

Das „Neue Sehen“ Extreme Perspektiven in der Photographie

Birgit Jooss

„In der Fotografie gibt es alte Blickwinkel, Standpunkte des Menschen, der auf der Erde steht und geradeaus blickt, oder, wie ich es nenne, Aufnahmen vom Bauchnabel aus, den Apparat auf dem Bauch. Gegen diesen Standpunkt kämpfe ich und werde ich kämpfen wie meine Genossen aus der neuen Fotografie. Fotografiert von allen Blickwinkeln aus, nur nicht vom Bauchnabel aus, bis alle diese Blickwinkel anerkannt sind!“¹

Alexander Rodtschenko (1891–1956), von dem dieser Aufruf stammt, wandte sich in den 1920er Jahren vehement gegen einen konventionellen Blickpunkt in der Photographie, den er wiederholt als „Bauchnabelperspektive“ bezeichnete. Stattdessen forderte er Aufnahmen, die sich durch extreme Perspektiven von oben, von unten oder mit gekipptem Horizont auszeichneten. Obwohl zu diesem Zeitpunkt die Photographie bereits fast ein Jahrhundert bestand, waren Forderungen dieser Art relativ neu. Die Perspektive als künstlerisches Gestaltungsproblem wurde für das Medium Photographie gerade erst entdeckt. Bis dahin hatte man sich zumeist mit einem zentralen Aufnahme- und Betrachterstandpunkt zufrieden gegeben, so daß sich die Frage aufdrängt, warum es gerade zu jenem Zeitpunkt – nicht nur für Rodtschenko, sondern auch für seine „Genossen aus der neuen Fotografie“ – zu diesen Forderungen hinsichtlich der Sichtweise kommen konnte.

Das Problem der illusionistischen Übertragung des dreidimensionalen Raumes auf die zweidimensionale Fläche, das sich allen Malern stellte, die ihre Umgebung korrekt wiedergeben wollten, war naturgemäß kein Problem der Photographie. Diese erreichte die gegenständlich richtige Darstellung ihrer Umgebung und somit auch eine räumliche Wiedergabe im Sinne der Alberti'schen Zentralperspektive als Schnitt durch die Sehpyramide² – wie im übrigen auch durch die Zeitachse – ganz von selbst: durch das bloße Drücken des Auslösers. Bereits vor der „Erfindung“ der Photographie im Jahre 1839 bedienten sich die Maler eines wichtigen Hilfsgerätes zur maßstabsgerechten Wiedergabe ihrer Umgebung, eines unmittelbaren Vorläufers des Photoapparates: der Camera obscura. Die Weiterentwicklung dieses Prinzips in Verbindung mit chemischen Verfahren führte schließlich zur Entdeckung der Photographie, die damit Ausdruck des steten Suchens des Menschen ist, die ihn umgebende Welt in allen Details und ohne den geringsten „Fehler“ wiederzugeben.³ Die Photographie war ein „objektives“ Beobachtungsinstrument, der „pencil of nature“.⁴ Sie wurde in den Anfängen keineswegs als Kunstform, sondern als materiale Spur eines Objektes, als eine chemisch fixierte Lichtabstrahlung der Umgebung gewertet ohne subjektiven Eingriff des Photographen.

Zunächst handelte es sich um ein enorm aufwendiges Verfahren, das einer großen Ausrüstung und außerordentlicher Sachkenntnis in der Anwendung bedurfte. Die Belichtungszeiten waren extrem lang, spontane Schnappschüsse, wie wir sie heute kennen, nicht möglich. So ist es nicht verwunderlich, daß durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch, der Standpunkt der Kamera mehr oder weniger dem Standpunkt des menschlichen Auges oder – aufgrund des Stativs beziehungsweise der gängigen Anbringung des Suchers auf der Kamera-Oberseite – des „Bauchnabels“ entsprach. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts zeichnete sich die Photographie in der Regel durch diesen konventionellen Blickwinkel aus, der das zeitgleiche Suchen nach individuelleren Perspektiven in der Malerei des 19. Jahrhunderts – etwa bei Edgar Degas, Gustave Caillebotte oder Adolph Menzel – nur in Einzelfällen aufgriff.⁵ Die subjektive Raumwiedergabe mittels spezieller Blickwinkel war in den Anfängen der Photographie kein explizites Thema.

Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts fanden einige Photographen einen neuen Zugang zu diesem Medium, indem sie sich von den formalen Idealen des vorherrschenden Piktoralismus distanzieren.⁶ Jetzt wurde Spontaneität zum Gestaltungskriterium, der Blick hinter die optische Erscheinung zum Thema. Der Frage nach der „Kunst“ in der Photographie gingen die Photographen nun nicht mehr allein durch die Nachahmung malerischer Mittel nach, sondern suchten eigene, ästhetische Wege und nutzten ihr Medium fachgerecht. Die neuen Ideale waren eine klare, sachliche, detailscharfe und realistische Photographie, die ohne Manipula-

1 Siehe Rodtschenko, Alexander: Offene Unkenntnis oder ein gemeiner Trick? An die Redaktion von Sowjetskoje Foto. 6. 4. 1928, abgedruckt in Nowy Lef, Nr. 6., 1928, in: Weiss 1978, S. 51

2 Vgl. den Beitrag von Ernst Berninger.

3 Vgl. den Beitrag von Ivo Kranzfelder.

4 „The Pencil of Nature“ ist der Titel der frühen Publikation von Talbot aus dem Jahre 1844–46, in der erstmals Photographien in einem Buch veröffentlicht wurden.

