

Die Macht der Fotografie

Autor(en): **Gräff, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **28 (1941)**

Heft 5

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86839>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

sozialem Ressentiment, sondern es ist seine Welt der verbrauchten Dinge, der Menschen, über die «das Leben gegangen ist», wie er zu sagen pflegte, die er gestaltete.

Nun ruht diese Feder, die Tausende von Blättern aus innerer Not schuf. Das von Erleben überbordende Werk jedoch, das

wie ein unabsehbares Fragment eines grossen Illustrators anmutet, wird sowohl Zeitdokument, als auch Zeugnis eines an seine innern Gesichte gefesselten Menschen bleiben, das den Beschauer nie gleichgültig lassen wird.

kn.

Die Macht der Fotografie

Die realistische Illusion

Zweifelloos wird das Gros der Amateuraufnahmen in der bewussten Absicht gemacht, ein *Erinnerungsstück* zu schaffen an ein paar Stunden in froher Gesellschaft, an eine bestimmte Person, an eine bestimmte Landschaft.

An sich ist durchaus nicht gesagt, dass eine Fotografie diesem Zweck stets besser dienen könnte als irgend etwas anderes. Eine hübsche Muschel, bei bestimmter Gelegenheit am Meeresstrand gefunden, mag eine überaus lebhaftere Erinnerung assoziieren — vielleicht mehr als eine Fotografie, wenn das, woran sie erinnern soll, optisch überhaupt nicht ausdrückbar wäre. Indessen ist normalerweise die Erinnerung viel eher auf den Augeneindruck als auf irgendwelche andern Sinneseindrücke gegründet, und wenn wir etwa das Bildnis einer uns gut bekannten Person in die Hand nehmen, so ist sie uns augenblicklich ganz und gar gegenwärtig. Denn dies ist eine spezifische Eigentümlichkeit der Fotografie (die zum Beispiel in der Malerei gar nicht immer bezweckt und noch viel seltener erreicht wird): Die Fotografie bietet stets die Illusion des unmittelbaren Zugesehenseins.

Im Krimkrieg, im amerikanischen Bürgerkrieg, im russisch-japanischen Krieg waren einige bekannte Zeichner auf dem Kriegsschauplatz. Ihre Skizzen, damals in illustrierten Blättern veröffentlicht, muteten die Zeitgenossen sehr realistisch an. Nichtsdestoweniger sind sie für uns nichts als Historienbilder, und aus jedem Strich wird uns ein unüberbrückbarer Zeitabstand bewusst. Zu gleicher Zeit aber waren schon Vorläufer unserer Pressefotografen tätig. So oft wir *deren Bilder* in die Hand nehmen, sind wir *unmittelbar zugegen*. Diese Suggestion des Gegenwärtigseins, des Zugesehenseins ist über Raum- und Zeitabstände hinweg durchaus unwiderstehlich — das ist ja auch der Erfolg der illustrierten Presse und des Wochenschaufilms: die Fotografie macht den Betrachter zum Augenzeugen.

Dieser Tatsache, die wahrlich zauberhaft genug ist, sind wir uns gewöhnlich gar nicht mehr bewusst, weil wir von Jugend auf so sehr mit Fotografien und gedruckten Reproduktionen nach Fotografien gefüttert wurden, dass uns das Staunen längst verging. Nichtsdestoweniger bleibt diese ihre eigentümliche Kraft, dem Beschauer unbewusst, die Ursache ihrer enormen Popularität.

Dieser eindrückliche Realismus macht die Fotografie besonders geeignet für das Dokumentarische. Die relative Einfachheit und Raschheit und vermeintliche Zwangsläufigkeit und Exaktheit der Herstellung haben der Fotografie

allgemein den Ruf «*dokumentarischer Treue*» verschafft und sie tatsächlich für unzählige Zwecke unentbehrlich gemacht. Aber die Unwiderstehlichkeit ihrer realistischen Suggestion ist nicht ohne Gefahr. Angesichts einer guten realistischen Fotografie ist es nämlich kaum möglich, sich der Vorstellung zu entziehen, es handle sich stets um ein echtes *Dokument*. Eine gezeichnete Darstellung mag noch so realistisch sein, man ist sich stets bewusst, dass der Zeichner darstellen kann, was er will. Dass die Fotografie in sehr viel engeren Grenzen «objektiv» darstellt, als die Menge glaubt, ist nur wenigen klar. Die «fotografische Treue» ist nur echt — sofern der *Fotograf* treu war...! Jene realistische Suggestion und der Aberglaube, die Fotografie beruhe auf einem zwangsläufigen Darstellungsprozess, haben einen eigentlich ganz unbegründeten Kredit beim Publikum erzeugt, der *die Fotografie zur stärksten Lüge befähigt*. In der Werbung und in der Politik wird von dieser Eignung in teils harmloser, teils in sehr gefährlicher Form ausgiebig Gebrauch gemacht.

