bewussten Einsatzes fotografischer Mittel, die es zu erkennen gilt.

Zur Beurteilung der speziellen Ausdrucksqualitäten sowie der Abstraktionsleistung von Sachfotografien ist eine gezielte Auseinandersetzung mit einzelnen Arbeiten und ihren fotografisch-technischen Besonderheiten erforderlich. Um zu untersuchen, inwiefern die Entsprechung neusachlicher Bildtraditionen sowie die Wiedergabe in Schwarzweiß Teil an der abstrakt-ästhetischen Wirkung der Fotografien hat, werden Sachfotografien benannter Künstler einer differenzierten Betrachtung unterzogen. Dabei sollen das fotografische Schwarzweiß und die Konzentration auf die äußere Erscheinungsform der Objekte im Hinblick auf die skulpturale Wirkung des Dargestellten eingehend betrachtet werden.

„Wenn es um die Form geht, dann ist Schwarzweiß sehr günstig“², begründet Hilla Becher ihre Entscheidung zur farbreduzierten Darstellung; eine Behauptung, die – so scheint es – zwar den Künstlern selbst bewusst war, in der kunsthistorischen Forschung bislang jedoch keine Beachtung gefunden hat.

Für das Verständnis der behandelten fotografischen Arbeiten sind neben der Beschäftigung mit der minimalistisch-nüchternen, am fotografischen Gegenstand orientierten Wiedergabe als Kennzeichen der Sachfotografie die Entstehung und Entwicklung einer neusachlichen Stilrichtung bedeutsam. Denn wie sich zeigt, legen nicht nur frühe Sachfotografien entstehungsgeschichtlich Zeugnis ab über die gegenständliche, abbildgenaue Arbeit, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den bildenden Künsten von Bedeutung war; auch aktuelle Fotografien, wie etwa von Sugimoto oder Fährenkemper, lassen neusachliche Darstellungsprinzipien erkennen.

Um Missverständnisse zu vermeiden, sei zur Begriffsklärung der im weiteren Text verwendeten Bezeichnungen „objektiv“ bzw. „minimalistisch“ Folgendes angemerkt: Im Kontext dieser Arbeit meint „objektiv“ eine sachlich-unvoreingenommene, am Darstellungsgegenstand orientierte fotografische Haltung, die – der wörtlichen Herkunft „obiectus“ (lat. entgegengesetzt) entsprechend – das Abzubildende in seiner ursprünglichen Erscheinung erfasst und wiedergibt. Ausgehend von der amerikanischen Kunstrichtung der frühen 1960er Jahre, ‚Minimal-Art‘, steht die Bezeichnung „minimalistisch“ für eine nach formal-ästhetischer Klarheit, Logik, und Reduzierung strebende fotografische Wiedergabe.

Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich deshalb mit dem Entstehen einer neusachlichen fotografischen Stilrichtung und erläutert darstellungsspezifische Besonderheiten am Beispiel der Arbeiten von Karl Blossfeldt und Alfred Ehrhardt, zwei wichtigen Vertretern der Neuen Sachlichkeit. Mit Bezugnahme auf die Sachfotografie der 1920er Jahre sowie die kulturellen und politischen Bedingungen, die wesentlich zur Entwicklung einer neusachlichen Sicht beitrugen, wird zunächst das fotografische Werk Blossfeldts, danach jenes von Ehrhardt, betrachtet. Am Beispiel der fotografischen Œuvre beider Künstler lassen sich strukturelle und formale Analogien ablesen, die in der Beschäftigung mit der biografischen und sozialen Situation ihrer Entstehungszeit an Bedeutung gewinnen. Der Einfluss der beiden Künstler auf nachfolgende Fotografengenerationen ist ebenso relevant wie die Tatsache, dass ihr Werk einen wesentlichen Beitrag zur Anerkennung von Fotografie als eigenständiger künstlerischer Gattung leistete. In diesem Zusammenhang ist auch die Auseinandersetzung mit der prägenden Wirkung des Bauhauses sowie der amerikanischen straight photography von Bedeutung.

Fest steht: Um das Entstehen einer neusachlichen fotografischen Stilrichtung zu begreifen, müssen die geschichtlichen Hintergründe eingehend betrachtet werden. Aus diesem Grund findet eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Künstlerbiografien in ihrem jeweiligen kulturellen Umfeld statt; ein Vorgehen, das im Hinblick auf das Verständnis einer sich schrittweise herausbildenden Bildästhetik der Sachfotografie von Relevanz ist.

Aufbauend auf dem ersten Kapitel beschäftigt sich der zweite Teil der Untersuchung mit der besonderen Ästhetik des Schwarzweiß. Wenngleich zahlreiche Publikationen das kunsthistorische Interesse an fotografischen Arbeiten des frühen 20. Jahrhunderts belegen, wurde die Funktion des Schwarzweiß bislang nicht untersucht. Mit Blick auf die Technikgeschichte soll die farbreduzierte fotografische Darstellungsweise näher betrachtet werden.

Zunächst geht es auf der Grundlage allgemeiner farbtheoretischer Erkenntnisse um die Funktions- und Wirkungsweise des Schwarzweiß als künstlerisches Ausdrucksmittel. Anschließend rückt die Beziehung zwischen analoger und digitaler Schwarzweißfotografie vor dem Hintergrund ihrer technischen Möglichkeiten in den Fokus der Untersuchung. Die in der Folge erwähnten Arbeiten von Idris Kahn veranschaulichen das Ineinandergreifen analoger und digitaler Techniken; sie vermitteln – ähnlich wie Moholy-Nagys Fotogramme – eine abstrahierende, flächige Wirkung. Daran anknüpfend wird der Frage nachgegangen, inwieweit die Farbreduktion nicht nur der grafischen bzw. malerischen Wirkung, sondern der Hervorhebung von Skulpturalität dienen kann. Die in diesem Kapitel einander vergleichend gegenübergestellten Bildbeispiele von Karl Blossfeldt sowie Bernd und Hilla Becher vermitteln eine künstlerisch-abstrahierende Darstellung von realen Objekten, deren skulpturale Wirkung auf der Kombination von neusachlichen Darstellungsprinzipien und der Wiedergabe in Schwarzweiß basiert. Wie auch bei Ehrhardt, Sugimoto und Fährenkemper zeugen die fotografischen Mittel – entkontextualisierende Darstellungsweise, Ausleuchtung und perspektivische Wiedergabe der Objekte – von der Konzentration der Fotografen auf die abzubildenden Gegenstände. Ungeachtet der Verschiedenheit des Dargestellten betonen sowohl Technik als auch

Farbreduktion die Skulpturalität der Objekte, die dadurch in neue Bedeutungszusammenhänge überführt werden.

Mit dieser Erkenntnis wäre, stellvertretend für andere Kunsttheoretiker, Peter Geimer entkräftet, der in seinem Vortrag anlässlich der Gursky-Schau 2008 von der Bedeutsamkeit der historisierenden Funktion des Schwarzweiß gesprochen hat, ohne auf die besondere Ästhetik der Farbreduktion einzugehen.³ Die Revision einer Beurteilung von Schwarzweißfotografie erbringt den Nachweis, dass sowohl der Objektivitätsanspruch als auch die Behauptung der historisierenden Funktion der Schwarzweißfotografie nicht länger haltbar sind. Eine Untersuchung dieser Ästhetik hat dabei stets im Blick, dass mit Ausnahme der zeitgenössischen Künstler (Sugimoto, Fährenkemper) der Einsatz des Schwarzweiß keine bewusste Wahl darstellte, sondern in Ermangelung der farbigen Wiedergabe verwendet wurde.