5 Siehe den Beitrag von Sabine Siebel. Vgl. Kemp 1978, S. 60–75

6 Der sogenannte Piktoralismus folgte in der Gestaltungsweise Kriterien der Malerei, die als „hochwertigere“ Kunst anerkannt war. Er verfolgte Prinzipien der Unschärfe und der handwerklichen Manipulation des Materials sowie „kunstgemäße“ Themen. Dahinter stand der stete Wunsch der Photographen um Anerkennung ihres Mediums als Kunst. Doch schon während des Piktoralismus gab es bereits erste Ansätze einer neuen Ästhetik, vgl. Kemp 1978, S. 71–80



**1: Alvin Langdon Coburn
The Octopus, New York, ca. 1912
Silbergelatinepapier**

7 Den Begriff „straight photography“ führte der Kunstkritiker Sadakichi Hartmann 1904 ein, vgl. Newhall 1984, S.173

8 Zur bedeutenden Stellung von Strand, vgl. Kemp 1978, S. 80 – 83

9 Vgl. Frizot 1998, S. 389. 1913 stellte Coburn in London seine Bilderserie „New York from its Pinnacles“ aus. Damals schrieb er bereits, daß diese Perspektiven so fantastisch wie eine kubistische Fantasie seien, vgl. Steinorth 1998, S. 9 und 39

Bereits Ende der 1850er Jahre hatte der französische Photograph Nadar erste Luftaufnahmen aus einem Heißluftballon erstellt und sich ausführlich zu der veränderten Wahrnehmung geäußert. Auch Landvermessungen und militärische Überlegungen führten zu Photographien aus der Vogelperspektive im 19. und frühen 20. Jahrhundert, vgl. Frizot 1998, S. 391 – 393.

Dennoch wagte in der Photographie vor 1910 niemand die totale Aufsicht, die sogenannte „Teufelperspektive“, bei der alle Tiefenlinien im Mittelpunkt der Erde konvergieren, vgl. Kemp 1978, S. 65

10 Siehe Hartmann, Sadakichi: On the Possibility of New Rules of Composition, in: Camera Work. Nr. 30. April 1910, S. 24 – 25, in: Kemp 1980, Bd. I, S. 274 – 277

11 Die parallele Entwicklung im Film, der mit ähnlichen Mitteln zu ähnlichen – allerdings bewegten – Bildern kam, kann hier nicht ausgeführt werden, ist jedoch mitzudenken.

12 Zur Geschichte dieses aufwendigen Unternehmens vgl. Yochelson 1999

13 Vgl. Yochelson 1999, S.11. Berenice Abbott wird immer wieder im Zusammenhang mit ihrem Einsatz zur Rettung des photographischen Nachlasses des berühmten Pariser Photographen Atget genannt, dessen moderne Ästhetik sie sicherlich prägte.

tionen auskam. In den Vereinigten Staaten wie in Europa war der Einfluß des kubo-konstruktivistischen Stils nicht von der Hand zu weisen. Die abstrakte gegenstandslose Malerei, seit den 1910er Jahren entwickelt, ist dabei für das Formbewußtsein von enormer Bedeutung ebenso wie die Tatsache, daß der Photograph unter Verzicht auf die Farbe stärker auf graphische Werte und geometrische Kompositionen achten mußte.

Noch vor dem ersten Weltkrieg entstand in Amerika eine photographische Stilrichtung, die als Vorläufer der internationalen Ästhetik der 1920er Jahre gelten kann: die sogenannte „Straight Photography“.⁷ Als Hauptprotagonisten werden Künstler wie Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn, Paul Strand⁸, Charles Sheeler und Edward Weston genannt. Ihre neuen ästhetischen Forderungen erhielten Unterstützung durch technische Verbesserungen: Die Weiterentwicklung der Mechanik brachte endlich handlichere Kleinbildkameras hervor, und die chemischen Aufnahme- und Entwicklungsverfahren wurden so vereinfacht, daß ein schnelleres und spontaneres Arbeiten möglich wurde. Eine neue Mobilität der Fotoapparate ohne Stativ ließ den Photographen nun freier agieren und ungewöhnlichere Perspektiven erschließen. Hinzu kam, daß die Veränderung der Umwelt – das „Zeitalter der Wolkenkratzer“ – um die Jahrhundertwende allgemein zu einer neuen Wahrnehmung beitrug. Städtische Aufnahmen aus der Vogelperspektive wie „The Octopus“ von 1912 von Coburn, ein Blick vom Metropolitan Tower auf den Madison Square mit seinen beschneiten Rasenflächen und den geräumten Wegen hinab, sind erste Äußerungen dieser neuen Sichtweise (Abb. 1). Zehn Jahre bevor der Blick von oben eine oft angewandte Perspektive in der Photographie wurde, demonstrierten bereits diese ersten Aufnahmen das starke Interesse Coburns an ungewöhnlichen Sichtweisen, an Strukturen und abstrakten Formationen.⁹ 1910 nannte der Kunstkritiker Sadakichi Hartmann die Photographie das wichtigste Mittel zur Erweiterung der „optischen Wahrnehmung“. Da es dem Photographen fast unmöglich sei, die „reale Komposition“ zu ändern, werde er zu „Experimenten“ verleitet. Er solle sich auf eigene Gestaltungsmöglichkeiten konzentrieren und sich insbesondere der „Raumkomposition widmen“.¹⁰ Damit sind bereits die Voraussetzungen für das „Neue Sehen“ in der Photographie der 1920er und 1930er Jahre formuliert.¹¹

