

LEIPZIG UND DIE FOTOGRAFIE

/2

LEIPZIG UND DIE FOTOGRAFIE

/2

I.
Nicht wenige werden sich fragen: Warum kommt zum Thema »Leipzig und die Fotografie« die Nummer 2 der Ausstellungen vor der Nummer 1?

Das hat unterschiedliche Gründe. Es gibt inhaltliche, die sich aus der Geschichte Leipzigs und seines Verhältnisses zur Fotografie herleiten lassen. Und dann zum Beispiel die Überlegung, auf diese Art und Weise die Neugierde auf Leipzig und seine Fotografie auch auf jene Entwicklungsstufen zu lenken, die etwas außerhalb des allgemeinen momentanen Bewusstseins liegen. (Damit ist die Zeit von 1946 bis 1989 und darüber hinaus gemeint. – Darüber hinaus insofern, als die wichtigsten Künstler jenes Zeitraumes auch nach der Wende noch Bemerkenswertes leisteten. Was sich leicht vergessen lässt in Anbetracht einer überaus spannenden Entwicklung in der unmittelbaren Gegenwart.)

Alles in allem kann man aber davon ausgehen, dass wohl im Allgemeinen dem hochverehrten Publikum weder das eine, teils Vergangene, noch das andere, unmittelbar Gegenwärtige, in seiner Bedeutung, gemessen an der Weltkunstentwicklung der Fotografie, bekannt sein dürfte. Zumal in Europa die Fotografie erst seit wenigen Jahren außerhalb eines kleinen Fachkreises, zur breiten Öffentlichkeit hin, auch als Kunst eine immer größer werdende Wertschätzung erlangt.

Hinzu kommt noch, dass sich in diesen Tagen alle Augen auf Leipzigs Male-
reientwicklung der Gegenwart richten. Nicht nur die Grafik wird dabei leider über-
sehen. Auch der Fotografie wird nicht die Aufmerksamkeit zuteil, die sie eigent-
lich verdienen sollte. Und der Kunsthalle der Sparkasse Leipzig sind letztendlich
durch ihre Größe die Hände gebunden, um der eigentlichen Entwicklung in ihrem
gesamten Umfange gerecht zu werden. Sie kann eben nur Anregungen geben.
Und allein so sollten ihre Bemühungen und ihre gemachten Bemerkungen auch
bewertet werden.

II.

Es ist eingangs von einem Vergleich betreffs der Weltentwicklung der Fotografie gesprochen worden. Vor allem im Hinblick auf den künstlerischen Teil dieser Entwicklung. Das sollte natürlich mit aller Vorsicht behandelt werden. Es ist sehr schwer, global gesehen, überhaupt Vergleiche anzusetzen, gleich um welche Kunstform es sich dabei handelt. Nur im Bewusstsein allergrößter Begrenzung kann dergleichen geschehen und vor allem ernst genommen werden. Aber so gering auch der Wert solcher Vergleiche ist, sie geben einem wenigsten eine Ahnung vom künstlerischen Spektrum der jeweiligen Kunstform. Und da die oberen Qualitätsstufen der Künste eben den Vorteil besitzen, weltweit, über die Kulturen hinweg, zu wirken, so liegt eben dort die Messlatte, die es zu benutzen gilt, will man nicht nur in seinem eigenen kleinen Kosmos genügsam bleiben, sondern wenigsten eine Ahnung davon bekommen, wie die eigene Leistung einzuschätzen ist. – Warum auch der Mensch immer nach dem höchsten strebt, er tut es. Und tut es immer wieder. Und bedenkt man dabei die Gegebenheit, dass wohl gut und gern 11 Milliarden Fotos jeden Tag entstehen, aber davon nur ein paar Dutzend diesen Tag und ihre Zeit überleben werden. So wird die Frage nach der höchsten Qualität auch im Vergleich zur Fotografie und deren Möglichkeiten von beinahe existentieller Bedeutung.

III.