Vor dem Hintergrund eines Bildumgangs, der dem einzelnen Untersuchungsgegenstand in seinen technischen, materiellen und darstellungsspezifischen Besonderheiten oft nicht gerecht wird, widmet sich der dritte Teil der Arbeit zunächst der differenzierten Betrachtung von Barthes' Untersuchung zum fotografischen Faszinosum, um dann Gerry Badgers Ausführungen zum „stillen Foto“ unter Bezugnahme auf Sugimotos ‚Mathematical Forms‘ sowie Fährenkempers Mikrofotografien eingehender zu betrachten.⁴ Unter Rückgriff auf Barthes' Essay soll dieses Vorgehen aufzeigen, dass die häufig erkennbare Missachtung fotografischer Darstellungsmittel in kunsthistorischen Abhandlungen zu einer unkritischen Übernahme der Barthes'schen Thesen führt und dadurch zu einer pseudo-wissenschaftlichen Auseinandersetzung verleitet, die keine zusammenhängende Untersuchung von Darstellungs- und Wirkungsweise erkennen lässt.

Um einem auf kunstanalytischen Maßstäben basierenden Bildumgang gerecht zu werden, bezieht sich die Auseinandersetzung mit Sugimotos bzw. Fährenkempers Bildserien sowohl auf die fotografische Technik als auch deren Wirkung. Aus diesem Begründungszusammenhang heraus erklärt sich das „fotografische Faszinosum“ der einzelnen Sachfotografien.

Der Aufbau der Arbeit verfolgt das Ziel, die Werkserien der benannten Fotografen in ihrer formalen Darstellungsweise sowie der wirkungsästhetischen Spezifik zu untersuchen, um den Beweis zu liefern, dass eine Fortführung und Umwertung neusachlicher Bildtraditionen nach 1920 stattgefunden hat. Die Auseinandersetzung mit Werkserien, die in unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexten entstanden sind, ist umso wichtiger, als dem Betrachter durch die Konzentration auf formale Darstellungsprinzipien fotografisch-technische Gemeinsamkeiten gewahr werden. Dabei bezeugen die ausgewählten Arbeiten nicht nur die Einflüsse einer neusachlichen Stilrichtung, sondern heben die besondere Ästhetik farbreduzierter Sachfotografien hervor. Die Bildauswahl mag zunächst erstaunen: Pflanzenfotografien, Fotografien von auf mathematischen Formeln basierenden Skulpturen, Mikro- und Architekturfotografien. Die Entscheidung für eine Bildzusammenstellung, die nicht nur hinsichtlich Entstehungszeit und Sujet, sondern auch in der Größe des Abgebildeten divergente Aspekte vereint, bedurfte einer intensiven Auseinandersetzung und einiger Abwägungen. So drohte vor allem das Werk der Bechers aufgrund der Größe der Objekte buchstäblich „den Rahmen zu sprengen“. In dem Bewusstsein, dass es sich bei den Industriefotografien des Düsseldorfer Fotografenpaares nach gängigem Kunstverständnis nicht um Sach-, sondern Architekturfotografien handelt, habe ich mich aus Gründen der Beweisführung meiner These für die Besprechung der Fotografien entschieden. Die Hinzunahme erscheint notwendig, da die in der Forschung gemeinhin als Dokumentarfotografien klassifizierten Schwarzweißdarstellungen wesentliche Kennzeichen einer neusachlichen Formsprache aufweisen, die Arbeiten darüber hinaus denselben Prinzipien der Sachfotografie, wie sie etwa den Mikrofotografien Claudia

Fährenkempers zu eigen sind, unterliegen. In Anbetracht der Frage nach dem Einfluss neu-sachlicher Bildtraditionen auf spätere Arbeiten zeigt sich gerade im Werk der Bechers eine wichtige Zäsur; es vereint sowohl traditionelle fotografische Verfahren als auch progressive Aspekte und markiert auf inhaltlicher wie formaler Ebene einen entscheidenden Umbruch in der Geschichte der Fotografie.

Geleitet von der Frage nach den zentralen Vergleichsaspekten der hier behandelten Fotografien mögen folgende Kriterien als Begründung für die Bildauswahl dienen:

Es handelt sich bei allen Arbeiten um Sachfotografien in Schwarzweiß, deren Faszination in der fotografischen Darstellung von Materialität und Formgebung besteht. Die künstlerisch-abstrahierende Wirkung ist entgegen der Zweckgebundenheit, die den Arbeiten – ihrer eigentlichen wissenschaftlichen bzw. dokumentarischen Funktion entsprechend – zu eigen sein müsste, wichtiges Merkmal; sie verweist auf die Vermischung von wissenschaftlichen und künstlerischen Anteilen in den jeweiligen fotografischen Darstellungen. Ungeachtet der Größenunterschiede der Objekte zeugen die Fotografien von einer neu-sachlichen Formsprache; sie visualisieren tektonische Gesetzmäßigkeiten und verweisen – auch oder gerade in der vergleichenden Betrachtung – auf die Zusammenhänge von Natur- und Architekturformen.

Wie zuvor bereits erwähnt, können die unterschiedlichen Werkserien nicht losgelöst aus ihren jeweiligen Entstehungskontexten betrachtet werden, sondern müssen als Markierungspunkte innerhalb der fotografischen Entwicklung, eingebettet in die kulturellen und politischen Diskurse ihrer Entstehungszeit, gesehen werden. Aus diesem Grund fügen sich die Abhandlungen zu den Arbeiten einzelner Fotografen in den fortlaufenden Text ein bzw. werden zur Beweisführung an entsprechender Stelle in die Argumentationsstruktur eingebunden. Hiermit erklärt sich auch die umfassende Auseinandersetzung mit der Werkrezeption behandelte Künstler.

Erst durch das Wissen um die Bedeutsamkeit fotografischer Darstellungsmittel wird man der Fotografie in ihren medialen Möglichkeiten gerecht. Deshalb möge man dieses Vorgehen auch als Bekräftigung dessen verstehen, was die fotografische Darstellung zur Schärfung der Erkenntnis beitragen kann – dies erscheint insbesondere vor dem Hintergrund der von Barthes als unerklärbar empfundenen, faszinierenden Wirkung erwähnenswert:

Fotografie ist ein Medium, das immer wieder unsere Wahrnehmung sensibilisiert und neue Möglichkeiten einer Sicht auf die Dinge eröffnet. Sie ist aber auch in der Lage, uns neue Welten zu erschließen und uns magische Dinge davon zu vermitteln.⁵

Anmerkungen

- 1 Arthur James Anderson: Die künstlerische Qualität des Mediums (1910). Zitiert nach Kemp Bd. 1. In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus v. (Hrsg.): Theorie der Fotografie, Bd. 1–4. (Erstveröffentlichung 1979). München 2006, S. 247.
- 2 Hilla Becher in einem Film von Marianne Kapfer: Die Fotografen Bernd und Hilla Becher. Berlin 2010. Siehe auch: www.BECHER-FILM.COM.
- 3 Peter Geimer: Fotografie/Malerei. Eine Zweierbeziehung. Vortrag im Rahmen des Symposiums zur Ausstellung Andreas Gursky. Kunstmuseum Basel. 1./2. Februar 2008.
- 4 Die sich hieraus ergebende Notwendigkeit, dem Leser spezifische Kenntnisse – beispielsweise hinsichtlich des mikrofotografischen Verfahrens – zu vermitteln, rechtfertigt die umfassenden technischen Erläuterungen an entsprechender Stelle.
- 5 Claudia Fährenkemper zitiert nach Sabina Lessmann: Das Sichtbare, das Unsichtbare und das Sehen selbst. Wunderliche fotografische Portraits aus dem Mikrokosmos von Claudia Fährenkemper. In: Imago. Insektenportraits. Katalog zur Ausstellung. Bönen 2008, S. 17.