Eine interessante Sonderstellung in New York nahm die amerikanische Photographin Berenice Abbott (1898 – 1990) ein, die im Januar 1929, nach acht Jahren Aufenthalt in Europa, in die USA zurückkehrte. Bei ihrer Ankunft in New York ergriff die damals Dreißigjährige eine – wie sie selbst sagte – „phantastische Leidenschaft“, New York City zu photographieren, der sie sich allen Widrigkeiten zum Trotz die nächsten zehn Jahre widmen sollte. In ihrem „Changing New York“-Projekt, vom Federal Art Project finanziert und vom Museum of the City of New York unterstützt, stellte sie schließlich 305 Aufnahmen mit historischen Erläuterungen zusammen, die die architektonische Entwicklung der Stadt festhielten. Im April 1939 erschien das Buch „Changing New York“ als Stadtführer für die Besucher der New Yorker Weltausstellung mit 97 Photographien von Berenice Abbott und Texten von Elizabeth McCausland, einer renommierten Kunstkritikerin und Abbotts Lebensgefährtin.¹²

Abbott fand zur Photographie als Dunkelkammer-Assistentin bei Man Ray, bei dem sie zwischen 1921 und 1923 in Paris arbeitete. Ihre Abzüge zeichneten sich bereits damals durch ein starkes Raumempfinden aus. Schon bald arbeitete sie in einem eigenen Studio, wo sie vor allem Portraits anfertigte, die auf Natürlichkeit und Spontaneität beruhten.¹³ Als sie nach New York zurückkehrte, war sie überrascht über die Veränderungen der Stadt, die inzwischen ihren zweiten, großen Wolkenkratzer-Boom erlebt hatte. Die neuen Motive ließen sie – vor allem seit 1930 nachdem sie sich eine 18 x 24 cm Fachkamera zugelegt hatte – zu einem eigenen Stil finden. Ihr eigentliches Thema wurde die Architektur, die sie „realistisch“ und „objektiv“ wiedergeben wollte:

„[Meine] Photos sollen Dokumentation und Kunst zugleich sein, wie im ursprünglichen Konzept vorgesehen. Das bedeutet, daß sie gewisse formale Elemente und einen bestimmten Stil aufweisen werden; sie werden Mittel der abstrakten Kunst verwenden, wenn dies dem Objekt am angemessensten ist; sie sind dem Realismus verpflichtet, doch nicht um den Preis sämtlicher ästhetischer Aspekte.“¹⁴

Bei der hier gezeigten Aufnahme „Broadway und Exchange Place“ von 1932 paßte sie in extremer Weise das ungewöhnlich schmale und hohe Bildformat dem gewählten Motiv an (Kat. 53). Die enge Straße wird gerahmt von steil aufragenden Wolkenkratzern, die nur einen schmalen Blick auf die Straße mit winzig erscheinenden Menschen und Autos freigibt. In starker Verkürzung reihen sich die Gebäude aneinander, so daß ein extremer Tiefensog entsteht. Abbott hatte als Standpunkt für ihre Aufnahme das Fensterbrett im zehnten Stock des Adams Building am Exchange Place und somit den „Bauchnabel“ des Gebäudes gewählt. Damit war gewährleistet, daß die vertikalen Kanten der abgelichteten Gebäude nicht kippten und die Aufnahme den Gesetzen der regelmäßigen Zentralperspektive folgte.¹⁵ Dem Betrachter ist es nicht möglich das Oben und das Unten in einem Blick zu erfassen, seine Blicke müssen wandern. Vier Jahre später wählte Abbott die gleiche Stelle für eine gänzlich andere Perspektive auf die umliegenden Gebäude aus und nahm das Ergebnis in ihr Projekt „Changing New York“ auf (Abb. 2). Diesmal stand sie unten auf dem Exchange Place und richtete die Kamera nach oben auf drei Bürotürme. So stellte sich ein vollkommen anderes Sehgefühl ein, das zu einem Schlucht-Effekt durch die extreme Enge des Exchange Place und die scheinbare Höhe der Wolkenkratzer führte. Das Photo weist eine erstaunliche geometrische Komplexität durch die drastisch verkürzten unterschiedlichen Höhen der Gebäude mit 12, 23 beziehungsweise 33 Stockwerken auf. Nun ist es für den Betrachter möglich, das Motiv mit einem Blick zu erfassen, wie wenn er selbst auf dem Platz stünde.