Leipzigs Fotografieentwicklung erlangte ihr erstes Achtungszeichen über die Stadtgrenzen hinaus, und wie sich bald zeigen sollte bis zu anderen Kontinenten hin, als 1893 die europäischen Fachzeitschriften ihre Leser darüber informierten, dass die »Königliche Kunstakademie und Kunstgewerbeschule Leipzig« eine »Fachschnule für Photographie und photomechanisches Vervielfältigungswesen« eingerichtet habe. Gefördert wurde dies, wie sollte es anders sein, vom Leipziger Deutschen Buchgewerbeverein, der damit »alle Zweige des Buchgewerbes in technischer und künstlerische Hinsicht«¹ zu erneuern versuchte.

Unter der Leitung von Max Seliger erlangte von 1901 an die Abteilung für photographische Vervielfältigungstechnik nicht nur Hochschulstatus, sondern die dort geleistete Arbeit wurde auch als künstlerische Arbeit anerkannt. Von 1907 bis 1914 wurde diese Abteilung in ihrer technischen Ausrüstung zur Besten ihrer Zeit und in der Welt. – Bemerkenswerte Fotografen in künstlerischer Hinsicht brachte man aber kaum hervor. Nicht vor dem ersten Weltkrieg und auch nicht in den

zwanziger Jahren als Künstler wie Maholy-Nagy (1928) oder Hugo Erfurt (1929) an der Akademie lehrten. Die Ausrichtung war zu sehr auf den angewandten Bereich ausgerichtet. Dort allerdings gab es hervorragende Studienmöglichkeiten.²

IV.

Die künstlerischen Leistungen der Fotografie sind immer wieder von den technischen Leistungen der Fotografie überspielt worden. Mitunter galt die Fotografie generell nur als fotografische Reproduktionstechnik, der jegliche künstlerische Aussagekraft abgesprochen wurde. Das mag vor allem mit daran liegen, dass die Fotografie bis heute von einem steten Technikentwicklungsprozess begleitet wird, der nicht selten so spektakulär war und ist, dass ihre künstlerische Seite nicht gesehen wird, während die technische Neuheit (die technische Spielerei) alle Begierde auf sich zieht. So war das von Anfang an.

Fast gleichzeitig wurde 1839 in England und Frankreich die Erfindung zweier verschiedener fotografischer Verfahren bekannt gegeben. Das Negativ-Positiv-Verfahren von William Henry Fox Talbot in England und die Daguerrotypie des Luis Jacques Daguerre in Frankreich.

Bereits 1727 hatte der deutsche Naturphilosoph Johann Heinrich Schulze mit der Lichtempfindlichkeit bestimmter Chemikalien experimentiert. – Versuche mit optischen Gesetzen reichen im Abendland bis ins 4. Jahrhundert vor Chr. zurück.

Lange vor der Erfindung der Fotografie benutzten Künstler die »Camera obscura«, die dunkle Kammer, als Zeichenhilfe. Der Kupferstich in einem Artikel in Denis Diderots L'Encyclopédie (um 1751) zeigt einige Modelle der Camera obscura und illustriert deren Funktion.

Beim Silhouetten-Porträt, benannt nach dem französischen Finanzminister und Schattenrisszeichner Etienne de Silhouette, wurde ein weiteres optisches Grundprinzip angewendet.

Mit der Erfindung der »Physionotrace« entwickelte Gilles-Louis Chrétien 1786 die Silhouette weiter. (Hier muss man natürlich auch an die Zeichenhilfen denken, wie sie zum Beispiel in der Renaissance verwendet und von Dürer empfohlen wurden.³)

Der englische Naturwissenschaftler William Hyde Wollaston entwickelte 1807 die »Camera lucida«, ein Glasprisma, das mit einem Messinghalter auf Augenhöhe über eine Zeichenunterlage gehängt wurde: Wenn der Zeichner durch ein

Guckloch genau über die Kante des Prismas schaute, sah er gleichzeitig das Objekt und das Zeichenpapier und übertrug das reflektierende Bild mit seinen Schatten und Nuancen darauf.⁴

Aber erst die Fotografie ließ die Hand als zeichnendes Werkzeug gänzlich ruhen und ließ das Licht für sie malen.

Und als um 1920 die ersten billigen, für Jedermann erschwinglichen Boxen auf den Markt kamen, begann der so gut wie grenzenlose Siegeszug der Fotografie als Reproduktionsmittel. Dieser Zug erfuhr dann seine noch grenzenlosere Erweiterung mit der digitalen Fotografie in unseren Tagen, die die 11 Milliarden Fotos pro Tag spielend erlaubt.