Die Fotografie kann sich aber auch Aufgaben stellen, die ganz ausserhalb des Dokumentarischen liegen.

Die meisten Amateure z. B. betreiben die Fotografie lediglich zum angenehmen Zeitvertreib. Und viele Aufnahmen werden mit durchaus keiner andern Absicht gemacht als der: dem Fotografen *Genuss* zu bereiten.

Fraglos ist zwar schon die genannte Urqualität der Fotografie, jene realistische Illusion einer zeitlichen und räumlichen Gegenwart, die den Beschauer unmittelbar packt und in das bildliche Geschehen einbezieht, *eine starke Quelle des Vergnügens*. Je nach der Natur des Dargestellten und nach der Intensität der Realistik kommen gesunde Schaulust und Sensationsbedürfnis nach Kräften auf ihre Rechnung. *Die Intimität des Verhältnisses vom Beschauer zum Geschauten* ist vor dem fotografisch-realistischen Bilde tatsächlich oft viel grösser, als sie es je in der Wirklichkeit sein könnte. Das ist in vielen Fällen ohne Zweifel höchst vergnüglich — in andern Fällen aber entschieden peinlich.

Der Wunsch, gelegentlich die Realistik der Fotografie zu *mildern*, ist also ganz verständlich. Unvernünftig sind hier wieder gewisse Fanatiker, die die an sich herrliche Schärfe der Apparatur verdammen und nichts als den verwischenden «*Weichzeichner*» gelten lassen (eine absichtlich schlecht korrigierte Linse oder ein die Scharfzeichnung störender Objektivzusatz).

Der optische Reiz

Ist die realistische Illusion die *erste* Qualität der Fotografie, so ist die *zweite*: der *optische Reiz*. Eine Fotografie kann beide Qualitäten vereinigen; an sich sind sie durchaus nicht aneinander gebunden, und viele der schönsten Fotos sind aus keinem andern Anlass entstanden, als des Genusses wegen, den ihre optische Schönheit verspricht.

Wohl gemerkt: wir sprechen hier noch nicht von der Schönheit des zu fotografierenden *Objektes*, sondern von spezifischen Reizen, die die *Fotografie* selbst zu bieten hat. Die wichtigsten sind: die enorm reiche, zartgegliederte *Tonskala vom tiefsten Schwarz zum Papierweiss* und die in diesem Rahmen mögliche, unübertrefflich suggestive *Darstellung des «spielenden Lichtes»*, etwa von Sonnenstrahlen, die zarte Gräser durchleuchten, über windgekräuselttes Wasser hüpfen oder selbst noch den scheusslichsten Strassenschlamm zu einem reizvollen Stück Materie umformen. Für den hohen ästhetischen Reiz dieser rein fotografischen Qualitäten hat die grosse Masse der Fotografierenden zweifellos noch wenig Blick; er fehlt gewöhnlich selbst den Fachleuten, aber er lässt sich sehr wohl schulen.

Der Jagdinstinkt

Man könnte gelegentlich einer Wanderung am eindrucksvollen Ort eine fotografische Ansicht kaufen, die vielleicht ein ideales Erinnerungsstück darstellen mag. Nichtsdestoweniger greift der Reisende selbst zur Kamera, und das Bild, das er selbst verfertigt, befriedigt ihn mehr, auch dann, wenn es schlechter ausfallen sollte.

Man mag annehmen, dass hier die eigene, tätige Teilnahme das Bild persönlich liebenswerter macht; sicherlich spielt dergleichen mit. Aber mehr noch der Betätigungsdrang, der aus dem Resultat erst in zweiter Linie, aus dem Arbeitsvorgang an sich aber in hohem Masse Vergnügen und Genuss schöpft. Und wer sich als Fotograf etwas zutraut, kann vom *Wetteifer* gepackt werden, er ist für viele Amateure ein beträchtlicher Anreiz für ihre Arbeit.

Vielleicht ist es letzten Grundes nichts anderes, als ein ganz simpler Jagdinstinkt, der dem Amateur die Kamera in die Hand drückt. Die Jagdfreude ist ein zuweilen recht roher, aber jedenfalls sehr *urwüchsiger Genuss*. Das kleine Kind kann kaum dem Drang widerstehen, *von allem Besitz zu ergreifen, was es sieht*. Wer schon ein wenig mehr von der Fotografie versteht, ist zuweilen sprachlos, wenn er Gelegenheit hat, gewisse Amateure zu beobachten; kaum eröffnet sich diesen Wanderern irgendein neues Blickfeld, so greifen sie ganz mechanisch zur Kamera, und die Aufnahme wird gemacht, sie mag nun fotografisch aussichtsreich sein oder nicht. Keine Rede davon, dass auch nur zehn Sekunden Zeit blieben, das Objekt auf sich wirken zu lassen. Die Reaktion auf den betreffenden Anblick ist bei diesen Naturen unwiderstehlich. Was kann das anders sein als die Gier, sich das Erschaute anzueignen?