Es wird offenbar, daß im Laufe der Arbeit Abbott stilistisch kühner und experimenteller wurde. Die wiederholte Rückkehr zu einem Motiv signalisierte oft eine neue kompositorische Idee, wobei sie ihre extremen Blickwinkel immer radikaler einsetzte. Abbott schien diese Perspektive für sich an der Wall Street entdeckt zu haben, wo sie gezwungen war, die Kamera aus den engen Straßen steil nach oben auf die Wolkenkratzer zu richten, und die Einstellungsmöglichkeiten der Kamera dazu benützte, die Verzerrung zu verstärken statt auszugleichen. Von der „Bauchnabelperspektive“ fand sie zur längst modern gewordenen neuen Sichtweise.¹⁶

Das „Changing New York“ Projekt, das eine Stadt und ihren Wandel mit modernen künstlerischen Mitteln dokumentieren wollte und in einem Buch mit neuartigem Layout veröffentlicht wurde, fand interessanterweise eine Parallele in Moskau. Auch Alexander Rodtschenko plante eine Publikation mit Aufnahmen aus den 1920er und 30er Jahren, das die positiven gesellschaftlichen und politischen Veränderungen unter dem Titel „Das Neue Moskau“ dokumentieren sollte. Das sogenannte „Neue Sehen“ wurde länderübergreifend für die Photographie zur maßgeblichen Ästhetik.

So entstand zeitgleich in Europa – insbesondere im Kontext des Konstruktivismus in der Sowjetunion und in Deutschland – in ähnlicher Weise eine speziell photographische Ästhetik, die jedoch noch experimenteller eingesetzt wurde als in den USA. Schlagworte sind hier vor allem extreme Aufsichten, Untersichten, Schrägsichten, Nahaufnahmen und Objektfragmentierungen, die sich bisweilen fast zu Stereotypen der neuen Sichtweise entwickelten. Künstler wie Kasimir Malewitsch, El Lissitzky, Alexander Rodtschenko, Lazlo Moholy-Nagy, Albert Renger-Patsch, Umbo oder Germaine Krull machten sie zu bedeutenden Momenten ihrer Bilddynamik. Ziel war es, eine realistische Photographie, die vor allem das Alltagsleben thematisierte, mit ungewöhnlichen formalen Mitteln zu entwickeln. Die moderne technische Welt – Fabriken, Städte, Massendemonstrationen, Verkehr etc. – gewann an Beliebtheit für ihre Sujets.



Kat. 53: Berenice Abbott
Broadway und Exchange Place,
1932



2: Berenice Abbott
Schlucht: Broadway and
Exchange Place, 1936
Silbergelatinepapier

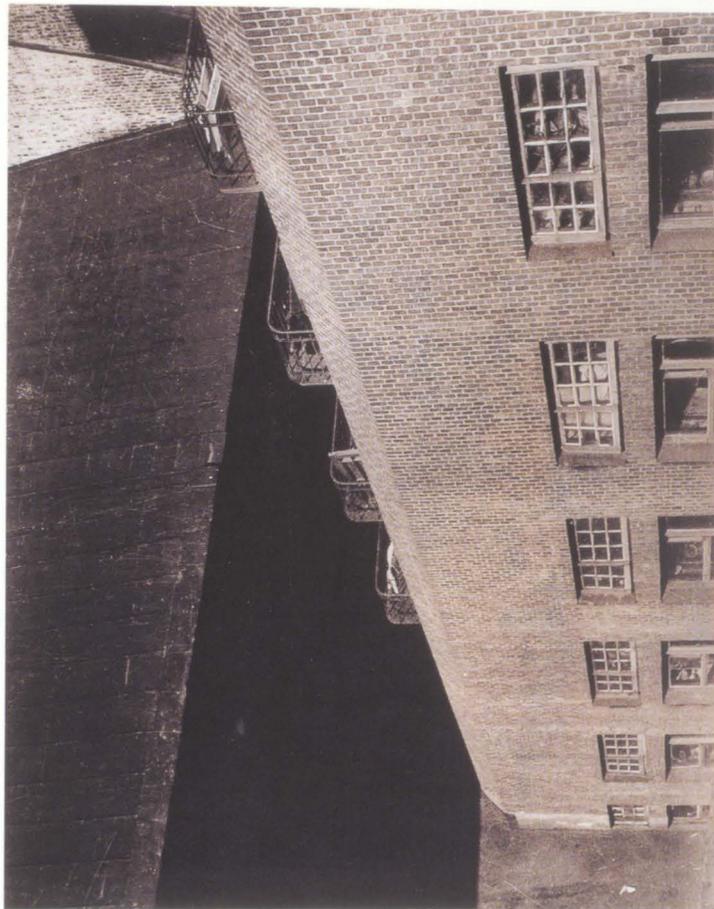
14 Siehe Abbott (undatiert), in:
Yochelson 1999, S. 24