2 Anfänge und Entwicklung der neusachlichen Fotografie

Einleitung und definitorische Vorüberlegungen

Ohne die Herausbildung einer neusachlichen Stilrichtung in Architektur und bildender Kunst wäre die Sachfotografie als fotografisch eigenständiger Bereich nicht denkbar. In Ermangelung einer allgemein gültigen Begriffsdefinition sei zum Verständnis des Begriffs Sachfotografie meinen weiteren Ausführungen folgende definitorische Klärung vorangestellt:

Die Sachfotografie wird gemeinhin mit einer fotografischen Richtung gleichgesetzt, deren Merkmal ihr unverfälschter, objektiver Standpunkt ist. Unabhängig davon, ob es sich um technische Aufnahmen mit einem auf die Industrie oder Wissenschaft ausgerichteten Verwendungszweck, um Stillleben oder um Produktfotografien für die Werbung handelt – der informative Gehalt der Fotografie ist von besonderer Relevanz.

Wichtiges Kennzeichen der Sachfotografie ist die Art der fotografischen Wiedergabe; hiermit ist eine zurückhaltende, nach fotografischer Perfektion strebende Darstellungsweise, die den Eigenwert der abgebildeten Dinge zu betonen bestrebt ist, gemeint. Die dokumentarische Nähe zur Wirklichkeit als typische mediale Eigenschaft ist wesentlicher Vermittlungsaspekt der Sachfotografie. Einhergehend mit der Konzentration auf das Objekt sind dessen körperliche und materielle Eigenschaften von zentraler Bedeutung. Somit erklärt sich das Herauslösen des Gegenstands aus seinem Kontext sowie die inszenierende Darstellungsweise, die Sachfotografien in der Regel zu eigen sind.

In der neusachlichen Fotografie sind diese konsequente Hinwendung zum fotografischen Gegenstand, eine nach Objektivität strebende Darstellungs- und Wirkungsweise sowie eine minimalistische Gestaltung erstmalig zu verzeichnen. Hier zeigt sich ein veränderter Umgang mit dem Medium; ein Aspekt, der auch in der technischen Professionalität und fotografischen Genauigkeit zum Ausdruck kommt, wie bereits die am Bauhaus entstandenen Sachfotografien beweisen. Die Neue Sachlichkeit als Kunstströmung der 1920er Jahre, deren Bezeichnung auf Gustav Friedrich Hartlaub anlässlich der wegweisenden, gleichnamigen Ausstellung 1925 in Mannheim zurückzuführen ist, wird im weiteren Verlauf als eine fotografische Stilrichtung verstanden, deren stringent nüchtern-zurückhaltende Bildsprache als Gegenentwurf zu den vorherrschenden künstlerischen Tendenzen, resp. dem fotografischen Piktoralismus, zu sehen ist. Wesentliche Merkmale sind die betont sachliche, distanzierte Annäherung an das Darstellungsobjekt sowie eine unbedingte Klarheit der Gestaltung, wie sie im Wesentlichen auch der Sachfotografie zu eigen ist. Des Weiteren wird die Neue Sachlichkeit in der Folge als Umschreibung für den Zeitgeist der 1920er Jahre verstanden; hiermit sind kulturelle und gesellschaftliche Einflüsse dieser Epoche auf die Entwicklung einer neusachlichen Kunstströmung gemeint. In diesem Zusammenhang sei angemerkt, dass der Terminus der „neusachlichen Formsprache“ auch für später entstandene Fotografien verwendet wird; Grund sind Darstellungsprinzipien, die eine bestimmte künstlerisch-ästhetische Haltung zum Ausdruck bringen und auf die Kunstströmung der Neuen Sachlichkeit referieren.

Dass, einhergehend mit der Herausbildung einer neusachlichen Stilrichtung, auch die wissenschaftliche Fotografie Beachtung in Kunstkreisen fand, bestätigt Moholy-Nagys Interesse an Röntgen- und Mikrofotografien. Die Arbeiten von Karl Blossfeldt und Alfred Ehrhardt demonstrieren die Synthese von Kunst und Wissenschaft, deren historische Bedeutung sich mit Blick auf Ernst Haeckels naturwissenschaftliche Studien erschließt. Zur Abgrenzung der Begrifflichkeiten sei hinsichtlich der Bereiche Sach- und Wissenschaftsfotografie Folgendes angemerkt:

Die Wissenschaftsfotografie verfolgt im Unterschied zur Sachfotografie den Zweck der wissenschaftlichen Analyse bzw. Dokumentation. Die Verwendung von Fotografie im Kontext von Medizin und Wissenschaft grenzt sich insofern von der Sachfotografie ab, als der Wissensrepräsentation – im Gegensatz zur rein künstlerischen Intention – eine größere Bedeutung zukommt. Auch heute noch gilt die wissenschaftliche Fotografie als fotografische Spezialdisziplin, deren Spannweite von Forschung, Dokumentation und gestaltender Darstellung zu einem weit gefächerten Einsatzbereich führt. Einhergehend mit William Fox Talbots „photogenic drawings“ 1839, Nadars Luftbildfotografien 1858 sowie den ersten Röntgenbildern 1896 wurde die Wissenschaftsfotografie zur wichtigen fotografischen Disziplin, die mit Gründung der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Jahr 1951 zu einer eigenen fotografischen Sektion erklärt wurde. Wie sich in der Folge zeigen wird, ist trotz der begrifflichen Trennschärfe eine eindeutige Zuordnung bestimmter Fotografien in künstlerische Sachfotografie bzw. Wissenschaftsfotografie nicht immer möglich. Die Gründe hierfür werden im historischen Rückblick deutlich.

Eine Auseinandersetzung mit dem Zeitgeist der 1920er Jahre sowie dem Aufkommen nationalsozialistischen Gedankenguts ist wichtig für das Verständnis einer sich schrittweise entwickelnden fotografischen Stilrichtung dieser Zeit. Da die neusachlichen Prinzipien aus den damaligen künstlerischen, kulturellen und politischen Diskursen hervorgehen, ist die Beschäftigung mit diesen Themen im Hinblick auf eine sich sukzessiv herausbildende fotografische Bildästhetik – wie sie in Deutschland beispielsweise auch aus anderen Richtungen, insbesondere dem Neuen Sehen nach Moholy-Nagy sowie der subjektiven Fotografie Otto Steinerts, entstanden ist – von Relevanz.

Neben der Neuen Sachlichkeit als wichtiger fotografischer Strömung des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum muss die Entwicklung der amerikanischen Fotografie näher betrachtet werden, um die Zusammenhänge einer sich parallel entwickelnden fotografischen Darstellungsweise zu verstehen. Es zeigt sich, dass die Gemeinsamkeiten zwischen dem neusachlichen Stil in Deutschland und der amerikanischen straight photography im Wesentlichen in der Konzentration auf die spezifisch medialen Eigenschaften bestehen; sowohl die Fotografen der Neuen Sachlichkeit als auch die Vertreter der „reinen“ Fotografie machten sich den hohen Authentizitätsgrad der Fotografie zu Nutze und verfolgten auf der Grundlage einer objektivierenden, am Gegenstand selbst orientierten Darstellungsweise das Ziel, mit Hilfe der technischen Möglichkeiten der Schwarzweißfotografie zu einer Formsprache zu gelangen, die den ästhetischen Reiz des Mediums wie auch des Dargestellten selbst in den Mittelpunkt rücken sollte. Die intensive Beschäftigung mit dem Gegenstand, resp. seiner Form und der strukturellen Beschaffenheit, kennzeichnet die Arbeitsweise beider Stilrichtungen. Durch den gezielten Einsatz der fotografischen Technik wird eine atmosphärische Aufladung der Aufnahmesituation vermieden und eine objektive Darstellung angestrebt. Die präzise Wiedergabe und reduzierte Bildsprache verhindern ein Abschweifen des Betrachterblicks vom dargestellten Objekt; ein Darstellungskriterium, das sowohl auf frühe Fotografien der Neuen Sachlichkeit bzw. der reinen Fotografie zutrifft als auch auf spätere, nach neusachlichen Kriterien entstandene Arbeiten.

3 Die spezifische Ästhetik der Schwarzweißfotografie

Einleitung

„Das Silber hat mich angezogen“¹, begründet der Japaner Hiroshi Sugimoto seine Hinwendung zur farbreduzierten Schwarzweißdarstellung. Seine Worte verweisen auf die spezifische Ästhetik seiner in ihren differenzierten Grauwerten meist sehr minimalistisch anmutenden Schwarzweißfotografien.

