

Einige Bemerkungen zur deutschen Fotografie

von Andreas Müller-Pohle, 2012

Der deutschen Fotografie werden gemeinhin zwei Eigenschaften nachgesagt, die ihren Ursprung in der Neuen Sachlichkeit der 20er und 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts haben. Die erste Eigenschaft ist eine rationale: ihr Hang zu Methodik und Systematik, die zweite eine emotionale: ihre Distanziertheit und Kühle.

So sind es vor allem August Sander und Karl Blossfeldt, die bis heute als Propheten einer deutschen Identität verehrt werden, gefolgt von Bernd und Hilla Becher, deren bildtypologische Dokumentationen industrieller Bauten seit den 1970er Jahren für Furore sorgten. Die Kunstakademie, an der die beiden lehrten, gebar in dessen Folge einen in der deutschen Fotografie einzigartigen Mythos, die *Düsseldorfer Schule*, deren bekannteste Vertreter Andreas Gursky, Thomas Ruff und Thomas Struth wurden, in ironischer Verkürzung gern *Struffsky* genannt.

Diese kürzeste Formel deutscher Fotografie ist allerdings nichts anderes als ein Konstrukt des Kunstmarkts und das Ergebnis einer Medienstrategie, nach deren Logik Mercedes nicht nur das repräsentativste, sondern einzige deutsche Auto wäre. Genau die gegenteilige Tendenz jedoch hat die deutsche Kultur – und auch die Fotografie – seit dem Zweiten Weltkrieg ausgezeichnet: ihre Pluralität der „Schulen“ (um nur Essen, Kassel oder Leipzig zu erwähnen), ihre Diversität der Stile (zwischen Visualismus, Dokumentarismus und Konzeptualismus), ihre Internationalität und Offenheit (gegenüber ausländischen Kunstrichtungen und deren Vertretern, die oft als Gastprofessoren tätig sind).

Nach der Renaissance der Kunstfotografie (*fine art photography*) in Deutschland in den 1970er und 1980er Jahren und ihrem anschließenden Einzug in die etablierten Institutionen der bildenden Kunst befindet sich das Medium heute in einer neuen und offenen Situation. War die Kunstfotografie zunächst vor allem mit ästhetischen Ambitionen und Programmen angetreten, so haben sich diese Ansätze weitgehend verbraucht und begegnen uns heute vielfach in Dekor und Kitsch. An ihre Stelle ist eine neue Inhaltlichkeit getreten, ein neues Bewusstsein für Stoffe und Themen aus der realen wie der virtuellen Welt – soziale, politische, wissenschaftliche Themen, die in oft komplexen Werkformen erarbeitet und präsentiert werden. Das wäre der erste zu benennende Trend der 1990er und 2000er Jahre: *vom Formalismus zum Inhaltismus*, vom Ästhetizismus zu einer neuen dokumentarisch-investigativen Fotografie.

Mit diesem Trend eng verflochten ist ein weiterer, der auf die radikale Verschiebung der technologischen Basis der Fotografie zurückgeht: *von der Autonomie zum Interface*. Was zu Zeiten der analogen Kunstfotografie noch als eines ihrer definitorischen Merkmale galt, nämlich ihre „Autoreflexivität“ (Umberto Eco) und Unabhängigkeit von Welt und Medien, ist im digitalen Zeitalter nicht mehr aufrechtzuerhalten. Stattdessen ist die Fotografie heute ein offenes Modul mit zahlreichen Schnittstellen, die allesamt andocken an das Netz. Und es ist schwerlich zu übersehen,

dass von der Netzfotografie – also jener Fotografie, die zum Zwecke der Distribution und Rezeption im Internet entsteht – wesentliche Impulse für Entwicklung der Fotografie insgesamt ausgehen werden.

Dem schließt sich ein dritter Trend an, und er sei hier nicht nur erwähnt, sondern mit einer Hoffnung verbunden: *von einer (Foto-)Kultur des Mainstream zu einer Kultur der Substreams*, von der Verengung unseres Blicks auf marketinggemachte Überkünstler zu einer Öffnung für die überraschenden, abseitigen, oft viel anspruchsvolleren Positionen, denen der Makel schlechter Vermarktbarkeit früher die Türen verschloss und denen sich heute, im Zeitalter des ubiquitären Netzes, völlig neue Räume eröffnen. Dieser Prozess ist längst im Gange, doch wir brauchen ein rebellischeres Bewusstsein, um der weiteren Inthronisierung der Mainstream- und Bestsellerkultur und damit der Verarmung der Kultur entgegenzuwirken.

Die Fotografie ist heute das mit Abstand populärste und vitalste Medium in der deutschen Kunstszene – im Kunstbuchmarkt, wo sich ein gewaltiger Indie-Boom entwickelt hat, im Ausstellungssektor, in den die Fotografie flächendeckend integriert ist, oder auch im Ausbildungswesen, das neben den staatlichen Studiengängen an Hochschulen und Akademien ein verzweigtes privates Angebot an Fotografielehrgängen und Workshops bereithält. Es ist nicht abzusehen, dass ein anderes Medium der Fotografie diese Rolle in nächster Zukunft streitig machen könnte.