15 Vgl. Yochelson 1999, S. 341.
Yochelson erwähnt außerdem, daß
Abbott mit Formaten experimentierte.
Sie präsentierte beispielsweise
eine Vergrößerung des Exchange
Place im Format 130 x 28 cm,
die ein Kritiker der New York
Times als „ziemlich furchterregend“
bezeichnete. Leider geht daraus
nicht hervor, um welches Motiv
es sich konkret handelte, vgl.
Yochelson 1999, S. 18

16 Vgl. Yochelson 1999, S. 23

17 Vgl. Frizot 1998, S. 461

18 Bei der Aufnahme handelt
es sich um Nr. 8 des Portfolio
„Rodtschenko“, das im Mai 1979
von Warwara Rodtschenko in einer
Auflage von 20 Exemplaren heraus-
gegeben wurde. Der Print erfolgte
vom Originalnegativ. 1935 wurde
diese Mappe von Rodtschenko
zusammengestellt mit einer „Aus-
wahl ihm wichtiger Arbeiten“, wie
der beigelegten Erklärung zu ent-
nehmen ist. Gassner identifizierte
diese Aufnahme als „Haus an der
Mjasnicka-Straße“ und datierte
sie zwei Jahre früher auf 1925,
vgl. Gassner 1982, Tafel 13.



Der prominenteste Vertreter dieser neuen Sichtweise in der Photographie der Sowjetunion war sicherlich der Russe Alexander Rodtschenko, der 1921 das Staffeleibild für tot erklärt hatte und sich für den Bau einer „neuen Welt“ im revolutionären Sinne einsetzte. Die russischen Künstler begriffen ihre Tätigkeit als eine Art Dienstleistung für eine bessere, klassenlose Gesellschaft. 1924 begann Rodtschenko – in enger Anlehnung an den Film – erstmals selbst mit dem Photographieren, das er enthusiastisch auf eine Visualisierung der neuen menschlichen und gesellschaftlichen Visionen ausrichtete. Gewagte Blickwinkel offenbarten durch erstaunliche Perspektiven und Verkürzungen die Macht des „neuen Menschen“ über seine Umgebung.¹⁷ Er übertrug dabei sein am Konstruktivismus ausgebildetes Formbewußtsein auf die Photographie und bildete einen Stil aus, der auf die von ihm geschmähte „Bauchnabelperspektive“ verzichtete und einen veränderten Blick auf die Realität suchte. Bei seinen oft städtischen Motiven verwandelte er Elemente von Gittern, Balkonen, Leitungen und Treppen in abstrakte, konstruktivistische Muster, deren Verfremdung durch die Verschiebung von Achsen und durch die ungewohnten Blickwinkel verstärkt wurde. Rodtschenko erteilte damit der Darstellung des Raumes im Sinne der herkömmlichen Zentralperspektive eine radikale Absage und durchbrach die bislang üblichen Kompositionsschemata. Auf seinen extremsten Aufnahmen gibt es weder ein Oben noch ein Unten, und selbst auf den gewöhnlichsten, reportagehaft-protokollarischen Photographien ist die Linie des Horizonts immer etwas geneigt. Er war der Überzeugung, daß jede neue Sichtweise unsere räumliche Vorstellungskraft erweitere und ein neues Weltgefühl entstehen ließe.

Auch die in diesem Zusammenhang ausgewählte Aufnahme Rodtschenkos „Fassade von oben“ von 1927 wirkt wie eine abstrakte Komposition (Kat. 54).¹⁸ Der gewählte Blickwinkel von oben, läßt eine Hausecke mit ihren regelmäßig angeordneten Fenstern und Balkonen auf der rechten Bildseite derart nach unten fluchten, daß eine extreme Verjüngung stattfindet. Das dunkle Dach einer danebenliegenden Remise erhält durch den extrem dunklen Schatten zwischen den beiden Gebäuden eine schwer einzuordnende räumliche Lage. Würde nicht die obere linke Ecke der Aufnahme den Ausblick auf eine Mauer oder auf einen zweiten Hof offenbaren, wäre das Dach nur noch als nicht zu identifizierende Fläche wahrnehmbar. Die realen Gegenstände lösen sich somit tendenziell in abstrakte Formen und Flächen auf. Konsequenterweise „funktioniert“ das Bild kompositionell auch andersherum. Der Ausschnitt und der Blickwinkel sind von Alexander Rodtschenko so abstrahiert, daß jegliche konventio-

nelle Methode zum Lesen von Darstellungen der Umwelt versagt. Er möchte seine Betrachter zum „Neuen Sehen“ erziehen. Wiederholt wandte er sich auch in seinen Schriften energisch gegen überkommene Sehweisen und Blickwinkel:

„Man sagt: ‚Wir haben Rodtschenkos Aufnahmen satt, sie sind das reinste Durcheinander. Alles was unten ist, ist oben und was oben ist, unten.‘ Das Objekt immer genau in der Mitte, so fotografiert man schon hundert Jahre lang. Nicht nur ich, sondern die Mehrheit sollte aus anderen Perspektiven fotografieren: von oben nach unten und von unten nach oben. [...] Man muß die Menschen revolutionieren, damit sie neue Sichtweisen entdecken!“¹⁹ und „Ich fasse zusammen: um den Menschen zu einem neuen Sehen zu erziehen, muß man alltägliche, ihm wohl bekannte Objekte von völlig unerwarteten Blickwinkeln aus und in unerwarteten Situationen zeigen; neue Objekte sollen von verschiedenen Seiten aus aufgenommen werden, um eine vollständige Vorstellung vom Objekt zu geben.“²⁰

