

blieben ist auch die Frage nach der Möglichkeit des „Positiven“ in dieser Zeit. Brecht hat das Dunkel in dem von ihm bekennd aufgestellten Licht nicht geleugnet. „Wo aber ist, umgekehrt, das helle Licht im Dunkel der westlichen Kunst?“, fragte Walter Jens in seiner Rede zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse 1961. Die gängige Ansicht lautet: das Positive, d. h. die im Sinnvollen, in der Auflösung oder Überwindung des Heillosen endende Fabel und die positive Figur, der posi-

tive „Held“, ein Mensch, der Gutsein und Wahrwerden verkörpere oder sich auf den Weg zu ihnen mache, sei unmöglich. Vielleicht aber ist es nicht unmöglich, sondern nur schwer, sehr viel schwieriger und, notwendig, differenzierter als früher. Es gibt nicht nur eine Vereinfachung des Lichts in der vergangenen, sondern auch eine Vereinfachung des Dunkels in der zeitgenössischen Literatur und eine Lust am Aufzeigen des Heillosen.

Paul Konrad Kurz SJ

Die Elite deutscher Fotografen in Mannheim

Die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner begreift sich als die Elite der deutschen Fotografen. Gegründet 1919, setzt sie sich das gemeinsame Bemühen ihrer Mitglieder um eine ständige Aufwärtsentwicklung der bildnerischen Fotografie zum Ziel. Dieses Bemühen vollzieht sich zunächst in gruppeninternen Ausstellungen, im Austausch von Gedanken, in Tagungen und gegenseitiger Kritik. Ferner werden qualifizierte Fotografen neu berufen, während man sich von Mitgliedern trennt, die den Ansprüchen einer frei gewählten Jury zweimal nacheinander nicht genügen. Auf diese Weise hofft die Gesellschaft „Nivellierung und Stagnation zu vermeiden“.

Im Vertrauen darauf, daß die gemeinsame Arbeit zu neuen, für das Fotoschaffen in Deutschland repräsentativen Maßstäben führt, tritt die GDL immer wieder mit Ausstellungen vor die Öffentlichkeit. Im neuen Pavillon des Mannheimer Kunstvereins wurden vom 13. März bis zum 16. April 171 Lichtbilder der gegenwärtig 35 Mitglieder sowie des Amerikaners und Jahrespreisträgers (David-Octavius-Hill Medaille 1967) Paul Strand gezeigt. Da über die Auswahlkriterien der Jury weder schriftlich noch mündlich etwas zu erfahren war, konnte sich der Betrachter nur an die ausgestellten Werke selbst halten. Eine Gesamthematik der Ausstellung wurde nicht sichtbar, war auch bei der Unterschiedlichkeit der hier vertretenen Fotografen nicht zu erwarten.

So ist es ebenfalls fast nicht möglich, die

Vielfalt der gebotenen und gewonnenen Eindrücke auf einen einigermaßen befriedigenden Gesamttoner zu bringen. Am ehesten lieferte die Ausstellung einen Beweis für Marshall McLuhans Bemerkung, daß mit der Erfindung der Fotografie der Schritt vom Zeitalter des „typografischen Menschen“ in das Zeitalter des „grafischen Menschen“ getan wurde¹. Für McLuhan ist das typografische Zeitalter identisch mit literarischer Zivilisation, deren sichtbaren Niederschlag die linear angeordneten Typen des Alphabets als syntaktische Grundeinheiten bilden. Die Wirklichkeitserfassung dieser vergehenden Kulturepoche ist radikal verschieden von der des grafischen Zeitalters, dessen Logik der Fotografie (des Bildes!) weder verbal noch syntaktisch, das heißt nicht mit den Mitteln der literarischen Zivilisation bewältigt werden kann.

Dies erklärt, warum eine so große Anzahl der Lichtbilder „aussagelos“ war, wenigstens in dem Sinn, daß sie keine direkten Titel trugen. Am hilfreichsten für den Betrachter erwiesen sich immer noch die Bildjournalisten und die Werbefotografen. Zeigten die ersten Proben aus Serien oder Reportagen (Stefan Moses, Hilmar Pabel, Robert Lebek, Guido Mangold, Thomas Höpker, Eberhard Seeliger u. a.), wo sie das Wesentliche der aktuellen Umwelt veranschaulichen, indem sie hinweisen und bezeichnen, so gaben sich die

¹ M. McLuhan, *Understanding Media* (New York 1964) 190 f., 197 ff.

letzteren zwar in der Mehrzahl objektbetont, jedoch schon mit starker Tendenz zu dem verspielten Verfremdungseffekt, der den Angesprochenen ablenken soll (Wilhelm Moegle, Hansi Müller-Schorp, Heinz Schünke, Karl Hugo Schmölz, Hermann Speer und vor allem Reinhart Wolf). Selbstverständlich nehmen die verschiedenen Gruppen alle heute möglichen technischen Hilfen für Aufnahme und Entwicklung in Anspruch.