Wie sich in der fotografischen Vermittlung dreidimensionaler Objekte zeigt, kann die silbrig glänzende Bildoberfläche dem Betrachter eine ganz eigene sinnliche Qualität vermitteln. Die im Folgenden behandelten Bildbeispiele veranschaulichen, dass der gezielte Einsatz der Schwarzweißdarstellung bereits von Bildhauern praktiziert wurde, um die individuellen skulpturalen Werte der abgebildeten Gegenstände hervorzuheben und die haptische Qualität der Körperoberfläche zu betonen. Auguste Rodin und Constantin Brancusi nutzten die abstrahierenden Möglichkeiten der Schwarzweißfotografie ebenso wie Henry Moore, in dessen selbst erstellten Aufnahmen die Monumentalität seiner Skulpturen sowie der Kontrast von Körper- und Hohlformen eine zusätzliche Betonung erfahren.

Nach Auseinandersetzung mit der Entstehung einer neusachlichen fotografischen Stilrichtung und ihrer Bedeutung für die Herausbildung einer neuen Bildsprache im ersten Teil bedarf es in der Folge der Beschäftigung mit der besonderen Ästhetik der Schwarzweißfotografie, um die Fortführung und Umwertung neusachlicher Bildtraditionen am Beispiel farbreduzierter Sachfotografien zu untersuchen.

Das fotografische Schwarzweiß, seine unterschiedlichen Ausdrucks- und Wiedergabemöglichkeiten – und damit einhergehend auch die Frage nach der Beziehung zwischen analoger und digitaler Technik – werden im Folgenden betrachtet. Dabei soll die Farbe Grau² nicht nur in ihrer Verwendung und Wirkung in künstlerischen Werken, sondern auch in semantischer Hinsicht untersucht werden.

Unter Bezugnahme auf Moores Fotografien wird die skulpturale Wirkung des fotografischen Schwarzweiß thematisiert, weil seinen Arbeiten die Bedeutung der farbreduzierten Wiedergabe für die rezeptionsästhetische Wahrnehmung gut zu entnehmen ist. Wie sich zeigt, beruht die skulpturale Erscheinung des Dargestellten neben der spezifischen Technik des Fotografen in besonderem Maße auf der Modulation mittels fein abgestufter Grauwerte; eine Erkenntnis, die auch die vergleichende Gegenüberstellung von Blossfeldts Schachthalmabbildungen und Bechers Gasbehältern bestätigt. Mit dem Wissen, dass die Bildwirkung nicht allein durch den fotografischen Akt bestimmt wird, sondern in hohem Maße von der Labortätigkeit abhängt, erschließt sich der Zusammenhang von fotografischer Technik und Bildwirkung. Die Beispiele belegen, dass die Fotografen durch Anwendung unterschiedlicher technischer Möglichkeiten sowie den Einsatz entsprechender Fotomaterialien gezielt Einfluss auf die Wirkung ihrer Werke nehmen. Die abstrakte, skulpturale Anmutung der fotografierten Objekte ist somit kein Zufall, sondern Ergebnis ihres künstlerischen Vorgehens sowie der gezielten Verwendung des Schwarzweiß.

3.2 Das fotografische Schwarzweiß im Wandel der Zeit

Da der Wahrheitsanspruch der Fotografie durch das Ineinandergreifen unterschiedlicher künstlerischer Techniken an Gültigkeit verloren hat, gilt eine klare Trennung zwischen künstlerischer und dokumentarischer Fotografie heute als obsolet.⁵¹ Wie zeitgenössische fotografische Positionen erkennen lassen, hat die jahrzehntelange Diskussion darüber, ob Fotografie mehr dem Dokumentarischen oder dem Künstlerischen verpflichtet sei, scheinbar an Aktualität verloren. Neue technische Möglichkeiten, die ein interdisziplinäres Arbeiten erleichtern, haben wesentlich zu dieser Entwicklung beigetragen, sodass die Verschiebung gattungsspezifischer Grenzen durch die digitale Technik zum gängigen Merkmal fotografischer Praxis geworden ist.

Dabei ist das Wissen um kunsthistorische Zusammenhänge insofern bedeutsam, als eine Verschiebung der medialen Funktion von Fotografie erst in der rückblickenden Sicht auf ihre Anfänge offenkundig wird: Mit dem aufklärerischen Anspruch des 19. Jahrhunderts, den Zeitgenossen mehr Wissen, Sichtbarkeit und Orientierung in der Welt zu vermitteln, trat die Fotografie als modernes Medium in Erscheinung. Im Unterschied zu den anderen Gattungsbereichen sah sie sich über lange Zeit dem Ideal der Wirklichkeitswiedergabe verpflichtet; ein Aspekt, der heute nicht mehr von Gültigkeit ist, da vielfältige Formen der Manipulation an Fotografien denkbar sind.⁵²

Wie die Auseinandersetzung mit Fotografie beweist, ist die zeitgenössische Fotografie von einer Vielzahl ästhetischer Techniken und Zugriffsweisen geprägt.

Heutzutage genügen ein paar Klicks am Computer, um ein Bild in eine andere Klimazone zu transferieren. Mit Programmen wie Photoshop lassen sich die Bilddaten so umrechnen, daß bestimmte Effekte wie Rotstich, Sfumato oder Bewegungsunschärfe entstehen. Eine Vielzahl von Ästhetiken ist damit frei verfügbar, ja beinahe das gesamte, über Jahrhunderte aufgebaute Arsenal an Bildsprachen kann abgerufen werden. Und was nicht gefällt, läßt sich sofort wieder rückgängig machen. Noch nie war es so leicht, eine momentane Stimmung oder spontane Idee unmittelbar gestalterisch umzusetzen, sich an Vorbildern zu orientieren oder auch nach neuartigen Kombinationen von Stilmitteln zu suchen.⁵³

Farbe vs. Schwarzweiß

Dessen ungeachtet bleibt ein antagonistisches Verhältnis zwischen Farb- und Schwarzweißfotografie weiterhin bestehen. Wenngleich das Hauptmerkmal der Schwarzweißfotografie im Unterschied zur Farbfotografie seit jeher die reduzierte Farbigkeit ist – ein unveränderliches Spezifikum, das sowohl für frühe als auch späte Arbeiten gilt –, muss in der Auseinandersetzung mit aktuellen fotografischen Arbeiten die Tatsache bedacht werden, dass der heutigen Schwarzweißfotografie im Unterschied zur frühen Fotografie eine bewusste Entscheidung zur Farbbeschränkung zugrunde liegt.

Wie ein Blick auf die Geschichte der Fototechnik verdeutlicht, unterlag die Farbfotografie trotz fotografisch-technischer und qualitativer Mängel im Laufe des 20. Jahrhunderts einer rasanten Entwicklung:

Die ersten farbigen Fotografien wurden ab 1907 durch das Autochrome-Verfahren der Brüder Lumière sowie das Diophtichrome-Verfahren von Louis Dufay ermöglicht. Die relativ

kostenintensive Herstellung dieser Dreifarbfilm-Abzüge war in Amateurkreisen beliebt, fand jedoch wenig Anklang unter den professionellen Fotografen. Gleiches gilt für weitere Rasterverfahren, die ab 1910 aufkamen. Ab den 1930er Jahren sorgten die Anforderungen an Kinofarbfilme für eine rasante Entwicklung der (Farb-)Fotoindustrie; 1935 kam das Technicolor-Verfahren auf den Markt (Disneys ‚Schneewittchen und die sieben Zwerge‘, 1937), das nach dem Zweiten Weltkrieg von den subtraktiven Verfahren Kodachrome und Eastmancolor abgelöst wurde. Trotz der sehr umständlichen Entwicklung führte Kodachrome, ein Film mit fünf Farbschichten, zu einer Verbreitung der Farbfotografie, auch im professionellen Bereich. In den 1950er Jahren bestimmten die chromogenen Umkehrfilme mit verschiedenen Lichtempfindlichkeiten, Ektachrome und Agfacolor, den Markt.