Rodtschenko stand mit seinen Forderungen keineswegs allein, weder im In- noch im Ausland, obwohl er die Probleme der Perspektive sicherlich am vehementesten verfolgte. Wie eng die Verzahnung der neuen Sichtweise verschiedener Photographen verschiedener Länder war, zeigt die Auseinandersetzung, die 1928 stattfand. Man warf Rodtschenko in der Zeitschrift „Sovietskoe Foto“ vor, er plagiiere Photographien des in Deutschland lebenden Ungarn László Moholy-Nagy, des Deutschen Albert Renger-Patzsch und des Amerikaners Marten (Abb. 3). Seit Majakowskijs Besuch 1924 in Deutschland gab es Kontakte zwischen den Künstlern der Wchutemas in Moskau und dem Bauhaus in Weimar, und bereits 1923 hatte Moholy-Nagy in einem Brief an Rodtschenko Zusammenarbeit vorgeschlagen. Ein gegenseitiger Austausch von Abbildungen der Photos in deutschen beziehungsweise russischen Zeitschriften, auch mit Man Ray, Albert Renger-Patsch und Umbo war die Folge.²¹ Nach Verlautbarung dieser Vorwürfe veröffentlichte Rodtschenko seinen Standpunkt in der Zeitschrift „Novy Lef“, der nochmals explizit seine Meinung zu den neuen Perspektiven in der Photographie verdeutlichte:

„Die interessantesten Blickwinkel sind zur Zeit von oben nach unten und von unten nach oben, und an ihnen muß man arbeiten. Wer sie ausgedacht hat, weiß ich nicht, aber ich glaube, sie existieren schon lange. Ich will sie bestätigen, erweitern, zu ihnen erziehen. [...] Aufnahmen, die dem Schornstein von Renger-Patzsch [1924] ähnlich sind, halte ich für echte, moderne Fotografie. [...] Ich glaube, daß meine Aufnahmen nicht schlechter sind als die mit ihnen verglichenen, und darin liegt ihr Wert.“²²

Die wahrnehmungspsychologische Wirkung dieser ungewohnten Blickwinkel durch die Kameraeinstellung hat wenig später Rudolf Arnheim in seinem Buch „Film als Kunst“ von 1932 untersucht und die Argumente Rodtschenkos über die Bauchnabelperspektive bestätigt. Der Betrachter werde zu stärkerer Aufmerksamkeit gezwungen, die über bloßes Notiznehmen und Konstatieren hinausgehe, der Gegenstand gewinne an Wirklichkeit, der Eindruck sei lebendiger.²³

Der ungarische Konstruktivist László Moholy-Nagy, den Walter Gropius 1923 an das Bauhaus in Weimar berief, setzte ebenfalls im Geiste des russischen Konstruktivismus schräge Blickwinkel und strukturelle Abstraktionen, Nahaufnahmen und ungewöhnliche Perspektiven in seinen Photoaufnahmen ein und begründete damit das „Neue Sehen“ nachhaltig in Deutschland (Abb. 4). Ziel war es, der modernen Welt neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und Formgebung zu eröffnen. Für Moholy-Nagy, der nach einer Entmaterialisierung der Realität strebte, war nicht länger die Materie das Mittel der Darstellung, sondern das „reine Licht“. Somit stellte die Fotografie für ihn das ideale Mittel dar, um dieses Ziel zu realisieren. Er übertrug grundlegende formale Elemente der abstrakten Malerei auf dieses Medium, während eine perfekte technische Umsetzung für ihn im Hintergrund stand:

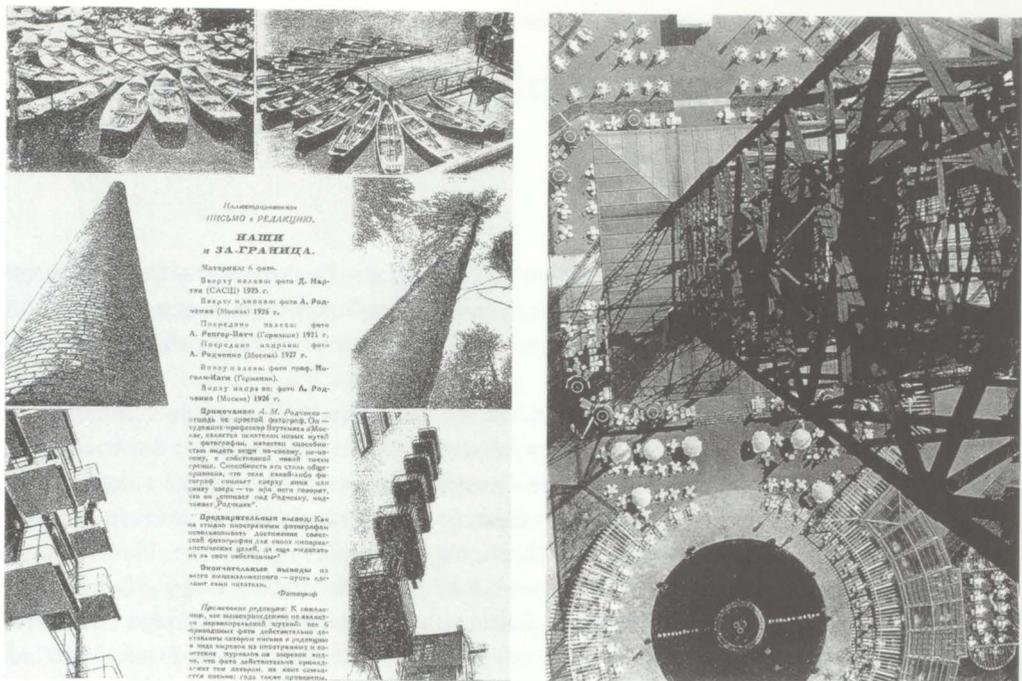
19 Siehe Rodtschenko: Das Notizbuch der LEF (1927), in: Unverfehrt / Böttger 1989, S. 40