Eine Fotografie, die man *selbst* geschaffen hat, gibt durchaus das Gefühl, dass sie eigener Besitz sei — die

realistische Illusion des Gegenwärtigseins samt der Intimität des Beschauens tun ein übriges, die Jagdbeute zu geniessen...

Um das Bild abzurunden: Auch das Gegenstück zum Jagdinstinkt fehlt nicht; manchen Menschen ist es offensichtlich eine Lust, vor der Kamera zu posieren, Kinder und unbefangene Primitive spüren oft einen unwiderstehlichen Trieb, sich rasch vor die Kamera zu drängen, ganz ohne Aussicht, das Bild jemals zu Gesicht zu bekommen; ihr ganzes Verhalten zeigt vielmehr, dass sie sich *wagemutig* sozusagen in den Bereich eines zauberhaften Fanggerätes begeben. Und wie jedermann ganz natürlich, gemäss seinem Temperament, angesichts eines gefährlichen oder unheimlichen Wesens flieht, oder aber sich ihm frontal entgegenstellt und konzentriert darauf schaut, genau so reagiert der primitive Mensch in aller Welt auf die Kamera. Wer sie nicht energisch meidet, ist kaum zu bewegen, den Blick auf anderes als auf das gefährliche Gerät zu richten; und wo irgend möglich, wird ihm *der ganze Mensch in voller Schulterbreite zugekehrt*, sehr zur Verzweiflung des unglücklichen Operators, der gern ein «lebenswahrer» Idyll eingefangen hätte.

Das lohnende Objekt

Indessen genügt zur glücklichen Jagd nicht der Jagdinstinkt allein, man braucht auch eine gute Jagdtechnik und vor allen Dingen: lohnendes Wild. Und damit kommen wir zu einer Frage, die in der Fotografie durchaus entscheidend ist und seltsamerweise gewöhnlich ganz übergangen wird; zur Frage des *lohnenden Objektes*.

Die Maler mögen streiten, ob es nur auf *die Art* des Malens ankomme, oder auch auf den Gegenstand; in der Fotografie, als der spezifischen Möglichkeit intensivster realistischer Darstellung, kommt fraglos dem Dargestellten an sich entscheidende Bedeutung zu!

Erinnerungsstück, Dokument, «Wild», das zum Jagen reizt — stets ist das Objekt eigentlicher Anlass zur Aufnahme. Für den Berufsfotografen gibt es ohnehin nichts anderes, ob er Bildnis- oder Pressefotograf, Werbefotograf oder Landschaftler ist.

Einen besonderen Anreiz zum Fotografieren erwähnten wir noch: die Freude am optischen Reiz des fotografischen Materials an sich. Tatsächlich hat von hier aus der Versuch einer «*gegenstandslosen Fotografie*» erfolgreich eingesetzt. Beeindruckt vom subtilen Reiz der tonreichen Skala des fotografischen Papiers, haben einige moderne Maler sich Experimenten gewidmet, *ohne Kamera — lediglich mit Licht auf lichtempfindlichem Material* — abstrakte Bilder zu gestalten. Unzweifelhaft wurden hier gelegentlich Blätter von grosser Schönheit geschaffen. Höchst merkwürdig, dass selbst diese Bilder — so wirklichkeitsfern sie doch sind — ihren elementaren fotografischen Charakter gewöhnlich nicht verleugnen können: *auch sie* bieten oft bis zu gewissem Grade die «Suggestion des Zugesehenseins».

Von praktischer Bedeutung wurden diese Arbeiten insofern, als sie die reinen Mittel der Fotografie klären hal-

fen, im übrigen aber (so glauben wir) die alten Grenzen zwischen Malerei und Fotografie nur aufs neue bestätigen: Dem Maler ist die Arbeit vor der Natur, vor dem lebendigen Objekt nur Studium; uns Fotografen indessen ist umgekehrt die Beschäftigung mit der abstrakten Fotografie nur Studium. Denn nach wie vor ist der Sinn und Wert der Fotografie ganz zweifellos: *Die Darstellung des Objekts*.

Somit muss das Objekt im echten Sinne des Wortes *bemerkenswert* sein, wenn wir eine Fotografie schaffen

wollen, die Beachtung verdient. Das Objekt (der Gegenstand, der Vorgang, das Geschehen, der Moment) sei erregend oder schön, ergreifend oder erhaben, einzigartig oder amüsant, gewaltig oder rührend. Ein Objekt, das nicht zur Anteilnahme reizen kann, tötet jede, auch die im übrigen beste Fotografie.

