kassel
university
press

Otto Steinert und sein fotografisches Werk

Fotografie im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne

Ulrike Herrmann

Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) im Fachbereich Geschichte der Ruhr-Universität Bochum.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme
Hermann, Ulrike
Otto Steinert und sein fotografisches Werk / Herrmann. - Kassel :
kassel univ. press, 2001.

Zugl.: Ruhr-Universität Bochum, Diss. 1999
ISBN 3-933146-58-5

© 2001, kassel university press GmbH, Kassel

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsschutzgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Umschlaggestaltung: 5 Büro für Gestaltung, Kassel

Druck und Verarbeitung: Zentraldruckerei der Universität Gesamthochschule Kassel
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Danksagung _____ **6**

I. Einleitung _____ **7**

I.1. Fragestellung _____ 7

I.2. Quellenlage _____ 10

I.3. Forschungsstand _____ 12

II. Otto Steinert – Biografisches **18**

II.1. 1915-1947 Fotografie als Hobby _____ 18

II.2. Otto Steinert in Saarbrücken _____ 20

II.2.1. Die *Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken und die Fotografie _____ 20

II.2.2. *fotoform* _____ 22

II.2.3. Die Ausstellungen: *Subjektive Fotografie* _____ 24

II.2.4. Steinerts Rolle in der deutschen Fotoszene der fünfziger Jahre _____ 26

II.2.5. Steinert verhandelt mit der Stadt Essen über eine Berufung _____ 28

II.3. Otto Steinert in Essen _____ 29

III. Otto Steinerts Frühwerk **31**

III.1. Die fotografischen Anfänge _____ 31

III.2. Das Frühwerk _____ 33

III.2.1. Portraits _____ 34

III.2.2. Landschaften _____ 36

III.2.3. Architektur-, Industrie- und Sachfotografie _____ 39

III.2.4. Berichtende Fotografie _____ 42

III.3. Steinerts Bildwelt und der Nationalsozialismus _____ 43

III.4. Fazit _____ 47

IV. Otto Steinert als Fotograf in der Nachkriegszeit _____ **53**

IV.1.1. Der Begriff der *Subjektiven Fotografie* _____ 53

IV.1.2. Steinerts „Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ _____ 60

IV.2. Steinerts künstlerische Praxis in der Zeit von 1945 bis 1959 _____ 62

IV.2.1. Die Fotografien nach dem Kriegsende: reportageähnliche Aufnahmen _____ 63

IV.2.2. Die Fotografien nach dem Kriegsende: Portraits 70
IV.2.3. Experimentelle Fotografie 74
IV.2.3.1. Die Anfänge: Fotogramme 75
IV.2.3.2. Das „Strenge Ballett und die Negativmontage 82
IV.2.3.3. Weitere Verfremdungstechniken: Negativkopie und Solarisation 86
IV.2.3.4. Das „Strenge Ballett“ und die Bewegungsfotografie 89
IV.2.3.5. Luminogramme 95
IV.2.3.6. Zurück zum gegenständlichen Motiv 103
IV.3. Steinerts Fotografien von 1954 bis 1958 107
IV.3.1. Experimentelle Fotografie: Strukturen und Montagen 107
IV.3.2. Landschaftsfotografie 110
IV.3.3. Stilleben 111
IV.4. Experimenteller Ausklang 114
IV.5. Fazit 115
IV.6. Steinerts Fotografien im Kontext seiner Kieler und Saarbrücker Zeit 121

V. Die Situation der Fotografie in der deutschen Nachkriegszeit 123
V.1. Fotografische Infrastruktur 123
V.1.1. Die deutsche Fotoindustrie 123
V.1.2. Fotopublikationen 125
V.1.3. Vereine und Gesellschaften der Fotografinnen und Fotografen 131
V.1.4. Fotoschulen 140
V.1.5. Foto-Ausstellungen 148
V.2. Neuordnung oder Stunde Null 161
V.3. Die Moderne und die Situation nach dem 2. Weltkrieg 165
V.4. Fazit 169

VI. Otto Steinerts Spätwerk (1959-1973) 174
VI.1. Steinert in Essen 174
VI.2. Architektur- und Industriefotografie 176
VI.3. Portraits 179
VI.4. Landschaften 184
VI.5. Reportagen 187
VI.6. Fazit 191

VII. Schlußbetrachtung 195

VIII. Quellen- und Literaturverzeichnis 204

VIII.1. Verzeichnis der Abkürzungen 204

VIII.2. Interviews und Gespräche 204

VIII.3. Unveröffentlichte Texte 204

VIII.4. Bücher und Aufsätze 206

IX. Bildteil 221

Danksagung

Diese Arbeit wurde Ende 1999 an der Ruhr-Universität Bochum als Dissertation angenommen. Ohne die Unterstützung vieler, die sich für die Fotografie und Otto Steinert interessieren bzw. interessieren ließen, wäre sie in der vorliegenden Form nicht zustande gekommen. Ihnen allen gilt mein Dank.
In besonderem Maße gilt dies für Frau Prof. Dr. Katharina Sykora, die die vorliegende Dissertation betreut und mit wertvollen Anregungen zu ihrem Gelingen beigetragen hat.
Danken möchte ich zudem Herrn Prof. Dr. Andreas Haus, der die Arbeit durch weitere inhaltlichen Ratschläge bereichert und sich als Korreferent für das Promotionsverfahren zur Verfügung gestellt hat.
Dankbar bin ich Frau Ute Eskildsen, der Leiterin der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, die mich zu der Auseinandersetzung mit Otto Steinert anregte und diese mit Rat und Tat förderte.
Bei Robert Knodt möchte ich mich bedanken, da er mir – selbst bei den Umbaumaßnahmen im Folkwang Museum – unermüdlich ermöglichte, das Originalmaterial einzusehen.
Darüber hinaus danke ich Frau Prof. Dr. Marlis Steinert, Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und Dr. Thilo Koenig, die mich bei meinen Recherchen engagiert unterstützt haben.
Stellvertretend für die befragten Zeitzeugen gilt mein Dank Kilian Breier, Peter Keetman, Wolfgang Reisewitz und Toni Schneiders für ihre Detailinformationen zum zeitgenössischen Kontext.
Weiterhin danke ich Herrn Alfred Küpper, der mir bei der Durchsicht von Steinerts Fotobibliothek und seinen Belegen tatkräftig zur Seite stand.
Bedanken möchte ich mich zudem bei meinem Mann für seine Unterstützung und seinen Rat, mit denen er meine Arbeit begleitete. Dankbar bin ich auch für das Verständnis, daß er und meine Tochter meinem Projekt über die Jahre hinweg entgegengebracht haben.
Danken möchte ich zudem meinen Eltern, die meine kunst- und fotogeschichtliche Arbeit von Anfang an mit Interesse verfolgten und förderten.

I. Einleitung

I.1. Fragestellung

Otto Steinert wird als einer der bekanntesten Repräsentanten der deutschen Nachkriegsfotografie beurteilt.[1] Er gilt als Begründer und einflußgebender Vertreter der *Subjektiven Fotografie*, einer wichtigen fotografischen Strömung der fünfziger Jahre in der westlichen Welt. Die *Subjektive* zeichnete sich dadurch aus, daß sie der fotospezifischen Gestaltung (beispielsweise mittels starker Kontraste, experimenteller Verfahren, ungewöhnlicher Ausschnittwahl etc.) größere Bedeutung als der Erscheinung und Bedeutung des Ausgangsmotivs zumaß. Sie führte in ihrer Zeit zu intensiven Kontroversen darüber, ob sie medienspezifisch und von künstlerischem Niveau sei oder nicht.[2] Gegen Ende des Jahrzehnts löste sich die Bewegung auf.

Otto Steinert prägte den Begriff der *Subjektiven Fotografie,* als er unter diesem Titel in den fünfziger Jahren drei große, international besetzte Ausstellungen konzipierte und organisierte, die in mehreren europäischen Ländern, den USA und Japan gezeigt wurden. Sein Begriffsverständnis fixierte er in dem kurzen, konzeptionellen Text „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie", der 1955 im Bildband zur zweiten Ausstellung veröffentlicht worden ist.[3] Dort stellte er die Gestaltungs- vor die Abbildungsabsicht, die bewußte Darstellung vor das Reproduzieren, die freie vor die angewandte Fotografie. Die höchste fotografische Vollendungsstufe sah er in der „absoluten fotografischen Gestaltung", die sich von jeglichem Gegenstandsbezug gelöst haben sollte, erreicht. In der Praxis ging er dagegen nicht so „absolut" vor. So fiel die Bildauswahl für die *subjektiven* Ausstellungen sehr heterogen aus: neben stark abstrahierten Fotogrammen hingen journalistisch orientierte Arbeiten, neben Stilleben Chemiegramme. Ähnlich vielgestaltig war sein eigenes Werk.

Während der *subjektive* Ausstellungszyklus, das Konzept der *Subjektiven Fotografie* und seine Lehrtätigkeit an der *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken und später an der

---

[1] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Otto Steinert, in: Saarländische Lebensbilder, Bd. III, Saarbrücken 1986, S. 262; Reinhold Mißelbeck, Deutsche Lichtbildner. Wegbereiter der zeitgenössischen Photographie, Kat. (Museum Ludwig), Köln 1987, S. 2; Christian Scholz, „Er war immer auf der Suche nach Motiven". Der Photograph Otto Steinert zum 80. Geburtstag, Manuskript d. Sendung d. Saarländischen Rundfunks vom 17.07.1995, S. 1, FS; Gottfried Jäger, Streit um Steinert. Nachlese zu einer Ausstellung, in: European Photography, 12 Jg. (1991), Heft 47, S. 7.

[2] Thilo Koenig, Pionier der subjektiven Fotografie – Otto Steinert, in: Art, 1989, Heft 8, S. 75.
Zum Medien- und Kunstcharakter der Fotografie erschien 1953 (7. Jg.) eine Artikelserie in der Zeitschrift „Die Fotografie", die in der Sowjetischen Besatzungszone bzw. DDR verlegt worden war und zu einer Diskussion über das Verhältnis von Form und Inhalt in der bildmäßigen Fotografie aufgerufen hatte. Eine Beitragsauswahl: Günter Keuck, Das gestellte Foto, Heft 4, S. 88 f.; ders, Ist das Foto ein Kunstwerk, Heft 8, S. 208 ff. und S. 238 ff.; Ernst Nitsche, Realismus und Formalismus in der Fotografie, Heft 4, S. 112 f.; Joachim Berger, Gespenst des fotografischen Formalismus. Eine Entgegnung, Heft 4, S. 302 ff.; Kurt Eggert, Fotografie und Realismus, Heft 5, S. 117 ff.; Erich Feuereißen, Gespenst des fotografischen Formalismus, Heft 6, S. 153 f.; R. Tzschaschel, Formalismus in der Fotografie – eine Diskussionsbemerkung, Heft 11, S. 298 ff.

[3] Otto Steinert, Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie, in: ders. (Hg.), subjektive fotografie 2. Ein Bildband moderner Fotografie, München 1955, S. 7-12. Am 1. April 1954 hielt er bereits in der Kölner Werkkunstschule einen Vortrag mit dem Titel: „Gestaltungsmöglichkeiten in der Photographie". Ob der Redetext mit dem Text über die fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten übereinstimmte, der im zweiten Bildband veröffentlicht wurde, ist nicht bekannt. Briefwechsel zw. Prof. Dr. Hoff und Steinert im Februar und März 1954, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 1.

Folkwangschule für Gestaltung in Essen bereits in Ausstellungsprojekten und einer Dissertation untersucht wurden, ist Steinerts fotografisches Werk, das als „Paradebeispiel" der *Subjektiven* und Nachkriegs-Fotografie gilt, bisher noch nicht eingehend analysiert worden.[4] Dies verwundert nicht nur in bezug auf seine Bekanntheit, sondern auch im Hinblick auf die gute Quellenlage. Denn der Nachlaß des Fotografen befindet sich nahezu vollständig in der Fotografischen Sammlung des *Museum Folkwang* in Essen.

Für die bislang nicht erfolgte Aufarbeitung kommen mehrere Gründe in Betracht:
Einerseits ist die Fotogeschichte eine recht junge, historische Disziplin, die immer noch um ihre Anerkennung als wissenschaftliches und kulturgeschichtliches Fach zu kämpfen hat.[5] So gibt es bis heute lediglich eine Professur für Fotogeschichte an deutschen Hochschulen, bei der es sich zudem um eine Stiftungsprofessur handelt.[6] Fotohistorische Thematiken werden daher, wenn sie überhaupt Zuspruch finden, vorwiegend durch die Kunstgeschichte betreut, die sich vielerorts immer noch mit der Anerkennung dieses neuen Mediums als künstlerischer Ausdrucksform schwer tut.

Ein zusätzlicher Grund ist in der sehr umstrittenen Persönlichkeit von Steinert zu sehen. Denn obschon ihm seine Verdienste für die Fotografie bis heute viel Anerkennung zuteil werden ließen, wird er als sehr schwierige Persönlichkeit erinnert. Durch sein vielerorts beschriebenes strenges und autoritäres Auftreten besaß er nahezu einen Mythoscharakter, der immer noch aktuell ist. „Er suchte und pflegte … das Spröde und Strenge, das Disziplinierte und Penible, was seine Schüler an der Saar und später jene an der Essener *Folkwangschule* zur Weißglut trieb und bis heute Rätsel aufgibt, zumindest Fragen hinterläßt."[7]

---

[4] Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1984; Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1990/91; Thilo Koenig, Otto Steinerts Konzept ‚Subjektive Fotografie' (1951-1958), München 1988.
Bis heute konnten zehn Einzelausstellungen zu Otto Steinert nachgewiesen werden: 1949 Sulzbach (Kopie der Exponantenliste), 1959 Essen (Katalog), 1960 London und Paris (Presseartikel), 1966 Paris (Presseartikel), 1975 (Handzettel) und 1976 Essen (Katalog), 1984 Toulouse (Katalog), 1989 Saarbrücken (Exponatenliste) und 1995 Paris (Einladungskarte). Eine umfangreiche Retrospektive wurde 1999/2000 in Essen und anschließend in Saarbrücken und Kiel gezeigt. Zu den stattgefundenen Ausstellungen erschienen vier Kataloge: Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1959 (mit einem Text von Schmoll); Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1976 (mit Texten von Fritz Kempe und Schmoll); Otto Steinert, Kat. (Galerie Municipale du Chateau d'Eau), Toulouse 1984 (mit einem Text von Jean Dieuzaide); Der Fotograf Otto Steinert, hg. v. Ute Eskildsen, Kat. (Museum Folkwang), Göttingen 1999. Die Kataloge und Belege zu den Ausstellungen befinden sich im Steinert-Nachlaß, FS. Zudem fand 1986 eine Verkaufsausstellung mit Arbeiten aus privaten Sammlungen im Fotografie Forum Frankfurt statt. Simone Kubach, Ungewöhnliche Bildwelten. Eine Steinert-Ausstellung im Frankfurter Fotografie Forum, Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ) vom 17.01.1986.