20 Siehe Rodtschenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie. (Antwort an Kuschner). In: Nowy Lef, Nr. 9, 1928, in: Weiss 1978, S. 54 – 57

21 Vgl. Lawrentjew, Alexander N.: Der fotografische Kosmos Rodtschenkos, in: Unverfehrt / Böttger 1989, S. 145 – 146. Vgl. Kemp 1978, S. 51 – 58

22 Siehe Rodtschenko, Alexander: Offene Unkenntnis oder ein gemeiner Trick? An die Redaktion von Sowjetskoje Foto. 6. 4. 1928, abgedruckt in: Nowy Lef, Nr. 6., 1928, in: Weiss 1978, S. 51 – 52. Siehe dort den kompletten Briefwechsel zwischen Rodtschenko und Boris Kuschner.

23 Vgl. Kemp 1979, Bd. 2. S. 162 – 168 mit Quellenabdruck „Flächenbilder“ aus „Film als Kunst“ (1932) von Rudolf Arnheim.



3: Sovietskoe Foto, Heft Nr. 4, S. 176
 Von oben nach unten links: Martin, Renger-Patzsch, Moholy-Nagy. Rechts: Rodtschenko

4: Lázló Moholy-Nagy
 Blick vom Berliner Sendeturm, um 1828
 Silbergelatinepapier

„Wir haben die Fähigkeiten des Apparates bisher nur in sekundärem Sinne verwendet. Das zeigt sich bei den sogenannten ‚fehlerhaften‘ Fotoaufnahmen: Aufsicht, Untersicht, Schrägsicht, die schon heute als Zufallsaufnahmen oft verblüffen. Das Geheimnis ihrer Wirkung ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optisch-wahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindung formal und räumlich zu einem ‚Vorstellungsbild‘ ergänzt. Daher besitzen wir in dem fotografischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu den Anfängen eines objektiven Sehens.“²⁴

Begeistert äußerte er sich beispielsweise über Aufnahmen aus der Vogelperspektive, die ohne weiteres auf den Kopf zu stellen seien. Die Struktur des Bildes sei maßgeblich.²⁵ Im Gegensatz zu Albert Renger-Patsch, der Leitfigur der „Neuen Sachlichkeit“ der Photographie in Deutschland, der absolute Professionalität im Umgang mit dem Medium forderte und rein gegenstandsbezogen arbeitete, ging es Moholy-Nagy um die neue Seherfahrung, die auch durch amateurhafte Experimente erreicht werden konnte. Renger-Patsch hingegen wandte sich vehement gegen das Konstruieren und Montieren, wie es im Umfeld des Bauhauses praktiziert wurde. Dennoch waren manche ihrer Ergebnisse außerordentlich ähnlich, wie der Vergleich von 1928 gezeigt hatte (Abb. 3).²⁶

Das „Neue Sehen“ fand zunehmend Verbreitung in ganz Europa, vor allem über Zeitschriften und die Werbung. In Frankreich veröffentlichten die Zeitschriften „Arts et Métiers graphiques“ und „L’Art vivant“ entsprechende Photographien von Man Ray, Germaine Krull oder André Kertész.²⁷ Auch in der Tschechoslowakei – im Austausch mit dem deutschen und russischen Konstruktivismus – setzten sich Avantgarde-Photographen wie Frantiček Drtikol, Jaroslav Rössler, Josef Sudek oder Karel Teige mit dem „Neuen Sehen“ auseinander und trieben dort die neuen Blickwinkel in der Photographie voran.²⁸