Nur die Kunst ist in diesem Prozess nicht weniger und nicht häufiger zugegen wie sie es am ersten Tage war. Auch der besten Technik gelang es bisher nicht, den Künstler zu ersetzen, als handele es sich dabei um ein Naturgesetz, auf dass der Mensch keinen Einfluss hat, so sehr er auch dafür unabdingbar ist.

V.

Der kurze, hoffnungsvolle Moment nach dem Zweiten Weltkrieg an der Leipziger Kunstakademie dauerte für die Fotografie, in Anbetracht ihrer angewandten Bedeutung, auch nicht länger, eher kürzer, denn schon 1946 wurden durch Masslow die Werkstätten für fotomechanische Vervielfältigungstechniken ausgegliedert. Die einst führende Technischeinrichtung verschwand über Nacht. Der damalige Leiter der Abteilung Fotografie, Johannes Widmann, versuchte trotzdem eine Klasse für Fotografie für die industrielle Werbung, Wissenschaft und Reportage auszubilden. Damit blieb die angewandte Ausrichtung der Fotografie zunächst dann auch an der »Hochschule für Grafik und Buchkunst«, in die die Akademie umbenannt wurde, erhalten.

»Schaut man in die Illustrierten dieser Zeit, so waren sie nicht mehr, wie in den ersten Nachkriegsjahren, geprägt durch einen die Wirklichkeit in ebenso erschütternden wie erwartungsvollen Bildern schildernden Bildjournalismus, sondern durch problemlose, die Realität verschönende Bilder. Gefordert waren Anfang der 50er Jahre nicht Bilder, die zeigten, wie die Welt wirklich ist, sondern wie man sie sich wünschte. So entstanden zumeist Bilder, die zwar die neue Gesellschaft und ihre Ideale zum Inhalt hatten, aber durch ihre Darstellungsweise aufgesetzt, konstruiert und unglaubwürdig wirkten.«⁵

»Die Bilder wurden zumeist nach einem beliebten Rezept gemacht. Man nehme

ein paar Arbeiter an einer Maschine, für den Hintergrund ein Transparent mit einer Losung und einen Bildtitel wie *Fünfjahrplan* oder *Aufbau*.«⁶

Solche Forderungen und Maßstäbe wirkten auf die Studenten an der Akademie schon deshalb lähmend, weil die bornierte Orientierung auch des fotografischen Schaffens auf die Malerei des 19. Jahrhunderts das (von Masslow mit seiner ganzen Autorität vertretene) Ausbildungskonzept an der HGB in der ersten Hälfte der 50er Jahre war.

»So inszenierten gutwillige Studenten in diesen Jahren in den Atelier- und Kellerräumen der Hochschule im Stile Repins und Menzels fotografische Illustrationen zu Tschschows und Gorkis Werken und fotografische Plakate zu politischen Losungen.«⁷ – Aber davon mehr anlässlich der Ausstellung: Leipzig und die Fotografie /1.

Nur noch soviel sei angemerkt, dass die Widersprüche dieser Zeit auch im Bereich der Fotografie von selbst begannen und dort wahrscheinlich noch konsequenter als in der Malerei und Grafik, Künstler hervorzubringen, die endlich auch künstlerisch dem weltweiten guten Ruf der Leipziger fotografischen Vervielfältigungstechnik gerecht wurden. Und ohne deren Vorarbeit die augenblickliche Entwicklung der Leipziger Fotografie kaum vorstellbar ist. – Man denke hier zum Beispiel nur an Fotografen und Absolventen der HGB wie Peter Langner, der bereits Anfang der 70er Jahre mit Reportagetechniken arbeitete, die erst Mitte der 80er Jahre allgemeine Furore machten. Und dabei sollte man ebenso die Leistung von Lehrern wie Evelyn Richter und Helfried Strauß bedenken. Aber eben nicht nur.

VI.