+++

Mona Breede (Jahrgang 1968) und Achim Mohné (Jahrgang 1964) stehen beispielhaft für eine mittlere Generation deutscher Künstler, deren Interesse der Erkundung und Ausleuchtung der Wirklichkeit mittels eines jeweils spezifischen Instrumentariums gilt, wobei es ihnen, anders als in der Kunstfotografie, nicht um die ästhetische Methode an sich geht. Auch sind die Wirklichkeitsausschnitte, derer sie sich annehmen, keine unmittelbar gesellschaftlichen, wie sie von den dokumentarisch-investigativ arbeitenden Fotografen thematisiert werden. Doch damit enden die Gemeinsamkeiten bereits, Breede und Mohné verkörpern zwei Positionen in der weiten Landschaft zeitgenössischer deutscher Fotografie, die sich durch hohe Individualität und Originalität auszeichnen. Ihre jüngsten Projekte sollen im Folgenden skizziert werden.

Mona Breedes Sujet ist zunächst die Stadt, genauer, die Stadt als Rahmen und Kulisse der in ihr agierenden Menschen. Ob in Berlin, Chicago, Sankt Petersburg oder Shanghai – die Szenerien ähneln einander und sind denn auch sorgsam für die gewünschte Bilddramaturgie gewählt: ein möglichst ruhiger Hintergrund, vor dem sich allerlei stehende, gehende und motorisierte Passanten tummeln.

Breedes Stadtansichten erscheinen wie Standbilder aus einem unbekanntem Film, angereichert mit Figuren, deren Konstellationen zu perfekt sind, um dem Zufall entsprungen sein zu können. Und tatsächlich sind diese rätselhaften Bilder hochgradige Verdichtungen, komplexe Montagen aus bis zu einhundert Einzelbildern, artifizielle Konstrukte also – doch wüssten wir dies nicht, wir wären verführt, ihnen zu glauben. Denn diese urbanen Mikrokosmen sind plausibel genug in Szene gesetzt, um ihnen Mutmaßungen und Deutungen oder gar ganze Geschichten zu entlocken.

Mona Breede fotografiert analog mit Mittel- und Großformatkamera, digitalisiert die Negative und komponiert ihre Werke hernach in filigraner Feinarbeit am Computer. Hier führt sie auch eine ausgeklügelte Lichtregie zu Ende, die mit der Aufnahme beginnt und die ihren Bildern jenen magischen Realismus einhaucht, der sich selten den Gegenständen selbst verdankt, sondern allein im Spiel von Licht und Schatten entsteht.

Es ist die gleiche Methode, die sie auch in ihrer neuesten Serie anwendet, in der sie der lichten Stadt den Rücken kehrt, um den dunklen Geheimnissen des Waldes auf die Spur zu kommen. Mehr noch als in den Stadtbildern lebt hier die theatralische Inszenierung auf, ein düsteres Kammerspiel, das manchen an die eigene Kindheit erinnern mag. Die Fotografie – sie ist für Mona Breede eine Kunst, in der sich Perzeption und Narration, Beobachtung und Poesie auf wundersame Weise begegnen und miteinander verschmelzen.

Achim Mohné ist Ideenkünstler. Er arbeitet in und mit den verschiedensten Medien – Fotografie, Video, Sound, Installation – und repräsentiert einen Künstlertypus, der sich in der Wahl seiner Projekte durch nichts limitieren lässt und der folglich die Mittel und die Methodik seiner Arbeit immer wieder neu erfindet. Zwei seiner jüngsten Projekte, an denen sich diese besondere kreative Façon gut erkennen und belegen lässt, sind die *Laser_Graphs* und die *RemoteWords*.

Die *Laser_Graphs* sind Fotogramme, also Fotos ohne Kamera, für die der Künstler eine spezifische Versuchsanordnung gewählt hat: Ein etwa 1 Millimeter starker Laserstrahl wird parallel zur Oberfläche eines Großbild-Dias oder -Negativs ausgerichtet und trifft dabei auf Staubkörner, die sich an dem elektrostatisch aufgeladenen Filmmaterial abgesetzt haben oder in der Luft herumschwirren. Die angeschossenen Partikel werfen einerseits Schatten, die hernach im Positiv als lichte Punkte erstrahlen, zugleich erglühen einige von ihnen, angesichts der Intensität des Strahls, zu auratisch anmutenden Kugelblitzen: unmöglich, hier nicht eine Metapher auf den Weltenstaub zu sehen, der den Weg aus dem Labor in den Makrokosmos gefunden hat.

Auch *RemoteWords* überbrückt große Distanzen, doch in einem direkten und buchstäblichen Sinn: Auf Dächern von Ausstellungs- und anderen Institutionen werden Kurzbotschaften appliziert, die dann im Weltall von Satelliten registriert und schließlich in den Geodatenbestand von Google aufgenommen werden, um später über Google Earth und Google Maps weltweit angeschaut und

gelesen werden zu können. Achim Mohné hat dieses Langzeitprojekt zusammen mit der Designerin Uta Kopp an inzwischen zwanzig Orten in aller Welt realisiert. Die Botschaften sind abgestimmt auf Art und Tätigkeit der jeweils kooperierenden Institution – mal als Bonmot („Was bleibt ist die Zukunft“, Zeche Lohberg, Dinslaken), mal als kryptische Chiffre („!=Ctrl“, Unperfekthaus, Essen) oder auch als politisches Statement („Off Limits for Google“, Akademie der Künste Berlin), letzteres eine Anspielung auf die Informationshoheit des Kommunikationsgiganten, den *RemoteWords* so trefflich für seine Zwecke zu nutzen weiß.