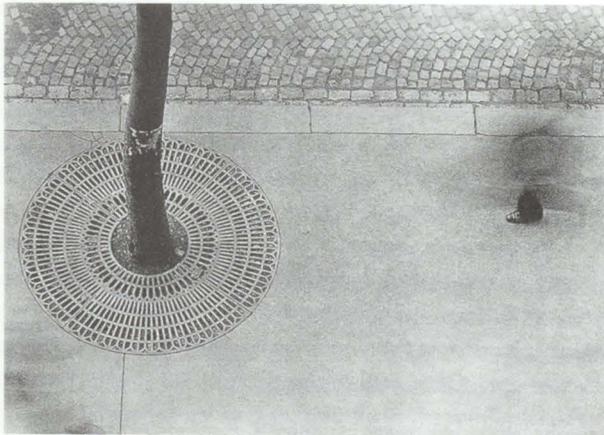
Nachhaltigen Wiederhall erfuhr das „Neue Sehen“ nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland. Man versuchte vor allem an die photographischen Verfremdungstechniken von Moholy-Nagy, Man Ray und Herbert Bayer anzuknüpfen. Als wichtigste Persönlichkeit in diesem kreativen Prozeß wird immer wieder Otto Steinert (1915 – 1978) genannt, der an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken Photographie unterrichtete. Er gehörte zu den Leitfiguren, die in all dem Gewirr von Möglichkeiten und Experimenten der Nachkriegszeit für die Fotografie neue Wege beschrieben. Aufgabe sei es, kreative Fotografie aus dem persönlichen Erlebnis zu entwickeln. Dabei ermutigte er seine Schüler, den Geist der 1920er Jahre wiederzubeleben und organisierte 1950 die Gruppe „fotoform“ sowie 1951, 1954 und 1958 Ausstellungen unter dem Titel „Subjektive Fotografie“. In Anlehnung an die Errungen-

24 Siehe Moholy-Nagy 1925, S. 26
 25 Vgl. Kemp 1978, S. 58 – 59
 26 Kemp unterscheidet hier zwischen „Fotografie als Moderner Kunst“ (Moholy-Nagy) und „Fotografie als Realismus“ (Renger-Patsch), vgl. Kemp Bd. 2. 1979, S. 13 – 23
 27 Vgl. Frizot 1998, S. 472 – 473
 28 Vgl. Birgus 1999

schaften der 1920er und 30er Jahre vor allem im Umkreis des Bauhauses stellten sie strenge Bildkompositionen, starke Kontraste und eine Vorliebe für Strukturen in den Vordergrund und verknüpften diese formalen Kriterien mit der Suche nach subjektiv geprägten Wahrheiten.

Die berühmte Aufnahme Steinerts „Ein-Fuß-Gänger“ von 1950 zeigt einen Bürgersteig in Paris in steiler Vogelperspektive: Der Baum mit der Gittereinfassung auf der linken Seite ist in aller Klarheit wiedergegeben, die gehende Gestalt rechts erscheint nahezu aufgelöst und ist nur noch anhand ihres Fußes erkennbar (Abb. 5). Die Perspektive des „Neuen Sehens“ wurde mit der von Steinert geforderten „Subjektiven Fotografie“ vereint.

Bis heute sind die damals revolutionären Neuerungen der 1910er und 1920er Jahre in der Photographie wirksam geblieben. Steile Blicke von oben oder unten, schräge Horizonte oder ungewöhnliche Bildausschnitte haben vollkommen selbstverständlich ihren Widerhall bis in die Amateurphotographie hinein gefunden. Rodtschenkos Wunsch von 1928, daß „alle diese Blickwinkel anerkannt sind“, ist in Erfüllung gegangen.



5: Otto Steinert
Ein-Fuß-Gänger, 1950
Silbergelatinepapier, 24 x 30 cm

Literatur

- Birgus, Vladimír: Tschechische Avantgarde-Fotografie. Stuttgart 1999
- Frizot, Michel: Eine Andere Fotografie. Neue Perspektiven des Blicks, in: Neue Geschichte der Fotografie. Hrsg. von Michel Frizot. Köln 1998 (Ersterscheinung Paris 1994), S. 387–397
- Frizot, Michel: Stilfiguren. Das Neue Sehen und die Neue Fotografie, in: Neue Geschichte der Fotografie. Hrsg. von Michel Frizot. Köln 1998 (Ersterscheinung Paris 1994), S. 457–474
- Gassner, Hubertus: Rodcenko Fotografien. München 1982
- Harrison, Charles und Paul Wood (Hrsg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. 2 Bände. Stuttgart 1998
- Kemp, Wolfgang: Das Neue Sehen: Problemgeschichtliches zur fotografischen Perspektive, in: ders.: Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München 1978, S. 51–101
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie. Bd. 1 und Bd. 2. München 1979 und 1980
- Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film. Bauhaus Buch Nr. 8. München 1925 (Faksimile Mainz / Berlin 1967)
- Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1984
- Steinorth, Karl (Hrsg.): Alvin Langdon Coburn. Zürich / New York 1998
- Unverfehrt, Gerd und Tete Böttger (Hrsg.): Rodtschenko, Fotograf. 1891–1956. Bilder aus dem Moskauer Familienbesitz. Göttingen 1989, S. 40–43
- Weiss, Evelyn: Alexander Rodtschenko. Fotografien. 1920–1938. Köln 1978
- Yochelson, Bonnie: Berenice Abbott. Changing New York. Photographien aus den 30er Jahren. Das vollständige WPA-Projekt. Hrsg. vom Museum of the City of New York. Düsseldorf 1999 (Ersterscheinung New York 1997)