[5] Dem fotografischen Medium geht es ähnlich. Die Tatsache, daß man mit der Kamera u.a. die Möglichkeit hat, künstlerisch zu arbeiten, ist bis heute nicht unbestritten.

[6] Diese wurde an der *Universität GHS Essen* zum Sommersemester 1995 von Frau Dr. Herta Wolf übernommen.

[7] Christian Scholz, „Der Strenge Photograph". Otto Steinert zum 80. Geburtstag (12.07.1985), Manuskript d. Sendung d. Deutschlandfunk Radios (Studio Köln) vom 01.09.1985, S. 2 f., FS.
L. Fritz Gruber beurteilte ihn als „strengen Dozierer", dem man „leicht respektgeduckt" entgegen trat. L. Fritz Gruber, Sehr subjektive Bemerkungen über Otto Steinert, in: Otto Steinert und Schüler, Kat. (*DGPh* Köln), Köln 1962, S. 16; Brief von Wolfgang Reisewitz an Ute Eskildsen vom 09.02.1980, in dem er Fragen zu *fotoform* beantwortet, Punkt 25, FS; Jan Thorn-Prikker, Fotografie als Kunst der Verdrängung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.12.1990. Dieselbe Veröffentlichung

Ob und inwiefern sich die Problematik seiner Person auf die Beurteilung seiner fotografischen Arbeit auswirkte, ist letztlich nicht nachweisbar und damit spekulativ. Der Verweis darauf scheint mir dennoch von Bedeutung zu sein, da Steinert nicht nur fotografierte, sondern auch lehrte und in nahezu allen wichtigen Fotoverbänden eine führende und nicht immer unbestrittene Rolle spielte.[8] Dies macht sich zum Teil bis in die Gegenwart bemerkbar, was sich daran zeigt, daß die Einschätzung seiner fotografischen Arbeit selbst heute noch sehr stark vom persönlichen Standpunkt, den die „Gönner" und Kritiker seiner Person gegenüber haben, beeinflußt wird.[9]

Eine weitere wichtige Ursache für das fehlende wissenschaftliche Interesse an seinen Fotografien, sehe ich in der Tatsache begründet, daß mit der bisher erfolgten Aufarbeitung der *Subjektiven Fotografie* die Bearbeitung von Steinerts Werk abgedeckt zu sein schien.[10] Dabei entpuppt sich die identifikatorische Gleichsetzung dieser fotografischen Richtung mit seinen Fotos jedoch als wenig aussagekräftig. Schließlich zeichnen sich die Beiträge zu den *subjektiven* Ausstellungen ebenso wie sein eigenes Fotowerk durch eine große Vielgestaltigkeit aus. Zudem arbeitete Thilo Koenig in seiner Dissertation heraus, daß es sich bei dem *subjektiven* Begriff nicht um einen Stilbegriff, sondern um einen kunsttheoretischen Legitimationsversuch handelt, worauf später noch eingegangen wird.[11]

Wenn die Unterordnung unter das Primat der *Subjektiven Fotografie* letztlich keine ausreichenden Kriterien zur Charakterisierung von Steinerts Arbeiten liefert, wodurch zeichnen sie sich dann aus? Dieser Fragestellung geht die vorliegende Untersuchung nach. In ihr wird anhand einer Analyse des Gesamtwerks erörtert, welche Fotoauffassung Steinert in seinen Fotografien vertrat und wie sie sich über vierzig Jahre hinweg entwickelte. Dazu ist seine fotografische Arbeit in drei Phasen aufgeteilt

---

mit der Entgegnung von J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Streit um Steinert, in: European Photography, 1991, Heft 47, S. 7 ff.; Thilo Koenig, „Ich lasse alles gelten, was Qualität hat". Otto Steinert als Lehrer, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 8; Brief von Robert Häusser an die Autorin vom 14.03.1999, S. 1.

[8] Steinert hatte wichtige Positionen in der Fotoszene inne. Er bekleidete von den fünfziger bis zu den siebziger Jahren führende Ämter in den beiden wichtigsten fotografischen Verbänden jener Zeit: So wurde er 1951 Mitglied der *DGPh* (Deutsche Gesellschaft für Photographie), deren Erweitertem Vorstand er von 1954 bis zu seinem Lebensende (1978) angehörte. In die *GDL* (Gesellschaft Deutscher Lichtbildner) trat er 1957 ein. Dort war er von 1959 bis 1965 und 1969 Juryvorsitzender und von 1964 bis 1974 Vorsitzender. 1976 verließ er die Gesellschaft.

[9] Zu den „Gönnern" zählen die einstigen Weggefährten Schmoll und Fritz Kempe. s.u. S. 11 f.
Zu den Kritikern gehören beispielsweise Jan Thorn-Prikker, der im Zusammenhang mit der Essener Steinert und Schüler-Ausstellung Steinerts *subjektive* Fotografieauffassung als „Ästhetik des totalen Geschichtsverlustes" und den Fotografen als „Bilder-Verdränger" beurteilt und dessen nicht geklärte Rolle im Dritten Reich als zentralen Ansatzpunkt seines Fotografieverständnisses proklamiert. „Otto Steinert war Militärarzt gewesen. Er hatte die schlimme Zeit im Krieg miterlebt. Er konnte die Wirklichkeit nicht länger sehen, weil er sie nicht sehen wollte." Thorn-Prikker in: European Photography 1991, S. 8.

[10] So existiert bis auf die Aufsätze von Schmoll (1980 und 1986) und von Roland Augustin (1998) kein fundierter Text über Steinert, der sich mit der Analyse seines fotografischen Werkes befaßt: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Vom Sinn der Fotografie, München 1980; ders. 1986, S. 243 ff.; Roland Augustin, Die Fotografie unter *subjektiven* Vorzeichen, in: Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit. Fotografie der fünfziger Jahre, Kat. (Kunstverein Ludwigshafen), Ludwigshafen 1998, S. 19 ff.
Statt dessen steht – wenn es um seine Person geht – immer wieder seine Rolle als organisatorischer und programmatischer Initiator der *Subjektiven Fotografie* und seine Lehrtätigkeit im Vordergrund: u.a. Fritz Kempe, Vom Avantgardisten zum Klassiker, in: Otto Steinert 1976, S. 7 ff.; Colin Naylor (Hg.), Contemporary Photographers, 2. Auflage, Chicago/London 1981, S. 985 ff.

[11] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 200 f.

worden: In das Frühwerk aus seiner Zeit als Schüler und Student, das Hauptwerk der Saarbrücker Nachkriegszeit und das Spätwerk aus der Essener Zeit, in welchem er zunehmend angewandt arbeitete, bis er 1973 aufhörte zu fotografieren. Der Schwerpunkt der Werkanalyse liegt dabei auf der Hauptphase (1945-1958), die den umfangreichsten und innovativsten Werkabschnitt darstellt. An ihr werden die Charakteristika seiner fotografischen Arbeit herausgestellt. Darüber hinaus gilt es, jene im Verhältnis zu seinem theoretischen Anspruch, zur *Subjektiven Fotografie*, zu betrachten. In dem Zusammenhang wird geklärt, was Steinert dezidiert darunter verstand, welche Auffassung vom Medium und Fotografen er damit verband und ob bzw. inwieweit er sein *subjektives* Konzept in seiner eigenen Fotoarbeit umgesetzt hat. Drang er bis zur „absoluten fotografischen Gestaltung" vor? Repräsentiert diese „Vollendungsstufe" die zentrale Rolle in seinem Gesamtwerk? Und was geschah im Zusammenhang mit dem „Abebben" der Bewegung (1958/59)? Machte sich jene Entwicklung in seinem fotografischen Stil bemerkbar? Darüber hinaus gilt es zu klären, wie er sich zur Avantgarde-Fotografie der zwanziger Jahre verhielt. Steinert bezog sich insbesondere nach 1945 explizit auf sie und ihre Vorbildfunktion, die sie innerhalb der zeitgenössischen, modernen Fotografietendenzen ausübte. Es stellt sich die Frage, wie er mit jenem „Erbe" in seinen Fotos umging. Zitierte er es vordringlich oder entwickelte er daraus eigene Ansätze?[12] Welchen Weg schlug er letztlich in der Krisensituation nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Tradition und Moderne ein? Und gilt sein Werk zu Recht als Paradebeispiel der deutschen Nachkriegsfotografie? Diesen Fragestellungen ist der werkanalytische Teil der vorliegenden Schrift gewidmet. Im Anschluß an die Untersuchung von Steinerts wichtigstem Arbeitsabschnitt, seinem Hauptwerk, wird dessen foto- und kunsthistorischer Hintergrund zudem gesondert und detailliert erörtert, um den Stellenwert seines Œuvres und seiner Fotoauffassung im Rahmen seines komplexen Engagements für die Fotografie und vor dem zeit- und kulturgeschichtlichen Kontext beurteilen zu können. Seine fotografiebezogenen Aktivitäten, die über das Fotografieren hinausgingen sowie seine Tätigkeit in der Lehre, als Ausstellungsmacher, als Vorsitzender von Fotoverbänden etc. werden dabei der Aufgabenstellung entsprechend berücksichtigt.

I.2. Quellenlage

Die noch existierenden Fotoabzüge von Otto Steinert befinden sich, wie bereits erwähnt, zum größten Teil in der Fotografischen Sammlung des *Museum Folkwang* in Essen. Dieses Œuvre ist mit ca. 2600 Arbeiten relativ „klein".[13] Da Steinert nur die gelungensten seiner Aufnahmen akzeptiert und aufbewahrt haben soll und das Negativmaterial wesentlich umfangreicher ist, kann davon ausgegangen werden, daß die erhaltenen Abzüge „nur" einen ausgewählten Teilbereich seiner gesamten fotografischen Arbeit darstellen.[14]

---

[12] Thilo Koenig, Ein neuer fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie, in: Rainer K. Wick (Hg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991, S. 203 ff.
Die Anknüpfung an die Avantgarde der zwanziger Jahre wurde in den zeitgenössischen Rezensionen durchaus kritisch als „Remake" betrachtet: „Die Ausstellung ... vermittelt den Eindruck, daß die meisten Möglichkeiten einer „abstrakten oder surrealistischen Fotografie" schon in Meisterwerken der zwanziger Jahre ausgebreitet wurden. Auch hier sind die jüngeren im wesentlichen eine Verarbeitergeneration ...". J.R., „subjektive fotografie", in: Die Neue Zeitung vom 22.02.1952.

[13] Diese setzen sich aus den 132 Fotografien aus der „Sammlung Steinert", den ca. 2500 Arbeiten aus dem Nachlaß des Fotografen und der Arbeit mit der Inv.Nr. 1040/79 zusammen.

[14] Koenig 1989, S. 74. Die im Nachlaß befindlichen Negative umfassen ungefähr 16 000 Stück. FS: Negativ-Nachlaß Steinert.

Neben den Positiven und Negativen lagern dort die Veröffentlichungen zu den *subjektiven* Ausstellungen, ein Großteil der Kataloge und Einladungen, die seine eigenen und die Schüler-Arbeiten zum Thema hatten und von ihm gestaltete Bücher (tw. mit Manuskripten und entsprechendem Schriftverkehr). Weiterhin befinden sich in Essen seine Fotobibliothek, eine große Anzahl von Briefen, die aus seiner Saarbrücker und Essener Lehr- und Ausstellungszeit stammen, Material über die *DGPh (Deutsche Gesellschaft für Photographie)* und die *GDL (Gesellschaft Deutscher Lichtbildner)*, Manuskripte zu Katalogtexten und Vorträgen sowie einige Fotos fremder Autoren, die ihn zeigen. Zu seinem Nachlaß gehört zudem eine umfangreiche Sammlung von zeitgenössischen Zeitungsartikeln über seine Arbeit. Ihr kommt ebenfalls Quellencharakter zu.

An die *Folkwangschule für Gestaltung* in Essen ist Steinert im Jahr 1959 als Fotografie-Lehrer berufen worden. Dort hat er im Laufe der Zeit mit Unterstützung der Stadt eine fotografische Sammlung aufgebaut, die er als Anschauungsmaterial für seine Lehrtätigkeit und für Ausstellungen verwandte. Darin nahm er auch einen Teil seiner Fotografien (132) auf, denen 1976 in Essen eine Ausstellung samt Katalog gewidmet wurde. Sie repräsentieren den bekanntesten Anteil seines Werks. Die von ihm zusammengetragene Fotosammlung wurde nach Steinerts Tod 1978 vom Museum mit der Institutionalisierung einer eigenständigen fotografischen Abteilung übernommen und weiter ausgebaut. 1979 ermöglichte die Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung den Erwerb von Steinerts privater Fotosammlung und -bibliothek. Hinzu kam 1987 sein Nachlaß, der den umfangreichsten Anteil seines Konvolutes (2428 Abzüge sowie Dokumentationsmaterial) darstellt. Er wurde Steinerts Familie mit Hilfe derselben Stiftung abgekauft und in den Besitz des *Museum Folkwang* übergeben. In der dortigen Fotografischen Sammlung ist das Gesamtwerk inzwischen archiviert, katalogisiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. 1998 kam aus der *Universität GHS Essen* Akten- und umfangreiches Negativmaterial hinzu, das inzwischen aufgearbeitet ist. Es weist neben den bereits bekannten Motiven zahlreiche Variationen, Vorstufen sowie viele Themen aus dem angewandten Bereich auf, die nicht als Fotografien vorliegen und bisher unbekannt waren. Sie konnten in der vorliegenden Analyse bereits berücksichtigt werden.

Im Besitz der Erben befinden sich „nur“ noch gleiche Motive.[15]

Die Stiftung Saarländischer Kulturbesitz erwarb für das Saarland Museum in Saarbrücken Ende der achtziger Jahre neunundachtzig Arbeiten aus dem Nachlaß, die motivisch in der Essener Sammlung ebenfalls vertreten sind. Damit erweiterte das saarländische Museum seinen Bestand. Sieben Steinert-Abzüge hatte es bereits in den fünfziger Jahren angekauft.[16] Eine weitere nennenswerte Sammlung an Steinert-Fotografien befindet sich im Besitz des Photomuseums in München. Sie wurde dem Haus vom langjährigen Weggefährten des Fotografen: Prof. Dr. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth überlassen und weist keine Motive auf, die nicht auch in Essen vorhanden sind.[17] Weitere Sammlungen, die Steinert-Aufnahmen in größerer Zahl besitzen, sind das August Sander-Archiv, SK Stiftung Kultur der Stadtsparkasse Köln (einunddreißig Aufnahmen), die Bibliothèque nationale de France in Paris (siebenundzwanzig Fotos) und das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg (zweiundzwanzig

---

15 lt. Telefonat der Autorin mit Ute Eskildsen vom 24.02.1995.