Hier fällt die Benutzung gerade der Dunkelkammertechnik so sehr auf, daß man die Ausstellenden auch einteilen kann in solche, die sich mit den bisherigen Möglichkeiten bescheiden, und solche, die mit diesem Rahmen unzufrieden sind und ihn sprengen wollen. Diese kann man eigentlich nicht mehr naiv als Fotografen bezeichnen; sie sind schon längst dabei, die Fotografie in Richtung der Grafik zu überschreiten. Sie spüren Strukturen der Realität nach, die der Bewußtseinslage eines eindringlich Sehenden entsprechen und die sich nur dem ohne Erklärung auftun, der sich gleich intensiv beeindrucken läßt.

Die Hauptvertreter kommen von der Subjektiven Fotografie her, der Prof. Otto Steinert im letzten Jahrzehnt in Deutschland zum entscheidenden Durchbruch verhalf. Für sie verliert menschliche, naturhafte und technische Wirklichkeit ihre wahrnehmbaren Konturen, doch beileibe nicht ihre Inhaltlichkeit. Im Prozeß der manipulierten Formverfremdung wird Wirklichkeit durch Aussparung und Aussperrung des nicht für wesentlich gehaltenen auf Ur-Impressionen reduziert, die sich flächenhaft-elementar oder strukturbetont-konstruiert manifestieren.

Grandiose Beispiele dieser Lichtbildkunst sind Steinerts „Norwegische Impressionen“. Sein hochbegabter Schüler Detlev Orlopp folgte ihm mit seinen Bildern der Sierra Nevada und des Skutari-Sees, nur vielleicht mit distanzierterer Weltsicht und im Wissen um die „Kühle“ der fotografischen Möglichkeiten. Weitere Beiträge in diese Richtung kamen von Karl Abel, Walter Boje, Robert Häusser, Hel-

mut Lederer, Pan Walther, Jürgen Heinemann u. a. Am weitesten ins Feld der Grafik vorangeschritten ist Heinz Hajek, von dem drei „Lichtgrafiken“ zu sehen waren. Hajek, der als experimenteller Fotograf bereits von sich reden machte, erreicht die von ihm gewünschten Effekte, indem er Säuren sich auf Glas auskristallisieren läßt und das alles mit etwas Informel-Zufallsteuerung arrangiert. Die Resultate sind von Grafik kaum mehr zu unterscheiden.

Es versteht sich von selbst, daß vieles, was diese Fotografie bietet, sich dann ansieht „wie“ ein van Gogh, ein Seurat, ein Manet, ein Kubin, ein Cezanne, ein Miro. Die Beurteilung eines solchen Phänomens wird davon abhängen, wie eng oder wie weit die Kritiker den Begriff von Fotografie oder Malerei praktisch handhaben. Sicher scheint beim gegenwärtigen Leistungsstand der Fotografie zu sein, daß die unbesehen geübte wertende Zuweisung der Oberfläche der Realität an die Fotografie, der Innenseite an die Malerei sich nicht mehr halten läßt, wenn sie überhaupt je gegolten hat und nicht bloß eine Reaktion der älteren darstellenden Kunst auf die Geburt des Lichtbilds war.

Erwähnung verdienen noch die 18 Beiträge des Preisträgers Paul Strand. Der heute in Frankreich lebende Amerikaner kommt von der durch Paul Steglitz 1902 begründeten amerikanischen „Secession“ her. Das letzte Heft der Zeitschrift dieser Gruppe „Camera Work“ (1917) brachte Bilder Strands, die für ihn einen Neubeginn bedeuteten. Mit einer Fotografie aus dem Jahr 1917 ließen die Veranstalter auch den Überblick über Strands Arbeiten beginnen. Erstaunlich, wie sich Strand bis heute treu geblieben ist in seiner Hingabe an die Komposition, die er der Schau verdankt und nicht dem Arrangement. Erstaunlich ebenfalls, daß ein Mann geehrt wurde, der sein Leben lang in seinem Schaffen der Welt der Dinge treu blieb, sie aber als klassisch geformte zu schauen verstand.

Reinhold Iblacker SJ