Neben der Farbfilmindustrie ist auch eine Weiterentwicklung im Bereich der Fotopapier sowie der Positiv-Entwicklung von Bedeutung für die Farbfotografie. Vor allem das ab 1945 eingesetzte Kodak Dye Transfer, ein Farbübertragungsverfahren, das den Fotografien zu einem größeren Kontrast und zu einer höheren Farbintensität verhalf, sowie die 1942/43 erschienenen Kodacolor- bzw. Agfacolor-Fotopapiere erleichterten das Erstellen hochwertiger Farbabzüge. All dies führte zu einer Zunahme der Papierabzüge in den 1960er Jahren und somit zu einer raschen Verbreitung der Farbfotografie.

Trotz dieser Entwicklung ist die Farbfotografie in ihren Anfangsjahren für viele Fotografen kein adäquater Ersatz für die Schwarzweißfotografie gewesen. Zwar beschäftigten sich einige namhafte Künstler wie Gisèle Freund, Horst P. Horst oder László Moholy-Nagy in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit aufwändigen Farbedruckverfahren; diese Fotografen stellten jedoch eine Minderheit dar. Sowohl die Tatsache, dass die farbfotografischen Verfahren vor dem Zweiten Weltkrieg im Vergleich zur Schwarzweißfotografie wenig ausgereift waren, als auch die relativ hohen Kosten verhinderten zunächst ihre massenhafte Verbreitung. Einhergehend mit einer Qualitätsverbesserung und einer kostengünstigen Herstellung nahm die Farbfotografie erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Einzug in den Bereich der künstlerischen Fotografie.⁵⁴

Fotografische Techniken der Schwarzweißfotografie: analog vs. digital

Die Auseinandersetzung mit ästhetischen Kriterien spielt bei der Beurteilung von fotografischen Abbildungen eine wichtige Rolle; sie ist Voraussetzung für das Verständnis der Bildwirkung.

In der Regel weisen Schwarzweißfotografien unabhängig von ihrer Entstehungszeit vielfältige Differenzierungen hinsichtlich Tonqualität und Gradation auf; ein Aspekt, der in der theoretischen Auseinandersetzung häufig keine Berücksichtigung findet. Für die Bildwirkung sind je nach künstlerischer ‚Handschrift‘ nicht nur die Aufnahmesituation – Lichtverhältnisse, Belichtungszeit, Blende – sowie das eingesetzte Aufnahmematerial – Kamertyp, Objektiv, Film – von Relevanz, sondern auch die spätere Laborarbeit, die verwendeten Entwicklungschemikalien und Papiere.⁵⁵

Im Hinblick auf die heutigen fotografischen Möglichkeiten muss das Schwarzweiß als bewusste und programmatische Abwendung von der Farbigkeit des Alltags verstanden werden. Das zunächst als fotografisches Manko empfundene Merkmal der farbreduzierten Wiedergabe hat heute keine Gültigkeit mehr. Die Beschränkung auf Schwarzweiß macht nicht nur den Wandel im Kunstverständnis deutlich, sondern verweist auch auf die veränderte Position des fotografischen Mediums im Kontext der unterschiedlichen künstlerischen Gattungen.

Nicht zuletzt zeigt sich in der vergleichenden Betrachtung von Farb- und Schwarzweißfotografie, dass die körperliche und materielle Individualität des fotografischen Objekts durch die farbreduzierte Wiedergabe besonders anschaulich zum Ausdruck gebracht werden kann, sodass die Konzentration auf den Gegenstand durch die Farbreduzierung eine Intensivierung erfährt. Insbesondere die farbreduzierte Sachfotografie vermag es, die gebündelte Aufmerksamkeit auf das Dargestellte zu lenken.

Fotografie in ihrem ursprünglichsten Sinn [...] hat im Schwarzweißbild [...] eine gesteigerte Kraft. Die Kraft der Verdichtung. Die Kraft, sich im Gedächtnis einzunisten.⁵⁶

Neben der Tatsache, dass Aktualität, Authentizität und Neutralität nicht länger als typische Wesensmerkmale der farbreduzierten Fotografie angesehen werden dürfen, muss in der theoretischen Beschäftigung mit dem Medium der künstlerische Eigenwert des Schwarzweiß stärker in den Blickpunkt rücken. Es bedarf hierbei auch der Auseinandersetzung mit den veränderten medialen Ausdrucksformen.

Denn wie sich zeigt, hat sich mit dem Aufkommen digitaler Möglichkeiten der Handlungsspielraum der Fotografen deutlich vergrößert. Das Ineinandergreifen analoger und digitaler Möglichkeiten ist Kennzeichen unterschiedlicher fotografischer Arbeiten, so dass für den Betrachter häufig nicht erkennbar ist, ob es sich um einen analogen Abzug oder einen Digitalprint handelt. Während sich Künstler der älteren Generation, z. B. Bernd und Hilla Becher, ausschließlich mit der analogen Schwarzweißfotografie beschäftigten, nutzen einige jüngere Fotografen wie Hiroshi Sugimoto und Claudia Fährenkemper sowohl analoge als auch digitale Mittel.⁵⁷ So ist es keine Seltenheit, dass eine analoge Mittel- oder Großbildkamera zum gebräuchlichen fotografischen Instrumentarium zeitgenössischer Künstler gehört, ebenso wie die Verwendung von Rollfilmen oder Filmplatten, deren Entwicklung im analogen Negativlabor erfolgt. Dies widerspricht keineswegs der Digitalisierung des Negativmaterials zwecks Erstellung qualitativ hochwertiger Digitalprints.⁵⁸

Im Vordergrund steht für viele Künstler die optimale Nutzung diverser fotografischer Möglichkeiten. Vorrangiges Ziel ist es, fotografisches Material und technische Mittel für die eigene Arbeit bestmöglich einzusetzen. Im Zuge dieser Entwicklung besteht die Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie für die meisten zeitgenössischen Fotografen nicht in der programmatischen Hinwendung entweder zum Bereich der Digital- oder zum Bereich der Analogfotografie, sondern in der Kombination beider Bereiche.⁵⁹

Betrachtet man den der Analogfotografie in den 1990er Jahren prophezeiten Niedergang, so ist diese Prognose aus heutiger Sicht zwar nachvollziehbar; wie sich jedoch zeigt, kann von einer Konkurrenz, gar einem Kampf zwischen der digitalen und analogen Fotografie im Bereich der künstlerischen Fotografie nicht die Rede sein; zu unterschiedlich und gleichzeitig kombinierfähig sind die künstlerischen Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, als dass eine der beiden Bereiche den Anspruch auf die einzige, „wahre“ künstlerische Fotografie erheben könnte.⁶⁰

Düstere Vorhersagen zum Untergang der analogen Technik haben sich glücklicherweise nicht bewahrheitet.⁶¹ So ist der Aspekt des Schwindens analoger Technik zugunsten der Digitalisierung im aktuellen fotografischen Diskurs ebenso wenig relevant wie die von Müller-Pohle vor einigen Jahren formulierte Frage zur künstlerischen Verortung digitaler Bilder: „Ist etwa ein Bild, welches mit einem elektronischen Malprogramm erstellt wurde, eine Fotografie zu nennen, nur weil es, vom Bildschirm abfotografiert, auf Cibachrome vergrößert wurde? Und ist andererseits ein auf einer Fotografie basierendes Bild als Grafik zu bezeichnen, nur weil es auf einem Maxiprinter ausgedruckt wurde?“⁶²

4 Schwarzweißfotografie im Kontext eines neuen Bildumgangs

Einleitung

Wie die angeführten Bildbeispiele zeigen, gibt es Fotografien, deren Besonderheit in ihrer faszinierenden Wirkung auf den Betrachter besteht. Häufig beruht die Faszination auf einer spezifisch ästhetischen Qualität, welche als Charakteristikum des fotografischen Wesens gilt. Dieses, von Roland Barthes als „fotografisches Faszinosum“ bezeichnete, mediale Merkmal beschäftigt den fototheoretischen Diskurs seit jeher.