16 Brief von Dr. Roland Augustin (Saarland Museum) an die Autorin vom 24.02.1999, S. 1.

17 Brief von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth an die Autorin vom 18.01.1999, Antwort auf Frage 38.

Fotografien).[18] Die dort vorliegenden Arbeiten wurden überwiegend in den fünfziger Jahren erworben. Unter ihnen befinden sich keine Motive, die nicht bereits in Essen vorliegen.

I.3. Forschungsstand

Zu Otto Steinert und seinem Werk direkt existieren bis heute vier Kataloge, die anläßlich monografischer Ausstellungsprojekte erschienen.[19] Darüber hinaus wurde 1986 ein stark biografisch orientierter Aufsatz von Schmoll veröffentlicht, dem eine Monografie folgen soll. Diese war schon vor Steinerts Tod geplant, ist bisher jedoch nicht realisiert worden.[20]

Sowohl diese Texte als auch weitere wichtige Beiträge zu seiner Person und Arbeit werden im folgenden vorgestellt:

Die Äußerungen seiner Zeitgenossen, Kempe und Schmoll, sind vorwiegend von beschreibendem und huldigendem Charakter geprägt. Sie setzen sich mit Steinert und seinen Arbeiten nur ansatzweise kritisch auseinander. Statt dessen betonen sie seine Vorreiter-Rolle, indem sie den initialisierenden Einfluß seines fotografischen Werks und seiner Ausstellungstätigkeit auf die Nachkriegsfotografie hervorheben. Kempe bezeichnet ihn 1976 diesbezüglich als „Prophet und Promotor", der die Fotografie der fünfziger Jahre „beherrschte" und für Schmoll gehört er 1986 immer noch „zu den bedeutendsten künstlerisch ambitionierten Schwarz-Weiß-Photographen zwischen 1947 und 1975".[21] Diese achtundzwanzigjährige Zeitspanne bezieht letzterer dabei auf Steinerts Bedeutung allgemein. Seine wichtigste fotografische Phase siedelt er zwischen 1948 und 1958 an.[22] Darüber hinaus sind sich beide Autoren einig, daß Steinert die Fotografie der zwanziger Jahre weiterentwickelt hat – ohne die Art und Weise dieser Fortentwicklung dezidierter zu erläutern.[23] Seine Bedeutung als Lehrer, der viele bekannt gewordene Fotografinnen und Fotografen ausbildete, wird ihm von beiden ebenso attestiert wie die Qualität seiner Leistungen im angewandten fotografischen Bereich (Katalog-, Buch- und Werbegestaltungen).[24] Seinem umstrittenen autoritären Auftreten stellen sie Kompetenz, Motivationsfähigkeit und hohe Qualität gegenüber.[25] Steinerts Bedeutung wird rückblickend nicht nur an seinem fotografischen Werk, sondern übergreifend an seinem komplexen Aktivitätsspektrum innerhalb der Fotografie der fünfziger und sechziger Jahre gemessen. So schätzt ihn Kempe als fotografische „Instanz" ein.[26] Schmoll beurteilt seine Bedeutung in einem noch komplexeren Rahmen. Er sieht in Steinert einerseits den Vertreter der *subjektiven* Bewegung, der es vermochte, viele unterschiedliche, künstlerisch-orientierte Fotografinnen und Fotografen der fünfziger Jahre unter diesem Begriff zusammenzuführen. Andererseits betrachtet er

---

[18] Der Fotograf Otto Steinert 1999, S. 228.

[19] S.o. S. 7, Anm. 4. Der 1999 erschienen Katalog war bei der Fertigstellung dieser Arbeit noch nicht fertig. Er konnte hier daher nur in Ansätzen inhaltlich berücksichtigt werden.

[20] Schmoll 1986, S. 263; Brief von Marlis Steinert an die Autorin vom 05.02.1999, Antwort auf Frage 33.

[21] Kempe 1976, S. 7, 11; Schmoll 1986, S. 263 f.

[22] ebda. 269

[23] Kempe 1976, S. 7; Schmoll 1986, S. 264.

[24] Kempe 1976, S. 10 f.; Schmoll 1986, S. 268.

[25] Kempe 1976, S. 9 f.; Schmoll 1986, S. 261 f.

[26] Kempe 1976, S. 11.

ihn aber rückblickend auch als Ästhet, der mit seiner Fotografieauffassung die Problematik einer „absoluten Fotografie“, einer „elitären L’Art pour l’Art-photographie“, deutlich machte, mit der Steinert letztlich auch zum „Stein des Anstosses“ avancierte.[27] Dieser kritische Ansatz erscheint bei Schmoll erstmals posthum in dem biografisch-orientierten Aufsatz von 1986. Die meisten seiner zahlreichen Veröffentlichungen zur *Subjektiven Fotografie* weisen wesentlich weniger „Distanz“ auf.[28]

Ein anderer Teil der Veröffentlichungen über Steinert beschäftigt sich mit seiner Ausstellungs- und Lehrtätigkeit:

So wurde im *Museum Folkwang* in Essen 1984 eine Ausstellung zur *Subjektiven Fotografie. Bilder der 50er Jahre* gezeigt.[29] Ute Eskildsen, die Leiterin der dortigen Fotografischen Sammlung und ehemalige Schülerin von Steinert, erörtert in ihrem Katalogbeitrag die Entstehungsgeschichte der *subjektiven* Ausstellungen und einige Aspekte ihres zeitgeschichtlichen Hintergrunds.[30] Dabei stellt sie die These auf, daß gerade die deutschen Fotografen der Nachkriegszeit aufgrund ihrer historischen Erfahrungen eine künstlerische, „überzeitliche, freie“ Fotografie vertreten mußten. Sie hätten damit die Gegenposition zu den realistisch orientierteren Darstellungen eingenommen, die vom Nationalsozialismus gefordert und propagandistisch eingesetzt worden waren. Die direkte Anknüpfung an die Avantgarde-Fotografie der zwanziger Jahre sei dem autonomen Anspruch der Nachkriegsfotografen dabei entgegengekommen, wobei sie die Tatsache nicht berücksichtigt hätten, daß auch das Dritte Reich die neu entwickelten medialen und manipulativen Möglichkeiten durchaus für sich zu nutzen wußte.[31] Diese „Verdrängungshypothese“ wurde von Thilo Koenig in seiner Dissertation über das Konzept der *Subjektiven Fotografie* mit dem Hinweis in Frage gestellt, daß die *subjektive* Richtung keine rein deutsche, sondern eine internationale Bewegung repräsentierte, die auch in den USA vertreten war. Und dort seien die Voraussetzungen für eine Verdrängung bzw. vermeidende Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Realität und der politischen Vergangenheit nicht gegeben gewesen.[32]

Timm Starl kritisiert in seiner Rezension über den Katalog zur Essener Ausstellung, daß dieser und das zugehörige Ausstellungsprojekt nur in Ansätzen dazu beitragen würden, den Stellenwert der *Subjektiven Fotografie* innerhalb der „Bilder der 50er Jahre“ (Untertitel der Essener Ausstellung) genauer zu bestimmen. Dadurch sei die Chance vertan worden, die weit verbreitete Fehleinschätzung zu korrigieren, daß die *subjektive* Bewegung einen stilistischen Neuanfang nach 1945 darstelle, der die Fotografie der fünfziger Jahre maßgeblich repräsentiere und von Steinert begründet worden wäre. Er fordert infolgedessen die stärkere Berücksichtigung ihres zeitspezifischen Charakters anhand von kultur- und sozialhistorischen Fragestellungen, die die Nachkriegssituation und die Rolle der Fotografie darin differenzierter einzubeziehen vermögen. Starl berücksichtigt dabei jedoch nicht, daß sein betont

---

[27] Schmoll 1986, S. 268.

[28] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, in: Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung 1959, o.S.; ders., Otto Steinert und die Fotografie seiner Zeit, in: ders., Vom Sinn der Fotografie, München 1980, S. 65 ff.; „subjektive fotografie“, der deutsche Beitrag 1948-1963, Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute“ (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1989, S. 21 ff.

[29] Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984.

[30] ebda. 6-13

[31] ebda. 13

[32] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 21 ff.

wissenschaftstheoretischer Anspruch in seiner Komplexität im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit, aber nur bedingt in dem einer Fotoausstellung einlösbar ist. Er räumt in seinem Text zudem ein, daß Otto Steinert ein bemerkenswerter Fotograf und Repräsentant der *subjektiven* Strömung gewesen sei, die er wesentlich kanalisiert und bekannt gemacht, nicht aber begründet habe.[33]

Die von Starl monierte Reduktion der Fotografiebewegung auf Steinerts Person, die im Essener Katalog jedoch nicht vorgenommen wurde (weshalb seiner diesbezüglichen Kritik eher „Rundumschlag-Charakter" zukommt), betreibt dagegen Martina Mettner in ihrem 1987 erschienen Buch „Autonomie der Fotografie". Dort stellt sie den Fotografen als Vorboten einer zeitgenössischen, autonomen Fotoauffassung vor.[34] Dabei versucht sie in ihrer sehr psychologisch orientierten Deutung, aus seiner Person samt ihrer „umstrittenen, problematischen" Anteile Kriterien für eine herausragende Fotografenpersönlichkeit abzuleiten, die für Mettner entscheidende Indizien für ihr Verständnis von autonomer Fotografie darstellen.[35] Die dafür proklamatorisch in Anspruch genommene „extensive" und „sequentiell analytische", hermeneutische Methode entpuppt sich dabei jedoch nicht – wie von ihr behauptet – als objektiv nachprüfbar und zeitkritisch[36], sondern als Versuch einer individualpsychologischen Persönlichkeitsdeutung, die fachlich weder fundiert noch objektiv ist und mir höchst spekulativ und problematisch erscheint.

Einen zeitkritischen und interdisziplinären Ansatz verfolgte dagegen Thilo Koenig in seiner 1988 erschienen Dissertation über „Otto Steinerts Konzept ‚Subjektive Fotografie' (1951-1958)" und in seinen nachfolgenden Veröffentlichungen zur *subjektiven* Problematik.[37] In der Dissertationsschrift zeigt der Autor auf, daß es sich bei dem Begriff der *Subjektiven Fotografie* um keine Kategorie handelt, mit der spezifisch fotografische Gestaltungen eingeordnet werden könnten. Dazu seien die Aufnahmen, die Steinert für die drei Ausstellungen unter dem gleichnamigen Titel auswählte, viel zu verschieden. Dies spiegle sich auch in den Texten über die *Subjektive* wieder, die sich durch sehr ungenaue und oberflächliche Beurteilungen auszeichnen – zum Teil sei auf Einordnungs- und Analysierungsversuche vollständig verzichtet worden.[38] Die *subjektiven* Ausstellungen hätten vielmehr einen Überblick über einen Teil der internationalen, modernen Fotoszene der fünfziger Jahre gegeben.[39]
Koenig beurteilt Steinerts Bezugnahme auf den *subjektiven* Aspekt statt dessen als kunsthistorischen Legitimationsversuch, dessen Zweck in der Etablierung der Fotografie als künstlerischer Disziplin lag.[40] Die Betonung der Subjektivitiät innerhalb des fotografischen Produktionsprozesses sollte das Medium – dessen künstlerisches Potential aufgrund der Verabsolutierung seiner technischen Voraussetzungen teilweise noch bis heute umstritten ist – kunsttheoretisch aufwerten. Der Autor weist dabei nach, daß die Verbindung zwischen Fotografie und Subjektivität schon eine lange Tradition im Kampf um die

---

[33] Timm Starl, Was war „subjektive fotografie"?, in: Fotogeschichte, 5. Jg (1985), Heft 16, S. 78 f.

[34] Martina Mettner, Zur Autonomie der Fotografie, Gießen 1986, 22 ff.

[35] ebda. 25 ff.

[36] ebda. 8

[37] Artikel von Thilo Koenig über Steinert:

Pionier der subjektiven Fotografie – Otto Steinert, in: Art 1989; subjektive fotografie, Saarbrücken 1951, in: Stationen der Moderne, Kat. (Berlinische Galerie), Berlin 1988, S. 398 ff.; Subjektive Fotografie in den fünfziger Jahren, Berlin 1988.

[38] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 10 ff.

[39] ebda. 5

[40] ebda. 200 f.