Werner Gräff

(Aus der Einleitung eines neuartigen Foto-Lehrbuches «*Kamera und Auge*», das demnächst im Urs Graf Verlag, Olten, erscheint.)

Alvar Aalto: Bauen nach dem Krieg

An der Pariser Weltausstellung 1937 — wie lang ist das nun schon her! — sind wir zum erstenmal einer Arbeit von Alvar Aalto begegnet (die Aalto-Stühle mit den breiten Lehnen sind ja nicht von ihm, sondern von seiner Frau konstruiert). Hinter jenem «Finnischen Pavillon» erwarteten wir, mussten wir erwarten, einen kleinen beweglichen, nervösen, kapriziösen Menschen, einen Menschen voller Einfälle, übersprudelnder, sich überstürzender — und vergänglicher — Ideen und Ansichten.

Nun hat Aalto eine Vortragsreise durch die Schweizer Städte abgehalten; da lernten wir einen ruhigen, langsam, etwas zögernd überlegenden Menschen kennen und spürten aus seinen von englischer Denkweise und englischen Ausdrücken leicht überkreuzten Ausführungen, dass da ein Kollege vor uns stand, der sich um den «Effekt» gar nicht kümmert, der ernst und umsichtig sich Problemen nähert, die tief unter der Oberfläche liegen.

«Wiederaufbau nach dem Krieg» war das Thema, das sich Aalto gestellt. Ein Thema, das für uns bis heute gegenstandslos ist, im übrigen Europa, das noch unter den Bomben erzittert, verfrüht erscheint, das aber in Finnland seit einem Jahr schon im Vordergrund des Interesses steht und alle Gemüter bewegt.

Vielleicht, so führte Aalto aus, führt der Wiederaufbau, der nun in Finnland begonnen hat, zu einer neuen Linie in der Architektur; vielleicht sind da Hinweise zu gewinnen, Tips; vielleicht treten da Erscheinungen auf, die uns unbekannte, unerwartete Bezirke eröffnen.

Dem Dozenten am Technological Institute von Massachusetts, Aalto, lag es nahe, mit U. S. A. zu exemplifizieren: Wie haben sich die so rasch aus der Erde schiessenden Goldgräberstädte entwickelt? Zuerst die dürftigste Unterkunft zwischen Kisten, unter Wellblech; dann sind Bretterhütten entstanden, auf derselben Stelle; diese Bretterhütten haben dann Baracken Platz gemacht und darauf sind — wie in Troja — eine Permanentstadt nach der andern gefolgt,

immer an Ort tretend. Eine unsinnige Bauart, kopflos, wüst und verwüstend.

Bilder aus dem vom Krieg verwüsteten Bezirken in Finnland zeigen — wie kann es anders sein? — die Ansätze zu derselben Entwicklung: auch wieder zuerst die dürftigsten Unterkünfte zwischen Trümmern und Brettern; und schon nach kurzer Zeit die ersten richtigen Hütten — noch steht der Herd draussen im Freien; dann sieht man die ersten Blockhäuser, einräumig; eine Tür, sogar ein Fenster! Um später von Permanentbauten abgelöst zu werden. So wiederholt sich unter gleichartigen Umständen — es muss rasch und für viele Unterkunft geschaffen werden — der leidige Prozess der kalifornischen Städte.

Das Unternehmertum funkt dazwischen. Achtunddreissig Holzhausfabriken sind in Betrieb und speien ihre typisierten Bretterhäuser aus. An genehmigter Strasse, auf längst schon voraustrassierte Felder werden die Häuser aufgestellt in Reihen, in endlosen, stumpfsinnigen Reihen. Ein trostloses Bild.

Ein Missbrauch der Normalisierung. Falsch verstanden, falsch angewendet.

«Es muss möglich sein», kommt es langsam überlegend vom Podium her, auf dem Aalto auf und ab geht, die Hände, die noch nicht arbeiten, noch nicht zeichnen sollen, grimmig in die Taschen stossend, «es muss möglich sein, dass eine Ortschaft sich natürlich und schön entwickelt, organisch sich entwickelt wie eine Pflanze. Unter Anwendung einer klug und klar durchgeführten Normalisierung aller Einzelheiten. So wie eine Magnolie — sie blühen draussen in den Gärten; auf den Feldern in Finnland liegt der Schnee noch einen Meter hoch — wie eine Magnolie, alles Blüten ein und desselben Typus', doch jeder einzelne Kelch besonders gebildet, nach Stellung Nachbarschaft und Sonne. Es muss möglich sein, etwas Ähnliches hervorzubringen, wenn wir jedes einzelne Haus der Besonderheit seiner Lage entsprechend entwickeln — alle aus denselben Elementen.» Die Lichtbilder umspielen diesen Gedanken in immer neuen