Während Barthes' Thesen in der kunsthistorischen Forschung mit dem Erscheinen der ‚Hellen Kammer‘ eine besondere Beachtung gefunden haben, findet eine gezielte Auseinandersetzung mit fotografisch-technischen Prinzipien einzelner Bilder häufig nicht statt. Das erstaunt insofern, als das Wissen um technische und materielle Bedingungen in der künstlerischen Praxis von Bedeutung ist. Der kanadische Fotograf Jeff Wall betont die Relevanz fotografischer Kenntnisse im praktischen Umgang mit Fotografie; mediale Fähigkeiten, die auch in der theoretischen Beschäftigung eine stärkere Beachtung finden müssen:

Künstler brauchen so viel eigene Verfügung und Kontrolle über ihre Arbeit wie nur möglich. Das Grundmodell ist für mich immer noch der Maler, der Handwerker, der alle nötigen Werkzeuge und Materialien, die er braucht, unmittelbar benutzen kann und der weiß, wie er den Gegenstand von Anfang bis Ende anzufertigen hat.¹

Das „fotografische Faszinosum“ erfährt durch die fehlende Bezugnahme auf kunstanalytische Untersuchungsmittel bzw. mangelnde fotografisch-fachliche Kenntnisse eine gesteigerte Bedeutung. Es bedarf daher in der kunsthistorischen Arbeit eines kritischen Umgangs mit Barthes' Ausführungen. Denn die Lektüre der ‚Hellen Kammer‘ macht das generelle Problem einer Bilduntersuchung, die nicht vom Bild selbst ausgeht, offenkundig. Eines steht außer Zweifel: Ein auf kunsthistorischen Maßstäben beruhender Umgang mit Fotografie muss auch das Wissen um dessen mediale Spezifik implizieren.

Trotz der begründeten Kritik an Barthes' pseudo-kunstwissenschaftlichem Vorgehen sollte man jedoch seiner Behauptung, die Auseinandersetzung mit dem fotografischen Medium gründe zumeist auf der faszinierenden Wirkung einzelner Arbeiten, zustimmen. Wie die folgende Beschäftigung mit Barthes' Thesen aufzeigen soll, basiert diese Faszination allerdings nicht auf der nebulösen, weder greif- noch beschreibbaren fotografischen Anmutung, sondern auf der medialen Technik, die zu verstehen Voraussetzung für einen fachgerechten Umgang mit Fotografie ist. Durch dieses Verständnis erklärt sich dem Betrachter die faszinierende Wirkung und das „stille Wesen“² bestimmter Fotografien.

Die Auseinandersetzung mit den Fotografien von Hiroshi Sugimoto und Claudia Fährenkemper soll zeigen, was das Wesen der „stillen“ Fotografie ausmacht: die Konzentration

auf das fotografische Objekt und seine charakteristischen Merkmale, die sich in der Betonung von Form, Stofflichkeit und Textur sowie der Farbreduktion und einer neusachlichen Darstellungsweise – wie auch bei den Arbeiten Blossfeldts und der Bechers – ausdrücken. In der Betrachtung der Werkserien von Sugimoto und Fährenkemper soll der spezifischen Ästhetik des Schwarzweiß in der zeitgenössischen Sachfotografie nachgegangen werden. Hierbei gilt es, auf der Grundlage fotografischer Gestaltungsprinzipien der Neuen Sachlichkeit die besondere Wirkung der fotografierten Objekte zu untersuchen, wie dies bereits bei den Fotografien von Blossfeldt, Ehrhardt und den Bechers geschehen ist.

4.1 Mysterium wider Willen? – Das fotografische Faszinosum im kunsthistorischen Diskurs

Was die PHOTOGRAPHIE anlangte, so hielt mich ein „ontologischer“ Wunsch gefangen: ich wollte unbedingt wissen, was sie „an sich“ war, durch welches Wesensmerkmal sie sich von der Gemeinschaft der Bilder unterschied. Ein solcher Wunsch bekundete, daß ich, ungeachtet der mit der Technik der Technik und dem Gebrauch entstandenen Evidenzen, im Grunde nicht sicher war, ob es die PHOTOGRAPHIE wirklich gab, ob sie ein eigentümliches „Wesen“ besaß.³

In der Auseinandersetzung mit der Theoriegeschichte der Fotografie ist die Beschäftigung mit Roland Barthes' Schriften über Fotografie unumgänglich. Neben den Texten Sontags und Benjamins zählen Barthes' fototheoretische Untersuchungen – hier im Besonderen der Essay ‚Die Helle Kammer‘ – zu den bedeutendsten Texten im wissenschaftlichen Umgang mit Fotografie. Darüber legen zahlreiche Publikationen, die auf Barthes Bezug nehmen, Zeugnis ab. Einhergehend mit der Frage nach Ursache und Bedeutung ist eine kritische Auseinandersetzung mit Barthes' Ausführungen von Relevanz für die aktuelle fototheoretische Debatte. Dies ist insbesondere vor dem Hintergrund einer Bildwissenschaft, deren Form des Bildungsgangs die Diskursivität visueller Medien impliziert und medienspezifische Besonderheiten innerhalb eines komplexen Bildsystems in ihren Fokus stellt, evident.

Man sollte deshalb Publikationen der letzten Jahre – wie den 2004 veröffentlichten Aufsatz des Kulturwissenschaftlers Christoph Ribbat, der „lernte, über Fotografie zu schreiben, ohne Roland Barthes zu zitieren“⁴ – zum Anlass nehmen, um die mediale Spezifik des Fotos im Kontext einer neuen kritischen Bildwissenschaft zu untersuchen und seine Position innerhalb des kulturwissenschaftlichen Diskurses zu hinterfragen. Dabei zeigt sich, dass die Forderung nach einem genauen analytischen Hinsehen, welches die Bilder in ihrer medialen Spezifik als eigenständige Medien visueller Kommunikation ernst nimmt, Ergebnis eines sinnvollen, zeitgemäßen Umgangs mit Fotografie ist. Erst wenn das fotografische Bildmedium als autarkes Medium visueller Kommunikation anerkannt ist, kann es den ihm zugewiesenen Platz in der kunsthistorischen Forschung adäquat besetzen; ein Aspekt, der durch eine unreflektierte Übernahme der Barthes'schen Thesen keine Beachtung erfährt.

Die Helle Kammer – Barthes' Essay über die „Wahrnehmung des Sehens“

Fernab wissenschaftlicher Interessen ist es für den Zeichentheoretiker Roland Barthes die Faszination der fotografischen Abbildung, die zunächst sein Interesse weckt und zur Auseinandersetzung mit Fotografie führt. Das durch die Beschäftigung mit Fotografie verspürte

4.3.2 Anthropomorphe Skulpturen des Unsichtbaren – Skulpturale und architektonische Qualitäten von Fahrenkempers Mikrofotografien

Schließlich greifen wir auf die Welt des Mikroskops nicht nur aus wissenschaftlichen Gründen zu, sondern auch mit elementarem Staunen über die wunderbaren Formen des Mikrokosmos.¹⁷⁷

Wie zuvor erläutert, baut sich beim Verfahren der Rasterelektronenmikroskopie das Bild des mikroskopierten Objekts mit Hilfe eines Detektors im Computer sukzessive auf. Durch die enorme Vergrößerungskapazität werden Dinge, die für das menschliche Auge nicht sichtbar sind, visualisiert. Der sehr technische Bildverarbeitungsprozess lässt Fotografien entstehen, die einen extremen Schärfegrad haben und eine besonders plastische Wiedergabe der mikroskopischen Objekte ermöglichen.