Anerkennung des fotografischen Mediums als Kunst hat. Bereits in den psychologischen und wahrnehmungsspezifischen Theorien der Jahrhundertwende spielte der individuelle Anteil, der von Steinert und seinen „Theoretikern“ Schmoll und Dr. Franz Roh gefordert wurde, eine wichtige Rolle. Dort ist das Sehen als Wechselprozeß zwischen objektiven und subjektiven Bedingungen proklamiert worden, wodurch letzteren innerhalb des Wahrnehmungsvorganges stärkere Bedeutung als zuvor eingeräumt wurde. Das war gegenüber den bis dahin geltenden, stärker physisch orientierten Erklärungsmodellen neu.[41] Diese theoretischen Ansätze wurden sowohl in den zwanziger als auch in den fünfziger Jahren von der Kunsttheorie rezipiert. Die Betonung des Individuellen innerhalb des menschlichen Wahrnehmungsprozesses ist dabei auf das fotografische Sehen übertragen, und dieses damit ästhetisch aufgewertet worden.
Die hier aufgezeigten psychologischen und empirischen Aspekte nimmt Koenig zum Anlaß, ein verändertes methodisches Vorgehen innerhalb der Fotogeschichte zu fordern. Diese sollte sich ihm zufolge stärker an der Wahrnehmung und an den spezifischen medialen Voraussetzungen der Fotografie orientieren. Was darunter dezidiert zu verstehen ist, wird nicht weiter ausgeführt. Kunsthistorische Herangehensweisen an fotospezifische Untersuchungen stellt er dagegen in Frage.[42] Obwohl der Autor in seiner Dissertation die historische Bedingtheit des *subjektiven* Erklärungsmodells unter Einbeziehung der Wahrnehmungstheorie schlüssig ableitet und seine Forderung nach Einbeziehung von wahrnehmungstheoretischen und medienspezifischen Ansätzen in die Kunst- oder Kulturgeschichte berechtigt ist, sehe ich in einer Entweder-Oder-Entscheidung zwischen einer kunst- und einer medientheoretisch orientierten Fotogeschichte keinen Sinn. Eine Geschichte der Fotografie, die sich gänzlich aller kunsthistorischen Erkenntnisse und Fragestellungen entledigt, verzichtet auf wichtige Arbeitsgrundlagen. Darüber hinaus erscheint es mir zu pauschal, von der Kunstgeschichte auszugehen, deren generelles Charakteristikum – laut Koenig – in ihrer Traditionalität liegt. Innerhalb der kunsthistorischen Forschung besteht, wie eingangs erwähnt, sicherlich noch erheblicher Nachholbedarf in bezug auf die Fotografie und die sogenannten „Neuen Medien“. Und dabei wird es auch nicht ausreichen, diese appendixartig in den kunsthistorischen Rahmen einzubeziehen. Sie werden vielmehr die Infragestellung und Erweiterung der bisherigen Fragestellungen erfordern. Ich halte es daher für nicht nachvollziehbar, warum medienspezifische und kunsthistorische Methoden nicht miteinander zu vereinbaren sein sollen. Sind sie überhaupt eindeutig zu trennen? Thilo Koenigs Arbeit, die Modell für seine Forderung sein müßte, repräsentiert eine erfolgreiche Mischform aus kunsthistorischen, kulturgeschichtlichen, wahrnehmungspsychologischen, wissenschaftskritischen und spezifisch medial orientierten Ansätzen, mit denen er die Fotografien der *subjektiven* Bewegung nach fotospezifischen, kompositionellen, zeit- und gattungshistorischen Kriterien sowie nach ihrer Wirkung strukturiert und analysiert. Damit setzt sich der Autor in der Praxis selbst über den von ihm proklamierten, sehr theoretischen und rigiden methodischen Ansatz hinweg.[43] Und nimmt man/frau mit der Verabsolutierung der fotografischen, medienspezifischen Faktoren und der „Verdammung“ der Kunstgeschichte nicht eine ähnliche, nur eben konträre Haltung ein wie diejenigen, die Fotografieren immer noch nicht als potentielle Ausdrucksform der Kunst anerkennen können oder wollen? In dem

---

[41] ebda. 200 f.

[42] „Im Rahmen der Auseinandersetzung mit subjektiven Bedingungen der Fotografie wäre demgegenüber die Verlagerung auf eine Argumentation sinnvoller, die sich von traditionellen Kunstbegriffen abwendete und einen stärker medienspezifisch orientierten Ansatz entwickelte. Es stellt sich daher die Frage, ob eine stärkere Beschränkung auf Bedingungen des Sehens auch ohne Bezugnahme auf Kunsttheorien nicht weiterführender wäre.“ ebda. 104

[43] ebda. 107 ff.

Rahmen wie die Fotografie ein künstlerisches Medium unter vielen ist, so lassen sich auch verschiedene medienspezifische Ansätze unter dem Dach der Kunstgeschichte denken. Die Einbeziehung bisher als fachfremd beurteilter Forschungsansätze könnte vielmehr zu einer interdisziplinär ausgerichteten Kulturwissenschaft führen, in der es nicht um die Vorherrschaft einzelner Disziplinen geht, sondern um ihre problemorientierte Synthese und Anwendung.
Darüber hinaus erscheint es in bezug auf die *Subjektive Fotografie* und Otto Steinert fraglich, auf kunsthistorische Methoden verzichten zu wollen. Schließlich wird Steinerts fotografische Intention von Thilo Koenig als ein Programm herausgearbeitet, das gerade auf die Kunstgeschichte bezogen ist und die Fotografie in ihrem Kontext legitimieren will. Zudem kommt der Autor im zweiten Teil seiner Arbeit, in welchem er die Fotos untersucht, die von Steinert für die Veröffentlichungen zu den drei *subjektiven* Ausstellungen ausgewählt wurden, zu dem Schluß, daß diese stark an den formalen Aspekten der äußeren Objekterscheinung orientiert sind und als sehr ästhetisch-kompositorisch und wenig medienspezifisch zu beurteilen sind.[44] Welchen Nutzen verspricht in diesem Zusammenhang eine rein fotospezifisch orientierte Untersuchung?
Aus dem stärker gestalterisch orientierten Interesse der Fotografen der *Subjektiven Bewegung* folgert Koenig darüber hinaus, daß sie weder an der direkten Abbildung noch an einer modernen Betrachtung und Wahrnehmung der Darstellungsobjekte interessiert gewesen seien, wie beispielsweise die Avantgarde-Fotografen der zwanziger Jahre. Diesen „defensiven kamerafotografischen Zugang“ beurteilt er im folgenden als Ausdruck eines medien- und auch zivilisationskritischen Fotografieverständnisses der Nachkriegszeit, als Indiz für „eine internationale Krise der visuell-fotografischen Aneignung von Wirklichkeit“.[45] Beweis dafür sind ihm die Industriemotive, die stark verfremdet sind, sowie die Menschendarstellungen. Letztere kommen nur selten vor und erscheinen meist ohne direkten Blickkontakt, in einem befremdlichen Verhältnis zu ihrer Umgebung oder durch Bewegungsunschärfe nahezu aufgelöst.[46]

Für Koenig stellt die defensive Fotoauffassung ein wesentliches Merkmal von Steinerts Fotografie-Stil dar. In seinem 1990/91 erschienenen Katalogbeitrag zur Ausstellung „Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978“ im *Museum Folkwang* in Essen charakterisiert er dessen „distanzierte“ fotografische Zugangsweise als sehr rational und konzeptionell – nahezu analytisch, worin er Verbindungen zu Steinerts naturwissenschaftlicher Ausbildung (Medizin) sieht.[47] Er weist daraufhin, daß der Dunkelkammer-Arbeit dabei große Bedeutung zukam. Hier sind die eigentlichen Motive von Otto Steinert durch eine sehr aufwendige und ausgefeilte Vergrößerungstechnik entstanden. Seine Fotos sind daher kaum reproduzierbar.[48] Koenig zufolge hat sich Steinerts fotografisches Werk ab dem Ende der fünfziger Jahre nicht mehr weiterentwickelt. Statt dessen habe er sich in seiner Essener Zeit als Lehrer verstärkt bildjournalistischen Problematiken zugewandt, die er selber fotografisch nicht mehr umzusetzen vermochte. Der Autor belegt, daß aus Steinerts Klasse viele bekannte Fotojournalisten hervorgegangen sind und daß sie daher als „bildjournalistische Talentschmiede“ gilt.[49]

---

[44] ebda. 138

[45] ebda. 180 u. 201

[46] ebda. 153 ff.

[47] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S.10.

[48] ebda. 10

[49] ebda. 26

In seiner Lehrtätigkeit, die sich durch eine Verbindung von gestalterischer und journalistischer Herangehensweise auszeichne, sieht Koenig auch einen wichtigen Aspekt seiner fotografischen Bedeutung. Durch diese Synthese habe er die Rolle des Fotografierenden bewußt gemacht und aufgewertet, da er nun nicht mehr „nur“ als Bilderlieferant bzw. „Zulieferer für visuelles Rohmaterial“ betrachtet würde, sondern kreativ Bilder und Inhalte formulieren könne. Obwohl diese Position angesichts des Massenaufkommens der illustrierten Presse und der Verbreitung der elektronischen Medien in den fünfziger und sechziger Jahren nahezu idealistisch erscheine, habe Steinert damit einen wichtigen Grundstein für einen selbstbewußten und aktiv gestaltenden Bildjournalismus gelegt.[50] Die Frage, in welcher Beziehung dieser wichtige Aspekt seiner Lehre zu seinem eigenen Werk, das sich nur in Ansätzen mit der jornalistischen Thematik auseinandersetzte, steht, wird im folgenden im Zusammenhang mit seinem Spätwerk aufgegriffen.

Roland Augustin charakterisierte Steinerts Arbeit in einem 1998 erschienen Katalogbeitrag stärker im Zusammenhang mit seinem zeitgeschichtlichen Kontext. Er betont den heterogenen Charakter seines Werks und sieht darin Parallelen zu der ambivalenten Situation nach 1945, welche sowohl durch Tradition als auch Innovation, Abstraktion und Wirklichkeitsbezug gekennzeichnet gewesen sei. Seine Vielgestaltigkeit beurteilt er dabei nicht nur als widersprüchlich, sondern auch als vorbildlich, da sie der künstlerisch orientierten Fotografie ihre kreative Bandbreite aufgezeigt habe.[51] Woraus die Heterogenität resultiert und welche Rolle ihr im Gesamtwerk des Fotografen zukommt, wird darüber hinaus jedoch nicht erläutert.

[50] ebda. 8

[51] Augustin 23 u. 29.

II. Otto Steinert – Biografisches

II.1. 1915-1947 Fotografie als Hobby

Otto Steinert wurde während des Ersten Weltkrieges am 12. Juli 1915 in Saarbrücken geboren. Er besuchte nach der Volksschule ein neusprachliches Reform-Real-Gymnasium.[52] Während seiner Schulzeit interessierte er sich bereits für Kunst und Fotografie.[53] Sein Kunsterzieher, Oberschullehrer Schug, den er auch mit der Kamera portraitiert hat, bezog Kunstbetrachtung und -geschichte in seinen Unterricht mit ein. Er soll Steinerts künstlerisches Interesse gefördert haben.[54] Als Vierzehnjähriger begann er zu fotografieren.[55] Die frühesten Aufnahmen, die erhalten sind, stammen von 1929/30 und stellen Portraits, Landschaften und Stilleben dar. Darüber hinaus interessierten ihn nicht nur die „Endprodukte" des fotografischen Prozesses, sondern auch die Kamera- und Vergrößerungstechnik. So baute er sich beispielsweise einen eigenen Fotoapparat.[56]

Nach seinem Abitur (1934) absolvierte er einige Monate lang freiwilligen Arbeitsdienst (FAD) in Rüstersiel in der Nähe von Wilhelmshaven.[57] Daraufhin begann er ein Medizinstudium.[58] Steinert studierte an den Universitäten in München, Marburg, Bonn, Rostock, Heidelberg und Berlin. 1935 und 1937 absolvierte er den ersten und zweiten Abschnitt der ärztlichen Vorprüfung erfolgreich und entschloß sich, sein Studium im Sanitätskorps der Wehrmacht zu Ende zu führen. In diese trat er dann am 01.04.1937 als Fahnenjunker ein.[59] In dem Rahmen approbierte und promovierte er 1939 an der Berliner Charité. Knapp eineinhalb Jahre, nachdem das Saarstatut im Januar 1935 abgelaufen und das Saarland wieder ins Deutsche Reich eingegliedert worden war, wurde er am 1. Juni 1936 Mitglied der *Nationalsozialistischen Partei Deutschland (NSDAP)*.[60] Im Heer diente er 1939 als Unterarzt, 1940 als Assistenzarzt im Westfeldzug und von 1941 bis 1943 als Ober- und später als Stabsarzt im Rußlandfeldzug. Hier leitete er ein Speziallazarett für innere Krankheiten, das sich in

---

[52] 25 Jahre Hindenburg-Schule 1910-1935. Festschrift der Hindenburg-Schule (Reform-Real-Gymnasium) Saarbrücken, 1935, S. 13. Die natur- und wirtschaftswissenschaftliche Orientierung der Schule, die Mettner erwähnt, konnte nicht belegt werden. Mettner 26.

[53] Schmoll 1980, S. 66.

[54] Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 1; Brief von Marlis Steinert an die Autorin vom 26.07.1998, Antwort auf Frage 4.

[55] Handschriftliche Aufzeichnungen von Ute Eskildsen von einem Gespräch mit Otto Steinert über seine Amateurzeit, 1975, S. 1. FS, Nachlaß Steinert, Ordner 33.

[56] ebda. 2

[57] Brief v. M. Steinert 1999, Antwort auf Frage 3.

[58] Das Medizinstudium soll er auch auf Anraten seiner Eltern aufgenommen haben. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 5; Schmoll 1986, S. 244.

[59] Otto Steinert, Lebenslauf. Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsbibliothek: Med. Fak. Nr. 1093. Bisher ist man aufgrund von Steinerts Karteikarte in der NSDAP-Zentralkartei im Berliner Document Center davon ausgegangen, daß er erst am 01.02.1939 in die Wehrmacht eingetreten sei, da ab dem Zeitpunkt seine Mitgliedschaft in der NSDAP ruhte. Das Ruhen der Mitgliedschaft während der Wehrmachtszugehörigkeit soll damals lt. Auskunft des Document Centers vorgeschrieben gewesen sein. Trotz des Ruhens wurde man weiter als NSDAP-Mitglied geführt. Brief des Berliner Document Center an Thilo Koenig vom 26.01.1988, FS.
Lt. Frau Steinert waren finanzielle Gründe ausschlaggebend für den Eintritt in die Wehrmacht. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 8. Auch Schmoll gibt dafür u.a. „auch" finanzielle Notwendigkeiten an. Schmoll 1986, S. 244.

[60] ebda.

einiger Entfernung von der Front befand.[61] Von 1943 bis 1945 war er als Referent beim Heeresarzt im Generalstab des Heeres beschäftigt. Von 1944 bis 1945 arbeitete er gleichzeitig an einem pharmazeutischen Forschungsauftrag an der Berliner Universität.[62] Gerüchte darüber, daß er während des Krieges der *SS* angehört habe, konnten weder bestätigt noch entkräftet werden.[63] Als junger Arzt soll er darüber hinaus einige Lehr- und Forschungsfilme gedreht haben.[64]

Während des Krieges (1943) heiratete er Marlis Dalmer. Anfang April 1945 verließ er mit seiner Frau Berlin, dessen Bombardierung immer bedrohlichere Formen angenommen hatte. Nach der Kapitulation kamen sie in Kappeln a.d. Schlei in Schleswig-Holstein unter. Dort wurde Steinert am 21. Mai 1945 von der britischen Militärregierung offiziell aus dem Heeresdienst entlassen und „discharged for work".[65]

Von Kappeln aus bewarb er sich um eine Assistenzarztstelle an der Universitätsklinik in Kiel. Diese trat er am 1. Oktober 1945 an. Da die Stelle unbezahlt war, übernahm er gleichzeitig die Geschäftsleitung des Kieler Studentenwerks, das wiederaufgebaut werden mußte. Dadurch erhielt er ein monatliches Einkommen und eine Dienstwohnung. Im Rahmen der dortigen Tätigkeit stellte er sich zudem als Studentenarzt zur Verfügung. Ende 1945 kam in Kiel der Sohn der Familie zur Welt.[66]

---

61 Es existieren über 1000 Kleinbildaufnahmen von seiner Wehrmachtszeit, die teilweise mit Orts- und Datumsangaben versehen sind, FS: Nachlaß Steinert; Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 6.