Entwicklungen, auch die der Fotografie, geschehen auf dieser Erde leider nicht so linear und einfach, wie uns das die Kunstgeschichtsschreibung gerne glauben machen möchte. Es ist ein kompliziertes Netzwerk, dem Kunstentwicklungen unterworfen sind. So komplex und kompliziert, dass sie gänzlich vom Menschen nicht zu durchschauen sind. Eigentlich kann man sich ihnen nur hingeben. Aber das genügt dem Menschen natürlich nicht. Er will und muss darüber sprechen können. Also verzichtet er lieber auf die letztendliche Wahrhaftigkeit zugunsten der rhetorischen Möglichkeit.

Lange glaubte man (und tut es vielfach auch heute noch), dass die Fotografie uns die unverfälschte Wahrheit der Welt zeigt. Denn ihre auf Naturgesetzen beru-

hende Technik ist vom Menschen nicht manipulierbar. Die Militärs dagegen entdeckten bald, dass es wohl bessere Informationen gab, wenn man einen Zeichner und Maler schickte denn einen Fotografen. Die Technikgläubigkeit der Menschen bezog sich auch auf die Fotografie und wurde daher gern dazu verwendet, Dinge und Zustände vorzugaukeln, die es eigentlich nicht gab, aber gerade von Diktaturen mit Vorliebe in dieser Art benutzt wurden und werden.

Ohne die moralische Instanz des Künstlers ist auch die Fotografie zu jeder Schandtats bewusst oder unbewusst missbrauchbar. So verlangt auch die Reportagefotografie, die man besonders gern nur auf technische Fähigkeiten beschränken möchte (Die Betrachter, die gern unkritisch glauben möchten. Oder die Verführer, die sich das zunutze machen möchten.) den Künstler. Und da vor allem dessen individuelle persönliche Veranlagung und Verantwortungsbereitschaft.

Diese Voraussetzung kann gut in Bezug auf die HGB beispielhaft mit einem Namen wie Evelyn Richter belegt werden. Oder auf die unmittelbare Gegenwart bezogen mit dem Namen Timm Rautert. Zwischen beiden macht aber zunächst seit den Neunzigerjahren eine fotografische Stilistik auf sich aufmerksam, die die Aspekte der Reportage zwar noch beinhaltet, aber sie in keiner Weise zur primären Absicht hat. Es handelt sich dabei um eine Fotografie, die die Bildfindung alleinig in den Vordergrund stellt. Und dies so, dass es dem Betrachter zuvorderst nicht in den Sinn kommt, nach der Technik zu fragen, sondern er so vom Bild gefangen ist, dass ihm erst im zweiten oder dritten Nachgang die Frage interessiert: Ist das jetzt gemalt oder fotografiert?

Man denke dabei z. B. an die Arbeiten von Erasmus Schröter, Hans-Christian Schink, Matthias Hoch, aber auch Albrecht Tübke usw. Oder Bertram Kober, Richarda Roggan und Marion Wenzel. Wobei bei Letzteren deutlich wird, dass der Moment der Reportage eben fließend stets zugegen ist und bei allem stilistischen Festlegen eines Fotografen äußerste Vorsicht geboten sein sollte.

Zudem hat diese Art zu fotografieren und den Bildausschnitt und vor allem das Bildformat zu wählen nichts mit den Versuchen gemein, die es zu Beginn der Fotografiegeschichte gab, als die Fotografen glaubten, in Konkurrenz mit der Malerei treten zu müssen. Die Sehgewohnheiten haben sich seit damals (seit nun gut 150 Jahren) so gründlich verändert, dass man dies ausschließen kann. Es hat wohl mehr mit der Entwicklung der neuen Medien zu tun, durch die uns zunehmend bewusst wird, dass das Bild, das Bildhafte der eigentliche Kommunikationsträger ist und nicht der jeweilige technische Reproduktionsprozess. Auch

wenn dieser erst bestimmte Bildformen erlaubt, wie sich das beispielhaft am Selbstporträt von Edgar L. zeigt, das nicht fotografiert, sondern gescannt wurde. Womit auch deutlich wird, dass inzwischen völlig neue »fotografische« oder einfach »bildtechnische« Möglichkeiten hinzugekommen sind, die nicht nur neue funktionale Anwendungen erlauben, sondern auch neue (?) oder wenigstens andere künstlerische Ausdrucksformen.⁸

Wie auch bei Maix Mayer, in Anbetracht dessen Arbeiten wir jenen Bereich in der neueren Fotografie belegt haben, in dem der Prozess der Fotografie völlig unbeachtet benutzt wird, um das Bild zu fixieren, zu bewahren. (Eigentlich die Inkarnation dessen, das man sich erhoffte oder auch befürchtete, nämlich dass mit dem Erscheinen der ersten Billigboxen Anfang der Zwanzigerjahre ein jeder fortan in der Lage sei, sich sein Bild zu machen. Was dann doch nichts wurde, weil man bei jedem Urlaubsfoto hernach stets mehr erzählen musste, als darauf zu sehen war. – Es gibt eben »Bilder«, die sind keine. Und das sind leider die meisten.)