Dabei kann sich der Betrachter das Präparat zunächst aus unterschiedlichen Perspektiven am Bildschirm ansehen. Je nach Ansicht werden somit verschiedene Objektqualitäten zur Anschauung gebracht, wie Claudia Fahrenkemper bemerkt:

Während ich dieses Bildschirmbild betrachte, kann ich gleichzeitig die Perspektive verändern. Ich kann das Objekt drehen, ich kann es kippen, in alle Richtungen – eigentlich wie man in einer anderen Dimension mit dem Flugzeug eine Landschaft oder ein Monument erkundet.¹⁷⁸

Diese Art des Herantastens an das endgültige Abbild darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Fahrenkemper gezielt künstlerische Verfahren anwendet, um die Bildwirkung zu beeinflussen. Ihr Anliegen ist, die fremdartige, skulpturale Wirkung der Objekte zu visualisieren. Die Fotografin setzt mediale Besonderheiten gezielt ein, um eine magische Wirkung der Gegenstände zu evozieren.

Fragmentierung, Isolierung und Vergleichbarkeit der Objekte

Betrachtet man die Serie ‚Imago‘ (Abb. 124, 125, 129–134), so wird dem mikroskopisch Unkundigen neben der Tatsache, dass es sich um für uns unbekannte, aber dennoch aufgrund ihres Exterieurs vertraute Wesen handelt, die Vielzahl unterschiedlicher Körperformen gewahrt. Die serielle Zusammenstellung regt zum Vergleich der einzelnen Objekte an, die sich sowohl hinsichtlich ihrer Form als auch der Beschaffenheit ihrer Körperoberfläche unterscheiden. Durch die Art der fotografischen Wiedergabe wird die Vergleichbarkeit beeinflusst: alle Objekte entsprechen einander im Hinblick auf Motivgröße und Ausschnitt; sie sind als dorsal aufgenommene „Brustbilder“ wiedergegeben.

Aufgrund des einheitlich gewählten Hochformats und der formatfüllenden Darstellung der Objekte vor schwarzem Hintergrund scheinen sich diese trotz unterschiedlicher Vergrößerung¹⁷⁹ in ihrer Körperlichkeit zu entsprechen; ein Aspekt, der auch durch die gleichmäßig feine Körnung unterstrichen wird.

Da die strukturellen Unterschiede in Form und Objekt Oberfläche die Individualität der Darstellungen betonen, kommt die besondere Ästhetik der einzelnen Insekten zur Geltung. Individuelle Merkmale – Beschaffenheit von Fühlern, Haut und Haaren – können im Vergleich der verschiedenen Darstellungen in Beziehung gebracht werden und betonen die Einzigartigkeit

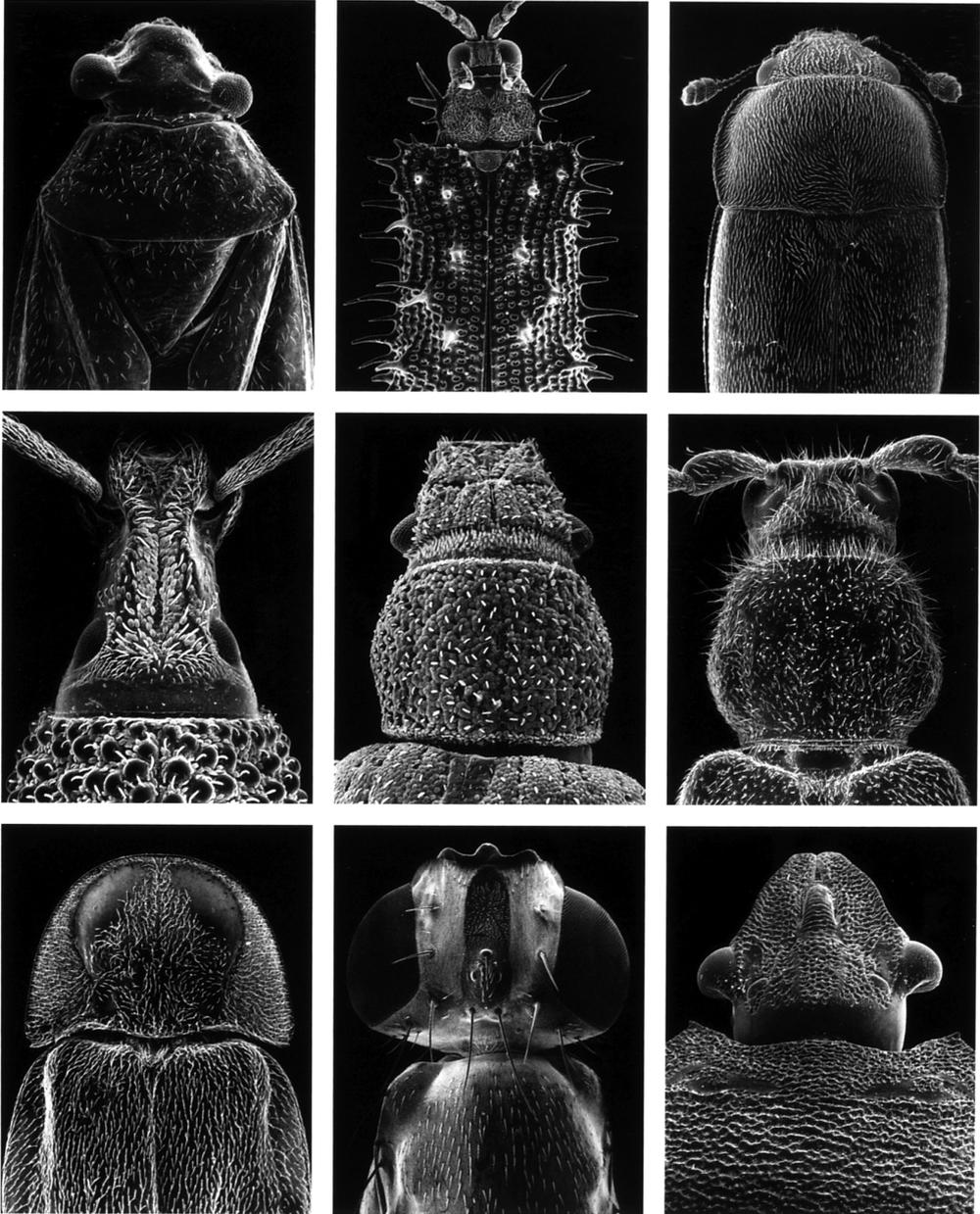


Abb. 129 Claudia Fährenkemper, *Imago, Typologie*, 1998–2005.

der mikroskopischen Lebewesen. Am Beispiel der in der Folge abgebildeten Käfer- und Grashüpferköpfe (Abb. 129–134) wird deutlich, dass die spezifischen Besonderheiten der Objekte durch die isolierte Darstellungsweise, die minimalistische Gestaltung und die formatfüllende, fragmentarische Wiedergabe zum zentralen Punkt der Betrachtung werden.