62 Brief von Steinert an Admiralarzt Dr. Stemann, Marineamt Wilhelmshaven vom 19.08.1969. FS: Nachlaß Steinert, Ordner 6. Darüber, welcher Tätigkeit Steinert in Berlin im einzelnen nachging, macht Frau Steinert nur vage Angaben: „Worin genau seine Tätigkeit bestand, weiß ich nicht – das fiel unter Dienstgeheimnis. Es scheint sich hauptsächlich um Organisationsfragen gehandelt zu haben." Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 15.

63 Jan Coppens schrieb 1986 in einem Artikel über niederländische Fotografie, daß Steinert in Paris in der *SS* gewesen wäre. Er beruft sich dabei auf eine Mitteilung von Rolf Sachsse vom 20.10.1985. Lt. Sachsse stammt diese Information aus einer Drittquelle, zu der keine zitierfähigen Belege existieren. Jan Coppens, Niederländische Fotografie um 1950, in: Fotogeschichte, 6 Jg. (1986), Heft 19, S. 58 u. S. 59, Anm. 30; E-Mail von Rolf Sachsse an die Autorin vom 09.01.1999, Antwort auf Frage 3.
Recherchen im Berliner Document Center zu einer möglichen SS-Mitgliedschaft Steinerts, die Koenig in den achtziger Jahren unternahm, blieben erfolglos. Brief von Thilo Koenig an Ute Eskildsen vom 26.08.1987, FS. Anfragen der Autorin an das Bundesarchiv in Berlin, das Bundesarchiv-Zentralnachweisstelle in Aachen, das Bundesarchiv-Militärarchiv in Freiburg und das Bundesarchiv in Koblenz vom 25.02.1999 sowie das Universitätsarchiv der Humboldt-Universität vom 14.04.1999 führten zu keinen weiteren Informationen über Otto Steinert und seiner Tätigkeit innerhalb der Wehrmacht. FS: Nachlaß Steinert, Ordner 39.

64 Kempe 1976, S. 7; Schmoll 1980, S. 66; Brief v. Schmoll 1999, Anwort auf Frage 5. Thilo Koenig hat im Bundesarchiv keine Filme nachweisen können, deren Autor Otto Steinert war. Fax von Thilo Koenig an die Autorin vom 17.03.1999, S. 1.
Im Nachlaß zeigen einige wenige Aufnahmen ihn in Uniform mit Filmkameras. Der Kontext seiner Filme ist daraus jedoch nicht zu bestimmen. FS: Nachlaß Steinert.

65 Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 17.

66 ebda. Antwort auf Frage 18

II.2. Otto Steinert in Saarbrücken

Steinert wollte wieder nach Saarbrücken zurück. Er bewarb sich im Herbst 1946 beim Landeskrankenhaus Homburg/Saar um eine freigewordene Assistenzarztstelle. Da die politische Unbedenklichkeitsbescheinigung der Briten im Saarland nicht anerkannt und eigene Untersuchungen durchgeführt wurden, kam es zu Verzögerungen.[67] Der „Epurationsbescheid", mit dem eine Geldbuße von 500 Mark erhoben wurde, erfolgte erst nach knapp einem Jahr.[68] Zu diesem Zeitpunkt war die Stelle an der Homburger Klinik bereits vergeben. Steinert war inzwischen auch ohne die Stellenzusage ins Saarland zurückgekehrt.[69] Um Geld zu verdienen, arbeitete er vom Juli 1947 bis Februar 1948 in der Foto- und Kinohandlung von Franz Altenkirch. Im dortigen Labor entstanden bereits einige seiner frühen Montagen und Fotogramme. Nach dem Scheitern seines Bewerbungsversuchs am Landeskrankenhaus, faßte er den Entschluß, das Fotografieren zum Beruf zu machen. Da er weder eine fachliche Ausbildung noch einen Gesellen- oder Meisterbrief der fotografischen Innung besaß, kam nur ein „Atelier für künstlerische Fotografie" in Frage, wobei diese „Bedingung" durchaus Steinerts fotografischem Interesse entsprach.

II.2.1. Die *Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken und die Fotografie

Im Herbst 1947 bewarb er sich bereits als Lehrer für eine neu einzurichtende fotografische Abteilung an der ein Jahr zuvor gegründeten *Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken.[70] Wie es zu der Bewerbung kam, ist aufgrund widersprüchlicher Angaben nicht genau zu belegen. Schmoll berichtet, Steinert hätte für die Gründung seines anvisierten Fotoateliers die Zustimmung des Kultusministeriums benötigt. Zwecks eines Gutachtens hätte man/frau ihn von dort zum Direktor der *Schule für Kunst und Handwerk*, Hermann Henry Gowa, geschickt, welcher ihm nach Durchsicht einiger seiner Arbeiten und einem Gespräch anbot, eine fotografische Abteilung an der neu gegründeten Schule einzurichten.[71] Koenig schreibt dagegen, daß Gowa angibt, Steinert hätte ihn nicht wegen eines Gutachtens aufgesucht, sondern sich bei ihm mit einem Schreiben und Fotografien gezielt auf die ihm offenbar bekannte, freie Stelle als Fotolehrer beworben. Der Direktor hat die Unterlagen zusammen mit dem nachgereichten „Kurzgefaßten Vorschlag zur Einrichtung einer fotografischen Abteilung in der *Schule für Kunst und Handwerk* zu Saarbrücken" Ende November an die Verwaltungskommission des Saarlandes für öffentliche Erziehung weitergegeben.[72] Jene erteilte Gowa im März 1948 die Genehmigung, eine Fotoklasse einzurichten. Er benachrichtigte Steinert umgehend. In seinem kurzen Brief schrieb er von einer Genehmigung „für die Eröffnung der

---

[67] Zu jener Zeit herrschte im Saarland eine politische Umbruchsituation vor. Ende 1946 wurde es für zehn Jahre zum autonomen Gebiet erklärt und erhielt eine eigene Verfassung, Regierung und Verwaltung. Ob diese Entwicklung die Bearbeitung von Steinerts Epurationsbescheid eventuell zusätzlich verzögert hat, ist möglich, aber nicht bewiesen.

[68] Lt. Frau Steinert wurde die Geldstrafe verhängt, da er aktiver Militärarzt war. Brief v. M. Steinert 1999, Antwort auf Frage 8.

[69] Für Saarbrücken erhielt er mit seiner Frau keine Zuzugsgenehmigung. Daher zogen beide in das nahe gelegene Webenheim bei Blieskastel, wo Steinerts Mutter untergebracht war. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 21.

[70] Ihr ging in der Zwischenkriegszeit eine Vorgängerinstitution voraus, die 1924 gegründete „Staatliche Schule für Kunst und Kunstgewerbe". Sie wurde von den Nationalsozialisten aufgelöst. Lieselotte Kugler, Zwischen Kunstakademie und Kunstgewerbeschule. Das Centre des Métiers d'Art, in: Von der „Stunde 0" bis zum „Tag X". Das Saarland 1945-1949, Kat. (Regionalgeschichtliches Museum), Saarbrücken 1990, S. 289.

[71] Schmoll 1986, S. 246 f.

[72] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 8, Anm. 2.

Photoklasse“, nicht von der Bewilligung einer freien bzw. ausgeschriebenen Stelle.[73] Dies spricht eher für Schmolls Angaben zu Steinerts Bewerbung an der Hochschule.

Steinert wurde zum 1. April 1948 an die Schule berufen, an der er seine erste Klasse mit drei Studenten übernahm.[74] Darüber hinaus erteilte er dort Anatomie-Unterricht, bei dem seine medizinischen Fähigkeiten zum Tragen kamen.[75] Im gleichen Jahr begann er über drei Jahre hinweg für das Saarbrücker Theater zu fotografieren.[76] Im Dezember stellte er zusammen mit den Klassenleitern für Malerei (Boris Kleint) und für Bildhauerei (Theo Siegle) eigene Arbeiten in der Ausstellung „Bild – Foto – Plastik“ vor, die vom Kultusminister Dr. Straus eröffnet wurde.[77] Im November 1949 wurde seine erste nachweisbare Einzelausstellung im Gutenberghaus des saarländischen Sulzbach gezeigt.[78] Im selben Jahr bot sich auf Einladung des Pariser Kulturministeriums die Gelegenheit, die seit drei Jahren bestehende Schule im Ausland vorzustellen. Im „Pavillon de Marsan“ des Pariser *Louvre* fand eine Werkschau statt, die auf lebhaftes Interesse stieß.[79] Steinerts Fotoklasse erhielt besondere Beachtung. Im gleichen Jahr wurde er in die renommierte *Société Française de Photographie* berufen.[80] Von nun an ist Steinert regelmäßig zu französischen Fotoausstellungen (u.a. zum jährlich stattfindenden *Salon National de la Photographie Française*) eingeladen worden und es kam zu vielfältigen Kontakten zwischen ihm und der französischen Fotoszene.[81]

Die verstärkten Verbindungen nach Frankreich ergaben sich in der Nachkriegszeit u.a. auch durch die politischen Verhältnisse. Das Saarland – und mit ihm Saarbrücken – gehörte nach der Kapitulation zur französischen Besatzungszone. Da die Franzosen aus ökonomischen Gesichtspunkten sehr stark an einer Anbindung des saarländischen Kohle- und Eisenreviers an ihr Land interessiert waren, setzten sie 1946/47 seine Herauslösung und Autonomisierung durch, was gleichzeitig mit seiner wirtschafts- und finanzpolitischen Angliederung an Frankreich verbunden war.[82]

---

[73] Die Kopie des Schreibens vom 12.03.48 von Gowa an Steinert befindet sich im Anhang des Brief v. M. Steinert 1998.

[74] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 8.

[75] Für das Wintersemester 1950/51 liegen Zensuren-Notizen für das Fach Anatomie vom 07.02.1951 vor. FS: Nachlaß Steinert, Ordner 1. Kugler 301.

[76] Positive und umfangreiches Negativmaterial aus dem Theaterbereich befindet sich im Nachlaß. Belegexemplare von Zeitungen (z.B. „Illus“), in denen zwischen 1948 und 1950 Theaterfotos veröffentlicht wurden, sind dort ebenfalls vorhanden. FS: Nachlaß Steinert.

[77] dreb. Feierliche Eröffnung der Ausstellung „Bild – Foto – Plastik“, in: Saarbrücker Stadtanzeiger, vom 07.12.1948.

[78] Der Titel der Ausstellung lautete: „Dr. Otto Steinert, Leiter der fotografischen Abteilung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk“. Eine Exponatenliste befindet sich im Nachlaß. FS: Nachlaß Steinert, Ordner 3. Schmoll gibt an, daß es nicht auszuschließen ist, daß Steinert bereits in Kiel Fotos von sich ausstellte. Belege existieren dazu nicht. Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 12.

[79] Kugler 305.

[80] Lt Frau Steinert erfolgte die Berufung unter Einfluß von David Masclet. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 31. Steinert wurde vorab (1948) bereits zum 3. *Salon National de Photographie* in Paris eingeladen.

[81] Die Kontakte sind zum größten Teil über Frau Steinert, die seit dem 1. April 1948 im französischen Generalkonsulat arbeitete, zustande gekommen. ebda. Antwort auf Frage 31.

[82] Das Saarland wurde am 20.11.1947 an das französische Wirtschaftsgebiet angegliedert.

Der von Deutschland abgelöste Status erleichterte den Saarländern die Kontaktaufnahme mit dem Ausland, was französischen Interessen durchaus entsprach.[83]

So strebten die Franzosen auch in kultur- und bildungspolitischer Hinsicht danach, die Loslösung der saarländischen Region von Deutschland in Richtung Frankreich zu fördern. Daher unterstützte man/frau schon sehr früh den Aufbau eines für die damalige Zeit anspruchsvollen Kultur- und Bildungssystems.[84] In diesem Rahmen genehmigte Frankreich u.a. 1946 die Gründung der Saarbrücker Kunstschule. Sie stand dem *bauhaus* nicht nur deshalb nahe, weil sie sich als Nachfolgerin einer Werkkunstschule sah, die dort bereits in den zwanziger Jahren existierte und sich auf jene legendäre Kunstschule und ihre Lehre berufen hatte, sondern auch durch einige maßgebliche Lehrkräfte: den Leiter der Malklasse Boris Kleint, einem Itten-Schüler, und den Grafiklehrer Hannes Neuner, einem ehemaligen *bauhaus*-Schüler und Assistenten von Herbert Bayer.[85]

II.2.2. *fotoform*

Zeitgleich mit Steinerts Kontakten zur französischen Fotoszene entwickelten sich wichtige Verbindungen zu deutschen Fotografinnen und Fotografen sowie Institutionen. So stellten sich Steinert und seine Fotoklasse 1949 in einer „Sonderschau“ während einer Messe der deutschen und französischen Fotoindustrie in Neustadt an der Haardt (heute: Neustadt an der Weinstraße) vor. Die Messeausstellung sollte den deutschen Markt für die französischen Produkte öffnen. In einer ergänzenden Ausstellung wurden Bildleistungen der beiden Länder präsentiert.[86] Mit der Organisation dieser Fotoausstellung war der junge Fotograf Wolfgang Reisewitz von der französischen Militärregierung beauftragt worden. Zahlreiche Fotografinnen und Fotografen bewarben sich um eine Teilnahme. Das Urteil der Jury fiel sehr konservativ aus und führte zu Auseinandersetzungen. So wurde es nicht nur von einigen deutschen Vertreterinnen und Vertretern der „modernen“ Fotografie kritisiert, die sich abgelehnt sahen, sondern auch von der Ausstellungsleitung.[87] Reisewitz konnte einen Teil der ausjurierten Arbeiten in einer Extra-Abteilung unter dem Titel „Grenzgebiete der Photographie“ schließlich doch noch zeigen. Auf seine Anregung hin verständigten sich Ludwig

---

[83] Coppens 1986, S. 58. Für die übrigen Deutschen war die Kontaktaufnahme nach außen schwieriger. Denn während die Saarländer mit ihren eigenen Reisepapieren ungehindert nach Frankreich reisen konnten, wurde in den anderen Besatzungszonen ein Alliiertenpaß oder Visum für Reisen aus Deutschland heraus benötigt, die schwer zu bekommen waren. Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 10; Brief v. M. Steinert 1999, Antwort auf Frage 12.

[84] Heinrich Küppers, Bildungspolitik im Saarland 1945-1955, Veröffentlichung der Kommission für saarländische Landesgeschichte und Volksforschung, Bd. XIV, Saarbrücken 1984, S. 59 u. 283.