Diese auf das Bild bezogene Fotografie ist so bemerkenswert, weil sie zusätzlich eine besondere Stellung deshalb einnimmt, da sie sich innerhalb der sowohl traditionell als auch noch immer gegenwärtig gegebenen Vorrangstellung der Reportagefotografie entwickelte. Und nicht zuletzt damit die künstlerische Bedeutung der Fotografie zum vorrangigen Thema machte. Ein Umstand, so glaube ich, der auch der reportagebezogenen Fotografie dahingehend zugute kommt, dass ihre künstlerische Bewertung in der Öffentlichkeit eine gerechtere Aufmerksamkeit erfährt.

VII.

Bleibt zum Schluss nur noch zu erwähnen, dass an dieser Stelle leider nicht alles besprochen werden kann, das im Augenblick in Leipzig und seiner Fotografie an interessanter Entwicklung zu benennen wäre, sowie die hier getroffene Auswahl rein intuitiv geschehen ist. Es verbirgt sich dahinter keine vorangestellte Bewertung. Höchstens der Hintergedanke, in Anbetracht einer großartigen Entwicklung, wenigstens einige Werke davon rechtzeitig für die Sammlung der Sparkasse zu sichern. Denn wenn erst die Welt auf diese Entwicklung aufmerksam wird, wie das partiell bereits bei der Malerei geschehen ist, dann wird man sich wohl manches davon kaum noch leisten können.

Leipzig, April 2006

Claus Baumann

Anmerkungen:

¹ Max Seliger: Königliche Akademie für grafische Künste und Buchgewerbe, Leipzig, 1914

² siehe auch: Katalog der Ausstellung 225 Jahre HGB, Leipzig, 1989

³ Albrecht Dürer – Schriftlicher Nachlass, Berlin, 1963, S.167 ff

⁴ siehe u.a.: Geschichte der Photographie 1839 bis heute, Köln, 2000

⁵ Katalog der Ausstellung 225 Jahre HGB, Leipzig, 1989, S. 50 ff

⁶ Ernst Richlovski: Fotografie und Realismus. In: Die Fotografie, Heft 6/1953, S.150

⁷ Katalog der Ausstellung 225 Jahre HGB, Leipzig, 1989, S. 51

(Hier muss man noch anmerken, dass dieses Ausbildungskonzept noch bis in die 60er Jahre seine Wirkung hatte. Auch noch unter dem Rektorat von Bernhard Heisig, bedenkt man zum Beispiel die Diplomarbeit von Hartwig Ebersbach, mit der Ebersbach aus Trotz dem Drängen Heisigs nachgab und diesem zeigte, dass er auch die altmeisterlichen Techniken beherrsche, diese aber nicht sein künstlerisches Ziel seien. – Es wird bei der Entwicklung der HGB innerhalb der Leipziger Schule die Rolle und der Einfluss der Studenten Anfang der 60er Jahre auf die Lehrgeneration von Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke und Gerhard Kurt Müller noch immer unterschätzt. Diese Lehrer zuweilen oder meist als alleinige Begründer der Leipziger Schule hinzustellen ist ohnehin grundsätzlich falsch.)

⁸ Ausdrucksformen für die, wenn man so will, sich bereits in den Siebziger- und Achtzigerjahren an der HGB Vorbilder oder Vorläufer finden lassen: Denkt man an Arbeiten von Horst Thorau: Charité, 1984; Wolfgang G. Schröter: Kaleidoskopaufnahmen von mikroelektronischen Bauelementen, 1988 oder Sieghard Liebe: Landschaft, 1986; um nur diese wenigen zu nennen. Auch formal war der Boden in Leipzig aufbereitet.