Gleiches gilt für die Serie ‚Embryo‘ (Abb. 135–137). Die Objekte stellen Fragmente eines übergeordneten Ganzen dar, das seinen Ausdruck in der seriellen Anordnung, Format und

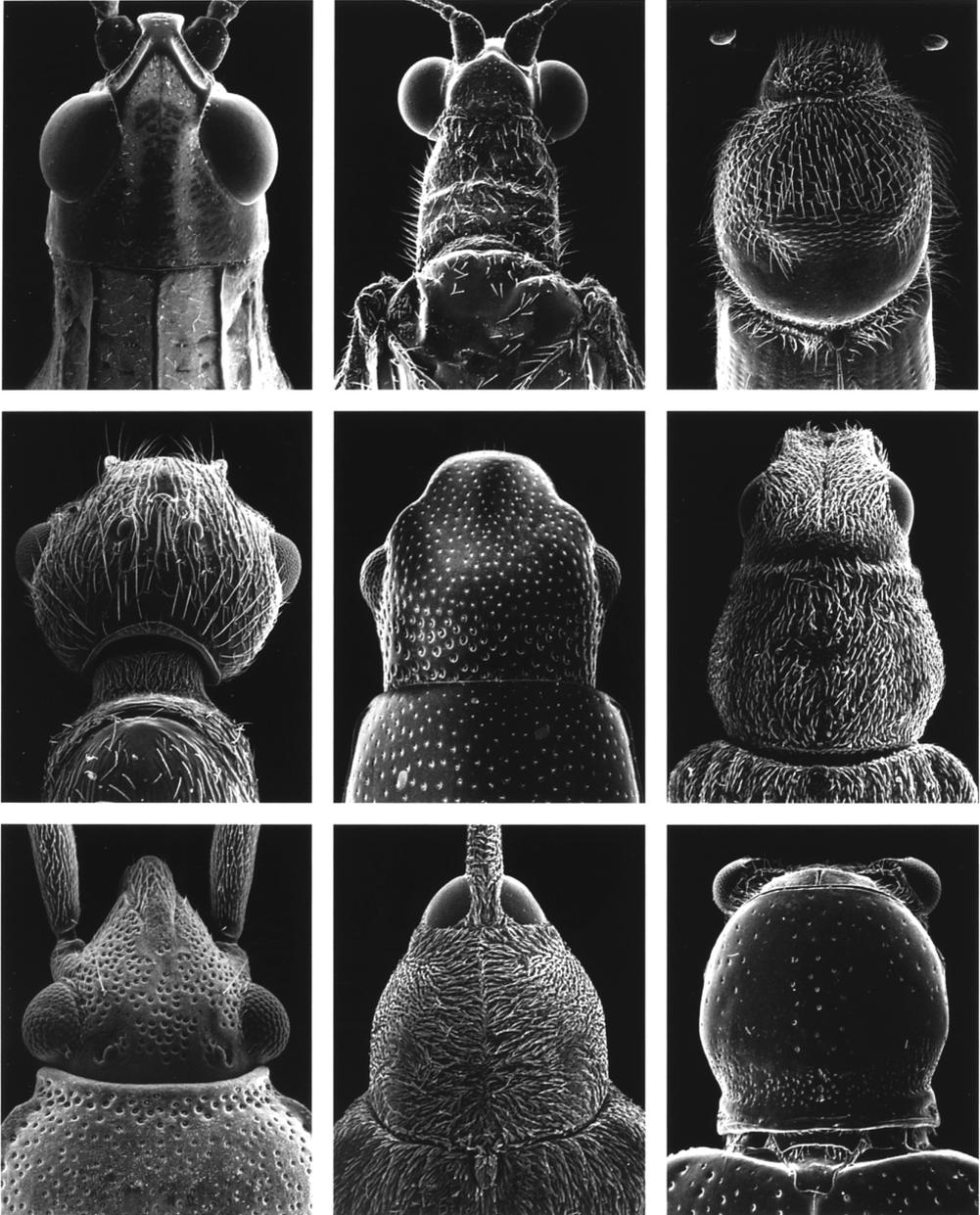


Abb. 130 Claudia Fährenkemper, *Imago, Typologie*, 1998–2005.

Technik findet. Dessen ungeachtet werden individuelle Merkmale der Pflanzensamen in den divergierenden Formen und Oberflächen deutlich.

Hier – wie auch in den Fotografien bereits besprochener Künstler – fällt der einheitlich schwarze Hintergrund auf. Die tiefe, monochrome Schwärze lenkt den Fokus auf die dargestellten Objekte, die aus dem Hintergrund geradezu „hervorleuchten“. Einhergehend mit der geringen Tiefenwirkung erfährt die Plastizität des Dargestellten eine besondere Betonung. Es

wird deutlich, dass die von Brougher als „hyperreale Klarheit“¹⁸⁰ bezeichnete Wirkung von Sugimotos ‚Conceptual Forms‘ auch auf Fährenkempers Mikrofotografien zutrifft; gemeint ist der Kontrast von schwarzem Hintergrund und scharf gezeichnetem, in unterschiedlichen Graustufen dargestelltem Objekt. Hierbei handelt es sich um eine bewusste fotografische Entscheidung; in der Regel weisen die in der Wissenschaftsfotografie verwendeten Negative einen gewissen Grad an Durchzeichnung im Hintergrund auf und sind weniger kontrastreich, als es bei Fährenkempers Arbeiten der Fall ist.¹⁸¹ Indem sie die Negative nachbelichtet oder durch Retusche die hellen Stellen schwärzt, erscheint der Hintergrund als einheitlich schwarze Fläche. Aufgrund dieser isolierten Darstellungsweise werden die Objekte ihrem Kontext enthoben, sodass Rückschlüsse über die wahre Größe des Dargestellten nicht mehr möglich sind.

Dass der fragmentarische Charakter der Fotografien in besonderem Maße zur Abstraktion des Dargestellten beiträgt, bestätigen die einzelnen Arbeiten der ‚Imago‘-Serie. Es handelt sich bei allen Darstellungen um Fragmente, d. h. um Körperteile von Lebewesen. Was der naturwissenschaftlich Unkundige als „Rumpf“ bzw. „Oberkörper“ bezeichnen würde, ist der obere Teil eines Insektenkörpers; weder die Beine noch der Hinterleib sind in den Fotografien abgebildet. Dadurch erfährt der Verfremdungseffekt eine zusätzliche Steigerung. Es wird der Fantasie des Betrachters überlassen, sich den restlichen Körper – der durch seine Details entscheidend zu einer Klärung des Gesehenen beitragen könnte – vorzustellen. Wesentlich für die vergleichende Betrachtung der Einzelobjekte sind die unterschiedlichen Ausdrucksqualitäten des Kopfes sowie die plastischen Besonderheiten von Körperform und -oberfläche, die verschiedene Deutungen eröffnen.

Licht und Perspektive

Ausleuchtung und perspektivische Darstellung nehmen Einfluss auf die Objektwirkung. Was in der Betrachtung einzelner Arbeiten wie eine Solarisation erscheint, ist auf die Besonderheit des Elektronenstrahls zurückzuführen, dessen röntgenähnliche Durchleuchtung die Konturen der Objekte sowie kleinste Details weiß wiedergibt. Die Arbeiten ‚Käferkopf‘ (Abb. 131–133) und ‚Grashüpferkopf‘ (Abb. 134) weisen den für Fährenkempers Mikrofotografien typischen starken Schwarzweißkontrast auf, der jedoch trotz sehr weißer bzw. schwarzer Bereiche einen hohen Grauwertumfang hat.¹⁸² So sind – obschon es sich um eine sehr kontrastreiche Fotografie handelt – in der Abbildung ‚Käferkopf‘ (Abb. 131) Höhen und Tiefen im Panzer des Insekts klar zu erkennen; gleiches gilt auch für die besonders unebene, noppenartig wirkende Oberflächenstruktur des zweiten Beispiels (Abb. 132). Aufgrund der feinen Gradationsunterschiede und der durch die Ausleuchtung starken Hell-Dunkel-Verteilung wird die plastische Wirkung des dargestellten Objekts ebenso betont wie dessen Materialität. Dies zeigt sich sowohl an der samtig weichen Oberfläche als auch an den vereinzelt herausragenden kurzen Härchen des Insektenkörpers. Dieser Art von Oberflächenstruktur wird die panzerähnliche, stumpfe Oberfläche des dritten Beispiels (Abb. 133) entgegengestellt, die ebenfalls – trotz der hart konturierten Körperform – eine subtile Durchzeichnung aufweist.

Die gezielte Ausleuchtung des Objekts sowie eine feine Abstufung unterschiedlicher Grautöne zeigen sich auch am Beispiel der Darstellung ‚Grashüpferkopf‘ (Abb. 134). Insbesondere die Augen – als übergroße Rundungen seitlich am Insektenkopf zu erkennen – geben die feinen Tonwertunterschiede und subtilen Übergänge der einzelnen Töne anschaulich wieder. Die feinen Poren sowie die lederähnliche Oberfläche des Objektkörpers werden durch die