[85] Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 202.

[86] Brief von Wolfgang Reisewitz an die Autorin vom 28.01.1999, S. 2. Ute Eskildsen, »subjektive fotografie« das Programm einer zweckfreien Fotografie im Nachkriegsdeutschland, in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 7 f.

[87] „Arbeiten, die moderne und kühne Wege im Bereich der photographischen Kunst erkennen ließen, waren unter den Einsendungen nur wenig vorhanden. Selbst diese wenigen wurden jedoch von der Jury fast einstimmig abgelehnt.“ Jury-Bericht, 2 ème Foire Exposition de la Photo et du Cinéma d’Amateur 1949, II. Messe Ausstellung der Photo-Kino-Industrie 1949, catalogue officiel, offizieller Katalog, Neustadt a.d. Haardt 1949, S. 38. Brief v. Reisewitz v. 28.01.1999, S. 2. Beispiele für Kritik an der Neustädter Ausstellung: Ludwig Windstosser, 2. Ausstellung photographischer Kunst 1949, in: Photo-Presse, 4. Jg. (1949), Heft 32, S. 6; ders., Gedanken zu einer Ausstellung, in: Camera, 28. Jg. (1949), Heft 9, S. 286 f.; Marta Hoepffner, Zehn gegen neunzig?, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 11, S. 15.

Windstosser, Toni Schneiders, Otto Steinert und er darauf, eine Art freie Arbeitsgemeinschaft zu gründen, der sich bald darauf Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser und 1951 Heinz Hajek-Halke und Christer Christian anschlossen.[88] Die Gruppe gab sich den Namen *fotoform*[89] und verstand sich als Forum für eine neue, künstlerisch begriffene Fotografieauffassung. In diesem Sinne fanden Treffen statt. Dort tauschte man sich über die Fortentwicklung der Fotografie im In- und Ausland aus, beriet über Ausstellungsmöglichkeiten und besprach Arbeiten der Gruppenmitglieder.[90] Innerhalb der Gruppe organisierte man sogenannte „Rundsendungen". Dabei wurden ausgewählte Fotos untereinander verschickt, um sie jeweils von den anderen beurteilen zu lassen. Aus den Arbeiten, die für gut befunden worden sind, wurden die Ausstellungsbeiträge zusammengestellt.[91] Gleichzeitig stellte man Kontakte zu gleichgesinnten, ausländischen Fotogruppen wie der *Unione fotografica* aus Mailand und der *Groupe des XV* aus Paris her.[92] Den Durchbruch und die öffentliche Aufmerksamkeit erreichte die Gruppe mit ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung innerhalb der ersten *Photo-Kino-Ausstellung* (der späteren *photokina*) 1950 in Köln.[93] Ihre Bilder erregten Aufsehen. Es kam zu vielen, meist positiv urteilenden Besprechungen in der Fotopresse, u.a. auch zu der legendären Bemerkung von Robert d'Hooghe in der *FAZ*, daß diese neue Fotografie wie eine „Atombombe im Komposthaufen" gegenüber dem Althergebrachten wirke.[94] Auf den Erfolg hin folgten Einladungen zu in- und ausländischen Ausstellungen und zahlreiche Besprechungen in der Presse.

---

[88] Reisewitz zufolge bat Steinert vor Ort noch um „Bedenkzeit". Keetman und Lauterwasser wurden schriftlich dazu gebeten. Brief v. Reisewitz v. 28.01.1999, S. 3.

[89] Wer für die Namensgebung der Gruppe zuständig war, ist den Quellen nach strittig. Reisewitz gibt an, daß Ludwig Windstosser den Namen zusammen mit einem Schriftzug bei einem Treffen der Gruppe 1949 in Stuttgart präsentierte. Brief v. Reisewitz 1980, Pkt. 10. Demgegenüber bezeichnete sich auch Steinert als Namensgeber der Gruppe. Brief von Otto Steinert an Reisewitz vom 29.11.1951. FS: Nachlaß Steinert, Ordner 1; Brief von Otto Steinert an L. Fritz Gruber vom 02.12.1951, DGPh-A.

[90] Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 8.

[91] Brief v. Reisewitz v. 28.01.1999, S. 3.
Reisewitz gibt darüber hinaus an, daß die Rundsendungen über ihn verschickt worden sind. Brief v. Reisewitz 1980, Pkt. 12.

[92] ebda. Pkt. 16

[93] Kurz vorher (im April 1950) war das erste Heft der Fotozeitschrift *Foto Prisma* mit *fotoform*-Arbeiten eingeleitet worden. Die Resonanz war ebenfalls positiv. Ludger Derenthal, Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland, Marburg 1999, S. 241.
Eskildsen zufolge fand die erste *fotoform*-Ausstellung nach Neustadt bereits 1949 in Mailand statt. Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 8. Reisewitz, Keetman, Schneiders und Steinert zufolge war die *photokina*-Ausstellung 1950 die erste gemeinsame Gruppenausstellung. Brief v. Reisewitz 1980, Pkt. 15; Brief von Peter Keetman an die Autorin vom 09.01.1999, Antwort auf Frage 3; Brief von Toni Schneiders an die Autorin vom 03.03.1999, Antwort auf Frage 4; Brief von Otto Steinert an L. Fritz Gruber vom 02.12.1951, DGPh-A.
Ein geschlossenes Auftreten der Gruppe war nicht, wie tw. in der Sekundärliteratur angeführt, ein erklärtes Ziel der Gruppe. So traten die einzelnen Mitglieder durchaus auch einzeln auf, wie z.B. in: 9e Internationale Tentoonstelling van Fotokunst im Focus Salon Amsterdam vom 02.09.-02.10.1949 (nur Keetman, Lauterwasser, Schneiders); Internationale Annuale della technica Fotografica in Bologna 1949 (Reisewitz, Steinert). s.a.: Brief v. Keetman 1999, Antwort auf Frage 3.

[94] Robert d'Hooghe, Deutsche Photographie 1950, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.05.1950.

II.2.3. Die Ausstellungen: *Subjektive Fotografie*

Steinerts Kontakte und Interessen lagen in jener Zeit jedoch nicht nur bei *fotoform*. Er verfolgte langfristig noch umfassendere Pläne. Die *photokina*-Ausstellung und die von dem Niederländer Martien Coppens im *Stedelijk Van Abbe Museum* in Eindhoven organisierte international besetzte Fotoausstellung *Vak Fotografie 1950* regten ihn dazu an, ein stärker programmatisches Projekt zu planen. Jenes sollte allein der zeitgemäßen, international auftretenden, gestalterischen Fotografiebewegung gewidmet sein. Die besagten Ausstellungen hätten diese Richtung „nur" unter anderen gezeigt, weshalb sie ihm zu schwerpunkts- und konzeptionslos erschienen.[95] Zudem waren sie ihm zu sehr an den traditionellen Salon-Ausstellungen orientiert. Steinert strebte dagegen eine Bilderschau an, die sich allein auf das neue *subjektive* Fotografieverständnis konzentrierte und es darüber hinaus auch angemessen präsentieren sollte.[96] Steinert: „Das … »Salonbild« – ein Requisit der Vergangenheit – muß endlich überwunden werden. So soll sich auch in der Art des Aufbaus der ganzen Ausstellung die Abwendung vom herkömmlichen »Photographischen Salon« manifestieren".[97] Vor jenem Hintergrund organisierte er 1951 die Ausstellung *Subjektive Fotografie*, die noch zwei Folgeprojekte nach sich ziehen sollte. Die Bildauswahl übernahm keine Jury, sondern ein Komitee, das sich aus Steinert, Hannes Neuner (dem Leiter der Fachklasse für Werbegrafik), Schmoll (dem Lehrbeauftragten für Kunstgeschichte) und Theo Siegle (dem Leiter der Fachklasse für Bildhauerei) zusammensetzte. Sie wählten vorwiegend Arbeiten aus, in denen sie die Gestaltung besonders betont sahen. Darunter befanden sich, wie in der Einleitung bereits erwähnt, sowohl experimentelle als auch journalistisch orientierte Aufnahmen. Entscheidend war allein, welche Bedeutung man der bildgestalterischen Komponente zugemessen sah.[98] Am 12. Juli 1951 wurde die *Subjektive Fotografie. Internationale Ausstellung Moderner Fotografie* in den gerade renovierten, aber noch nicht bezogenen Räumen der Saarbrücker Kunstschule mit siebenhundertfünfundzwanzig Exponaten eröffnet. Vertreten waren sowohl internationale Fotografinnen und Fotografen, fotografische Gruppen (u.a. auch Steinert mit *fotoform*) sowie die Fotoklassen aus Saarbrücken, Hamburg und Zürich. Vorangestellt wurde ein retrospektiver Teil mit Arbeiten von drei wichtigen Vertretern der Zwanziger Jahre-Fotografie: Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray und Herbert Bayer, die Steinert als Vorläufer der *subjektiven* Bewegung vorstellte.[99] Die Eröffnungsrede hielt der Kunsthistoriker Dr. Franz Roh, der sich bereits seit den zwanziger Jahren für die avantgardistische Fotografie eingesetzt hatte.[100] Das Ausstellungsdesign war von Hannes Neuner entworfen worden und erinnerte zum Teil an die Raumgestaltungen der Pariser Werkbundausstellung von 1930, welche von seinem früheren Lehrer Herbert Bayer ausgeführt worden waren. So hingen die Fotografien nicht

---

[95] Internationale Tentoonstelling, Vak Fotografie 1950, Kat. (Stedelijk van Abbe Museum), Eindhoven 1950. Die Ausstellung war sehr heterogen besetzt. So waren dort neben weichgezeichneten Portraits (Fernand Dumeunier) auch Arbeiten von Albert Renger-Patzsch vertreten.

[96] Otto Steinert, Problematik fotografischer Ausstellungen, in: Foto Prisma, 2. Jg. (1951), Heft 11, S. 438 f.

[97] Steinert in: subjektive fotografie, Faltblatt zur Ausstellung vom 12.-29.07.1951, Saarbrücken 1951. FS: Nachlaß Steinert.

[98] s.o. S. 6 f.

[99] Otto Steinert, Vorwort, in: subjektive fotografie, Kat. (Staatliche Schule für Kunst und Handwerk), Saarbrücken 1951, S. 5: „Alle Bestrebungen dieser Art (der *subjektiven* Fotogestaltung, Anm. d. Autorin) knüpfen bewußt oder unbewußt an die Epoche der sogenannten „neuen fotografie" der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts an."

[100] Eine Auswahl seiner Veröffentlichungen aus der Zwischenkriegszeit: Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit, zusammengestellt v. Franz Roh und Jan Tschichold, Stuttgart 1929; L. Moholy-Nagy. 60 Fotos, hg. v. Franz Roh, Berlin 1930; Franz Roh, Der Wert der Fotografie, in: Hand und Maschine, Jg. 1 (1930), Heft 11.

plan an der Wand, sondern standen von dieser zum Teil mittels einer Holzkonstruktion fächerförmig ab. Andere Fotos waren an Drähten im Raum oder an dort befindlichen Holzlatten wie Fahnen befestigt.[101] Die ungewöhnliche Anordnung sollte die Wirkung der Bilder unterstützen bzw. steigern, wie eine große Gesamtkomposition.[102] Auf die zur Ausstellung erscheinende Katalogbroschüre folgte 1952 ein Bildband, mit einer leicht veränderten, das Experimentelle stärker in den Vordergrund rückenden Bildauswahl. Die Ausstellung erhielt internationale Beachtung und war ein großer Erfolg. Sie wurde in reduzierter Form noch u.a. in den Räumen der gerade gegründeten *DGPh* in Köln, im Amerikahaus in Darmstadt (1950) und München (1952) sowie im *George Eastman House* in Rochester/USA (1953/54) gezeigt.[103]

Edward Steichen, der in den USA auf den Bildband zur *subjektiven fotografie 1* gestoßen war, traf Steinert zusammen mit Schmoll 1952 in Paris.[104] Der Amerikaner war nach Europa gekommen, um Fotografien für seine geplante Ausstellung *Family of Man* zusammenzustellen. In dem Zusammenhang nahm er auch Kontakt mit dem Saarbrücker Fotografen auf, der sich inzwischen einen internationalen Ruf als Organisator und wichtiger Vertreter der *Subjektiven Fotografie* erworben hatte. Da Steichens Fotografieauffassung jedoch stärker von inhaltlichen und Steinerts eher von darstellerischen Gesichtspunkten geprägt war, ergaben sich keine Ansatzpunkte für eine Zusammenarbeit.

In jenem Sommer in Paris hatte Steinert die Gelegenheit, weitere wichtige Vertreter der französischen Fotografie kennenzulernen. So traf er dort u.a. Man Ray, Florence Henri, Edouard Boubat, Daniel Masclet, Roger Catherineau, etc, die er später zum Teil in die *subjektiven* Ausstellungen in Deutschland einbezog.[105]

Zwei Jahre später, am 27. November 1954, wurde die *subjektive fotografie 2* in Saarbrücken eröffnet, an der nun auch Japaner und Amerikaner teilnahmen. Dieses Mal oblag die Bildauswahl einer Jury, der neben Steinert drei internationale Fotografen (Daniel Masclet, Luigi Veronesi, Rolf Winquist) und zwei Kunsthistoriker (Schmoll, Roh) angehörten. Im Vergleich zur ersten *Subjektiven* kristallisierte sich nun eine deutliche Schwerpunktverlagerung zugunsten von Fotografien heraus, die

---

101 Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 202 f.

102 Otto Steinert, Problematik, S. 438 f.

103 subjektive fotografie, Kat. (Staatliche Schule für Kunst und Handwerk), Saarbrücken 1951; Otto Steinert (Hg.), subjektive fotografie, Bildband, Bonn 1952.
Im Bildband wurden vorwiegend die experimentellen Arbeiten berücksichtigt. Schmoll nimmt an, daß die Bildauswahl von Steinert infolge der Kritik von Roh stärker zum Experimentellen hin geändert worden ist. Roh hatte sich in der Schweizer Fotozeitschrift *Camera* für eine stärkere Berücksichtigung der formal orientierten, „künstlerischen" Fotografien ausgesprochen. Schmoll 1986, S. 253 f.

104 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Mit Otto Steinert in Paris, in: Der Fotograf Otto Steinert 1999, S. 73 f.

105 Schmoll 1986, S. 272, Anm. 13. Auf der *subjektiven fotografie 2* waren u.a. Man Ray, Edouard Boubat und Daniel Masclet, auf der *subjektiven fotografie 3* Daniel Masclet und Roger Catherineau vertreten. Zudem gehörte Masclet der Jury zur zweiten *Subjektiven* an.

noch stärker künstlerisch und experimentell aufgefaßt waren.[106] In der Bildauswahl spiegelte sich die Wertschätzung der „absoluten fotografischen Gestaltung“ wieder, die Steinert in seinen Thesen „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ proklamierte, die 1955 in dem Bildband, der ein Jahr auf die Ausstellung folgte, publiziert wurden.[107] Die zweite *Subjektive* wurde anschließend u.a. auf der Pariser *Biennale de la Photographie* und in sieben japanischen Städten gezeigt.

Die dritte *Subjektive* folgte 1958. Sie fand nicht mehr in Saarbrücken, sondern als eine von mehreren Bilderschauen der *photokina* in Köln statt. Zu ihr erschien weder ein Katalog noch ein Bildband, sondern nur eine Sonderausgabe der Luzerner Fotozeitschrift *Camera*. Sie wurde nicht mehr so positiv beurteilt wie die beiden vorangegangenen Ausstellungen. Es kam zu vielen negativen Kritiken, in denen der *Subjektiven Fotografie* Manierismus und Weltfremdheit vorgeworfen wurde.[108]

II.2.4. Steinerts Rolle in der deutschen Fotoszene der fünfziger Jahre

Auch *fotoform* hatte sich inzwischen längst überlebt. Während die Gruppe bei der ersten *Subjektiven* noch geschlossen vertreten war, löste sich der Zusammenhalt in den nächsten Jahren zunehmend auf.[109] An der *subjektiven fotografie 2,* bei der nur Einzelpersonen und keine Gruppen mehr vorgestellt wurden, waren neben Steinert noch Hajek-Halke, Keetman und Schneiders beteiligt. Die Gründe, die für die Auflösung der Interessengemeinschaft im nachhinein angeführt wurden bzw. werden, sind vielfältig. Sie reichen von der schnell umgesetzten Etablierung des *subjektiven* Fotografiebewußtseins über die zunehmende berufliche Belastung der einzelnen Vertreter bis hin zu Steinerts starker Einbindung in das *subjektive* Ausstellungsprojekt. Darüber hinaus wird sein autoritärer Stil und der Kontakt zur als konservativ betrachteten und bekämpften *GDL*, in die er letztlich 1957 eingetreten war, genannt.[110] Eine Ursache ist sicherlich auch darin zu sehen, daß sich

---

[106] So schreibt Koenig: „Die Entwicklung von der ersten zur zweiten Ausstellung kann als ein Konkretisierungsprozeß der 1951 erst in Ansätzen praktizierten, stilistischen Mittel angesehen werden; dafür spricht auch der geringe Anteil genrehafter Aufnahmen“. Koenig, Konzept ‘Subjektive Fotografie’, S. 152.

[107] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 7-12. Evtl. hat er diesen Text schon im April 1954 als Vortrag vorgetragen. S.o. S. 7 Anm. 3.

[108] u.a. Werner Eckhardt, Künsteleien in der Sackgasse – Subjektive Aussage oder Manierismus? in: Photo-Magazin, 10. Jg. (1958), Heft 5, S. 26 ff. Für Eskildsen zeugen schon die Bilder der zweiten *Subjektiven* von zunehmendem Formalismus. Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 11.

[109] Lt. Schmoll existierte *fotoform* formell noch bis 1955. Schmoll 1980, S. 70. Lt. Reisewitz begann sich die Gruppe gegen 1953 aufzulösen. Brief v. Reisewitz 1980, Pkt. 25.

[110] Keetman führt an, daß das Ziel der Gruppe, „die Öffnung der Augen für eine andere Sehweise“ erreicht worden sei. Brief v. Keetman 1999, Antwort auf Frage 5. Schneiders sieht einen Grund in der fortschreitenden beruflichen Einbindung infolge des aufkommenden Wirtschaftswunders. Bf. v. Schneiders 1999, Antwort auf Frage 5. Reisewitz und Schmoll geben Steinerts autoritäres Verhalten an. Brief v. Reisewitz 1980, Pkt. 25; Schmoll 1986, S. 251, Anm. 3; Reisewitz nennt zudem Steinerts *GDL*-Eintritt. ebda.
Einige *GDL*-Mitglieder hatten sich nach dem Erfolg der *fotoform*-Ausstellungen (ab 1950) bereits an Steinert und die übrigen *fotoform*-Mitglieder gewandt und um ihr Eintreten in die *GDL* geworben. Insbesondere Wilhelm Schöppe hatte es immer wieder versucht. Brief von Wilhelm Schöppe an Wolfgang Reisewitz vom 28.05.1950; Brief von Toni Schneiders an O. Steinert vom 02.01.1953 (Schneiders erkundigt sich dort bei Steinert, ob es stimmt, daß dieser bereits zugesagt habe, in die *GDL* einzutreten, was Schöppe behaupte.). GDL-A.

der Saarbrücker dadurch, daß er Fotograf und Ausstellungsorganisator zugleich war, in eine Zwickmühle manövriert hatte. Er stand hinsichtlich der Bildauswahl für die von ihm verantworteten Ausstellungen immer vor der Entscheidung, zwischen seinen „subjektiven Qualitätskriterien“ und der Loyalität gegenüber den einstigen Gesinnungsgenossen wählen zu müssen. Den Quellenaussagen zufolge hat er sich vorwiegend für erstere entschieden.

In den fünfziger Jahren übernahm er auch in den wichtigen deutschen Fotoverbänden führende Rollen. In der *DGPh*, in die er schon im Zusammenhang mit ihrer Gründung (1951) berufen worden war, fungierte er von 1954 bis 1976 als Mitglied des erweiterten Vorstands und bis zu seinem Tod (1978) als Ehrenmitglied. In der *GDL* übernahm er bereits zwei Jahre nach seinem Eintritt (1957) den Juryvorsitz für die jährlich stattfindenden Ausstellungen, den er bis 1965 und dann noch einmal für ein Jahr 1969 inne hatte. Ab 1964 stellte er für zehn Jahre den Vorsitzenden der Gesellschaft.

Ebenso erfolgreich war er vorerst an der Saarbrücker Kunstschule. Dort hatte Steinert die Fotoklasse zur „Abteilung Fotografie“ ausgebaut. Sie repräsentierte in den fünfziger Jahren die einzige bedeutende europäische Fotoschule.[111] Nachdem Schuldirektor Gowa Mitte 1951 aufgrund von Unstimmigkeiten mit dem Lehrerkollegium und dem Ministerium entlassen worden war, wurde zunächst Theo Siegle die kommissarische Leitung übertragen. Steinert, der bereits am 03. Juli 1951 Umgestaltungsvorschläge für die Schule eingereicht hatte, wurde mit Unterstützung der Kolleginnen und Kollegen das Amt am 22. Februar 1952 „zur Probe“ übergeben.[112] Er „bewährt“ sich in den folgenden Monaten und setzt sich gegenüber sechzehn Kandidaten durch.[113] Am 1. April 1952 übernahm er offiziell die Direktorenstelle der Kunstschule. Zwei Jahre später erfolgte die Ernennung zum Professor.

Der Streit darum, ob die Bildungseinrichtung stärker zweckfrei oder zweckgebunden sein sollte und ob sie eher der Förderung der Kunst (als Kunstakademie) oder des Handwerks (als Gewerbeförderungsanstalt oder Meisterschule) zu dienen hätte – der bereits zu Gowas Entlassung geführt hatte – hielt auch unter Steinert unvermindert an. Die Folge waren permanente Auseinandersetzungen und zwar nicht nur mit der Handwerkskammer, sondern auch mit dem Ministerium, die beide an einer stärker praktischen Orientierung der Schule interessiert waren. In der Uneinigkeit über den künstlerisch angewandten Anspruch kam gleichzeitig die ambivalente bildungspolitische und letztlich auch politische Lage des Saarlandes zum Ausdruck, das im 20. Jahrhundert schon zum zweiten Mal zwischen die deutschen und französischen Interessen geraten

---

111 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S.12 f.

112 Gowa wurde offiziell entlassen, da er die Übernahme der Staatsbürgerschaft für sich ablehnte. Ausschlaggebend sollen jedoch die Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und dem Ministerium über die Struktur und die künstlerische Orientierung der Schule und Dissonanzen im Lehrerkollegium gewesen sein. Kugler S. 304; Schmoll 1988, S. 224 f.
Otto Steinert, Betr.: Vorschläge zur Umgestaltung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken“ vom 03.07.1951, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 1.
Zum Votum für Steinert: Brief von Theo Siegle, kommissarischer Direktor der Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken an das Ministerium für Kultus, Unterricht und Volksbildung vom 30.10.1951, zitiert in: Schmoll 1988, S. 225, Anm. 7; Abschrift vom Brief des Kulturministeriums (Prof. Dr. Meyer) an Steinert vom 22.02.1952, FS: Nachlaß Steinert, FS.

113 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Dreizehn Jahre Kunstschul-Experiment Saarbrücken 1946-1959, in: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte, 14. Jg. (1988), S. 224 f., Anm. 6.

war (Saarstatute: 1920-1935 und 1946-1955). „In diesem Spannungsverhältnis zwischen weltoffener Kunstverwirklichung und provinzieller Gewerbementalität spiegelt sich einmal mehr die widerspruchsvolle, zwischen Tradition und Stetigkeit einerseits und fortschrittlichem Anspruch und Geltung andererseits schwankende bildungspolitische Wirklichkeit der saarländischen Geschichte nach 1945 wieder, die ihre tiefere Ursache in der bewegten Vergangenheit zweier rivalisierender Nationalstaaten im Industriezeitalter hatte …".[114] Die Schule, die sowieso schon oft als zu „abgehoben" oder zu französisch beeinflußt galt, verlor in der Öffentlichkeit in jenem Spannungsfeld mehr und mehr an Rückhalt.[115] Dennoch hielt Steinert an der Struktur einer Werkkunstschule fest. Tribut an die Forderungen nach vermehrter Praxisorientierung zollte er mit der Durchführung zahlreicher projektorientierter Veranstaltungen (Tapetengestaltung, Bauvorhaben, die Einbeziehung der Werbe-Grafik und des Bildjournalismus in die Fotografie, etc.) und der bereits von Gowa vorbereiteten Einrichtung von Abendkursen für Gesellen, die sich auf die Meisterprüfung vorbereiteten.[116]

II.2.5. Steinert verhandelt mit der Stadt Essen über eine Berufung

In den folgenden Jahren änderten sich die politischen Verhältnisse: 1955 hatten sich die Saarländer in einem Volksentscheid gegen einen übernationalen, europäischen Status des Saargebietes ausgesprochen, welcher im Rahmen der Pariser Verträge anvisiert worden war. Damit stand der Weg für eine Wiederangliederung an die Bundesrepublik Deutschland offen, die zwischen 1957 und 1959 erfolgte. Die Abstimmungsniederlage veranlaßte die amtierende saarländische Regierung zurückzutreten. Anfang 1956 bildete sich daraufhin eine Koalitionsregierung, die den bisherigen kulturellen Kurs nicht beibehielt. So standen der *Schule für Kunst und Handwerk* ab 1956 einschneidende finanzielle Kürzungen ins Haus. 1957/58 drohte sogar ihre Auflösung.[117]

Zu jener Zeit traf Steinert auf Hermann Schardt, den Leiter der *Folkwangschule für Gestaltung*.[118] Schardt war auf der Suche nach einflußreichen Lehrern, mit denen er seinem Plan Nachdruck verleihen wollte, die Essener Werkkunstschule mit der *Folkwangschule für Musik, Theater und Tanz* zusammen zu schließen und zu einer Kunstakademie des Landes Nordrhein-Westfalen auszubauen. Er bot Steinert die Übernahme der *Werkgruppe Fotografie* an. Im Dezember 1958 wurde bereits ein Vorvertrag abgeschlossen, in dem Steinert nicht nur die Klassenleitung, sondern auch die stellvertretende Direktorenstelle zugesichert wurde. Dort versprach man ihm zudem Mittel für den Aufbau einer fotografischen Sammlung und die Möglichkeit, einmal im Jahr im *Museum Folkwang* eine fotohistorische Ausstellung zu präsentierten.[119] Im Frühjahr 1959 verließ Steinert Saarbrücken,

---

[114] Küppers 184.

[115] Laut Kugler wurde sie im Volksmund „Schule für Schund und Schandwerk" genannt. Kugler 307.

[116] ebda. 306

[117] ebda. 14; s.a.: Briefwechsel zwischen Steinert und dem Landtag und der Industrie- und Handelskammer Saarbrücken von 1957/58, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 1.

[118] Schmoll gibt an, daß Steinert erst bei der *photokina* im Herbst 1958 mit Schardt zusammentraf. Schmoll 1986, S. 257 Dagegen verweist Koenig auf die Sitzungsniederschrift des Unterausschusses beider Folkwangschulen vom 28.05.1958, in der festgehalten wurde, daß der Unterausschuß über Verhandlungen zwischen Schardt und Steinert in Kenntnis gesetzt wurde. Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 14, Anm. 9.

[119] Vorvertrag zwischen der Stadt Essen und Prof. Dr. Otto Steinert vom 22.12.1958, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 3.

um zum 1. April seine neue Stelle in Essen anzutreten.[120] Mit seinem Weggang wurde die Fotoabteilung in Saarbrücken geschlossen.[121]

II.3. Otto Steinert in Essen

In Essen kam es innerhalb Steinerts eigener Arbeit zu Schwerpunktverschiebungen. Während er Anfang der sechziger Jahre noch zahlreiche Portraits aufnahm, fotografierte er im Laufe der Jahre immer weniger. Sein Werk aus dieser Zeit weist neben den Portraitdarstellungen nur noch eine geringe Anzahl von Landschaftsaufnahmen sowie drei Reportagen (über eine Reise nach New York, eine Expedition mit dem Forschungsschiff *Meteor* und zum Thema „Kinderkarneval") auf. Dafür stellten sich nun die Ehrungen für seine bisherige Arbeit ein. 1962 erhielt er den *Kulturpreis* der *DGPh* und die *Médaille Davanne* der *Société Française de Photographie* und 1965 die *David-Octavius-Hill-Medaille* der *GDL.*[122] 1968 wurde er zum Ehrenmitglied d*es Verbandes Deutscher Amateurphotographen-Vereine (VDAV),* 1976 zu dem der *DGPh* und 1977 zu dem des *Bundes Freischaffender Fotodesigner (BFF)* bestellt. Darüber hinaus wurde ihm 1974 das Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland zugesprochen.[123]

Er wandte sich nun verstärkt der Fotogeschichte zu. Die fotohistorische Sammlung, die er in der Folgezeit zusammenstellte, bildete den Grundstock für die heutige Fotografische Sammlung des *Museum Folkwang*. Da der Fotografie in den sechziger Jahren wenig ästhetische Bedeutung und somit auch kein hoher Preis zugemessen wurde, gelang es Steinert, eine große Anzahl wichtiger Werke der Fotogeschichte (u.a. französische Architekturfotografien des 19. Jahrhunderts, Arbeiten von Hugo Erfurth, Julia Margaret Cameron, etc.) für die Stadt Essen zu erwerben. Diese Sammlung ermöglichte ihm, im Unterricht auf fotohistorische Originalbeispiele zurückzugreifen. Darüber hinaus konzipierte er vom Jahr seiner Berufung an eine Ausstellungsreihe mit dem Titel „Beiträge zur Geschichte der Fotografie", die zusammen mit einem Katalog einmal im Jahr im *Museum Folkwang* präsentiert wurde. Dazu gehörten Ausstellungen über die Portraits von Hugo Erfurth, die Kunstfotografie, die Kalotypie in Frankreich, die Sachaufnahmen von Albert Renger-Patzsch, die Fotografin Lotte Jacobi sowie über einen der ersten sozialkritischen Fotografen: Jacob A. Riis. Zudem führte Steinert in Essen die Ausstellungsreihe „Otto Steinert und Schüler" weiter, die Fotografien von ihm und seinen Schülerinnen und Schülern zeigte und bereits seit 1954 stattfand.[124]

Im Bereich der Lehre kam es ebenfalls zu Veränderungen. So bezog er auch dort die Fotogeschichte und -theorie stärker ein, was sich einerseits innerhalb des Lehrplans und andererseits in der Art und Weise des Diploms äußerte. Für letzteres forderte er neben Fotografien zusätzlich eine schriftliche Arbeit aus dem Bereich der Fotohistorie oder der Medientheorie. Schwerpunktverlagerungen wurden zudem innerhalb des Studiums bemerkbar. So erhielt der angewandte Bereich ein größeres Gewicht. Steinert gab in den sechziger Jahren einige auftragsgebundene Bildbände mit eigenen und Schüler-Arbeiten heraus – wie: *Ereignisse in Stahl* (1965), *Begegnung mit dem Ruhrgebiet* (1967), *Das*

---

120 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S.14.

121 Schmoll 1988, S. 231.

122 Otto Steinert 1976, S. 49.

123 DGPh-A; Brief des Regierungspräsidenten Düsseldorf an die DGPh vom 14.11.1973, DGPh-A.

124 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 14.

Gesicht der deutschen Industrie (1968). In anderen Projekten fungierte er als Buchgestalter, der nicht nur die Bildredaktion, sondern das gesamte Layout übernahm. So hatte er in der Essener Zeit neben den Katalogen für die Fotoausstellungen im *Museum Folkwang* zahlreiche Bücher und Prospekte gestaltet. Auch der Bildjournalismus erhielt ein immer stärkeres Gewicht. Dafür gab es zwei Gründe: Einerseits entwickelte sich in der Fotografie ein immer größer werdender Bedarf an Pressefotos. Andererseits forderte das Bedürfnis der Studentinnen und Studenten, sich in der durch Krisen und Aufruhr bewegten Zeit der sechziger und siebziger Jahren fotografisch einzubringen, seinen Tribut. Obwohl Steinert selber kaum journalistisch gearbeitet hatte, gestand er der Reportagefotografie innerhalb des Studiums immer mehr Raum zu. Dies war so effektiv, daß seine „Schule“ letztlich zu einer 174 des Bildjournalismus avancierte.[125]

Um 1970 herum kam es immer häufiger und heftiger zu Auseinandersetzungen mit seinen Studentinnen und Studenten sowie den anderen Lehrkörpern. Sein autoritärer Stil und sein „schulmeisterliches“ Verhalten stieß auch innerhalb der *DGPh* und der *GDL* auf zunehmende Kritik.[126] Letztere verließ er 1976 nach wiederholten Rücktrittsdrohungen ohne Angabe von Gründen.[127] Darüber hinaus kam es in Essen zu institutionellen Veränderungen. Die *Werkgruppe Fotografie der Folkwangschule* wurde 1972 in die *Universität GHS Essen* integriert. Damit verlor sie ihre Eigenständigkeit und gehörte von nun an zur Abteilung *Visuelle Kommunikation, Fachbereich Design*. Daraus resultierte für Steinert ein Verlust an Kompetenz und Macht. So war er nun beispielsweise nicht mehr allein für die Auswahl der Studentinnen und Studenten zuständig.[128] Diese Entwicklungen sind nicht spurlos an ihm vorübergegangen. In seinem Nachlaß ist ein Bewerbungsschreiben vom 19.08.1969 zu finden, mit dem er sich beim Admiralarzt des Marineamtes Wilhelmshaven um eine „nebenberufliche“ Stelle als Sanitätsoffizier der Reserve beworben hatte.[129] Offenbar versuchte Steinert zu jener Zeit, die alten Kontakte und Beziehungen aus seiner medizinisch-militärischen Zeit wieder aufzunehmen.

Parallel zu den beruflichen Konflikten wurde Steinerts Gesundheitszustand immer labiler. [130] Gleichzeitig zog er sich in den siebziger Jahren zunehmend zurück. Im September 1976 zeigte das Museum Folkwang die letzte, zu seinen Lebzeiten stattfindende Werkschau über seine fotografische Arbeit, die von Ute Eskildsen zusammengestellt worden ist. Am 3. März 1978 starb Otto Steinert im Alter von 62 Jahren an den Folgen einer Lungenentzündung in einem Essener Krankenhaus.

---

[125] s.o. S. 16, Anm. 49

[126] „Prof. Dr. Otto Steinert trat als 1. Vorsitzender (der GDL, Anm. d Autorin) zurück, offensichtlich unter der Einwirkung kritischer Stimmen einiger jüngerer GDL-Mitglieder an seinem Führungsstil.“ sch, Änderungen im GDL-Vorstand, in.: Photo-Presse, 30. Jg. (1974), Heft 25, S.15.

[127] Lt. Telefonat der Autorin mit Joachim Giesel vom 03.05.1999; Brief v. Schmoll 1999, Anwort auf Frage 37; Brief von Steinert an den *GDL*-Vorstand vom 18.08.1976, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 7.

[128] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 28.

[129] Brief von Otto Steinert a. d. Marineamt Wilhelmshaven 1969; Antwortschreiben vom 09.03.1970. FS: Nachlaß Steinert, Ordner: 6.

[130] Frau Steinert zufolge hatte er damals zunehmende gesundheitliche und persönliche Schwierigkeiten. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 57. Schmoll zufolge hat er seine Gesundheit durch seinen hohen Alkoholkonsum und durch Medikamente, die drogenähnlich gewesen seien und die er sich aufgrund seines Status als Arzt selber verschreiben konnte, zusätzlich ruiniert. Schmoll 1986, S. 263.

III. Otto Steinerts Frühwerk

III.1. Die fotografischen Anfänge

Otto Steinert begann schon mit vierzehn Jahren zu fotografieren. Zudem interessierte ihn die Kameratechnik. So verwandte er neben den verschiedenen Kameratypen (Zeiss Ikon Klappkamera, Voigtländer Rollfilm-Kamera, Ermanox und Rolleiflex) eine selbstgebaute Kastenkamera. Mit ihr und der Klappkamera nahm er einen Teil seiner frühesten Aufnahmen im Jahr 1929 und 1930 auf. Auch später – 1948, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg – griff er noch gelegentlich auf seine apparativen „Selbstbauten" zurück. Für die Beleuchtung setzte er anfangs Blitzlichtpulver und Magnesiumband, später eine Nitraphotlampe ein. Gleichzeitig experimentierte er mit optischen und vergrößerungstechnischen Möglichkeiten der Fotografie. Er ersetzte beispielsweise das Kameraobjektiv durch eine Optik aus einem Tageslichtvergrößerungsgerät oder durch ein Brillenglas. Vergrößert und entwickelt wurde während seiner Schulzeit in einem Schrankzimmer seines Elternhauses, das er als Dunkelkammer umfunktioniert hatte. Das Vergrößerungsgerät, das er benutzte, war ebenfalls selbst hergestellt. Im Rahmen des Entwicklungsprozesses experimentierte er mit Tonungen und Abschwächern.[131] Darüber hinaus setzte er sich mit dem Auskopierverfahren auseinander, einer im 19. Jahrhundert vorwiegend angewandten Methode, bei der die Positive direkt vom Negativ kopiert wurden.[132]

Sein frühes fotografisches Interesse zeigte sich zudem in der Fotoliteratur, die er bereits als Achtzehn- und Neunzehnjähriger besaß. Zu den Büchern, in denen er handschriftlich seinen Namen und die Jahreszahl „1934" eintrug, gehörten damals gängige Fotoratgeber wie „Das Porträt im Kunstlicht" von Franz Fiedler, „Bildnisse drinnen und draußen" von Wolf Henry Döring und Andreas Feiningers „Menschen vor der Kamera". Albert Renger-Patzschs „Die Welt ist schön" kam erst im Oktober 1937 in seinen Besitz.[133] Ergänzend dazu bezog er fotospezifische Periodika: „Das Foto-Jahr", das „Photofreund-Jahrbuch" und den „Deutschen Kamera-Almanach".[134] Sie repräsentierten alle

---

[131] Otto Steinert 1976, S. 52 f. (Exponatenverzeichnis mit technischen Hinweisen); Handschriftliche Aufzeichnungen von Ute Eskildsen, FS.

[132] Zum Auskopierverfahren: Marjen Schmidt, Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren. Archivieren. Präsentieren, München 1994, S. 17 f.

[133] S. Eintrag auf dem Innendeckel von Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön, München 1927.
Franz Fiedler, Das Porträt im Kunstlicht, Berlin 1933; Wolf Henry Döring, Bildnisse drinnen und draußen, Halle 1934; Andreas Feininger, Menschen vor der Kamera, Halle 1934. Seinen eigenen Angaben zufolge benutzte er damals u.a.: A. Stühler, K. Wagner, Besser und besser. Photographieren leicht gemacht, Stuttgart 1928. Der zweite Teil dieser Veröffentlichung befindet sich in Steinerts Bibliothek. Handschriftliche Aufzeichnungen von Ute Eskildsen, FS.

[134] Das Foto-Jahr. Taschenbuch f. Amateurphotographen, bearb. v. Alexander Stühler, Halle 1931-41 (in Steinerts Bibliothek: 1932-34, 1939, 1941; davon alle bis auf 1933 mit Namenseintrag);
Photofreund-Jahrbuch, hg.v. Fr. Willy Frerk, Berlin 1924-42 (in Steinerts Bibliothek: 1926-34 und 1938-42; davon 1934 und 1939 mit Namenseintrag);
Deutscher Kamera-Almanach. Jahrbuch der Amateurfotografie, hg. v. Fritz Loescher, Berlin 1905-1941 (in Steinerts Bibiliothek: 1905-1936, 1939-40, davon 1934 und 1939 mit Namenseintrag).
Darüber hinaus befindet sich auch „Das Deutsche Lichtbild" von 1927-1938 und die „Leica" von 1932-1936 in seiner Bibliothek (ohne Namenseintrag).

Veröffentlichungen der Amateurfotografiebewegung, die in Deutschland mit dem *VDAV* über eine gut ausgebaute Vereinsstruktur verfügte. Auch in Saarbrücken gab es, trotz Saarstatut, einen entsprechenden Verein, der im Verzeichnis des *VDAVs* aufgeführt ist.[135] Ob Steinert Mitglied darin war, ist nicht belegt.[136] Ebenso wenig ist bekannt, ob er sich schon damals an Fotoausstellungen von Amateurclubs beteiligt hat.

Neben technischen Fragen interessierte ihn zu jener Zeit weiterhin Ästhetik bzw. Kunst. Einfluß darauf übte sicherlich die Schule aus, die er von 1925 bis 1934 in Saarbrücken besuchte: das *Städtische Reform-Real-Gymnasium* (ab 1934 *Hindenburg-Schule* genannt). Der dortige Kunstunterricht erhielt mit der Einstellung des engagierten Oberschullehrers Schug im Jahr 1929 besondere Bedeutung. Jener hatte ein Buch über den „Aufbau des Zeichen- und Kunstunterrichts" herausgegeben, an der Schule eine „AG Kunstbetrachtung" für künstlerisch besonders interessierte Schülerinnen und Schüler initiiert und Ausstellungen von Schülerarbeiten in Köln, Berlin, Mainz und Reykjavík organisiert.[137] Er weckte Steinerts Interesse für Kunst.[138] Ob dies im besonderen auch für die Fotografie galt, ist nicht bekannt, aber durchaus möglich.[139] Schließlich saß Schug seinem Schüler für einige Aufnahmen Modell.[140] Ein Portrait eines anderen Lehrers wurde 1935 – ein Jahr nachdem Steinert die Schule mit dem Reifezeugnis verlassen hatte – in der Photozeitschrift *Photographie für Alle* als Illustration zu einem Artikel von Kurt Wehlau über „Porträtaufnahmen wie noch nie – und doch so einfach" publiziert.[141] Sie stellt Steinerts erste nachweisliche Fotoveröffentlichung dar.

Welche der aufgeführten, nicht signierten Zeitschriften er bereits in den dreißiger Jahren besaß, ist nicht eindeutig nachzuweisen. Die Fotoliteratur besagt nur in Verbindung mit eindeutigen Namens- und Datumseintragungen, daß Steinert sie bereits zur entsprechenden Zeit besaß. Denn einen Teil seiner Bücher und Zeitschriften erwarb er erst im nachhinein aus dem Antiquariat, was daran zu erkennen ist, daß sich in einigen Veröffentlichungen fremde Adreßstempel oder Signaturen befinden und seine Bibliothek eine beachtliche Anzahl an Photoliteratur der Jahrhundertwende aufweist.

[135] Deutscher Kamera-Almanach, Bd. 12-25. Der *VDAV* ging Mitte der dreißiger Jahre geschlossen in den *RDAF* über. Am 08.01.1950 wurde er in Frankfurt/Main wiedergegründet. Dr. Josef Schuwerak, Deutsche Amateurphotographie – Heute, in: Photo-Magazin, 4. Jg. (1952), Heft 2, S. 48.

[136] Zum Ehrenmitglied des *VDAV* ist er 1968 ernannt worden, was aber nicht heißt, daß er zuvor Mitglied war. S.o. S. 28.

[137] 25 Jahre Hindenburg-Schule, S. 33 f.
Oberschullehrer Schug hatte nach 1945 noch Kontakt zu Steinert. Er war damals mit Schmoll zusammen in der Ankaufskommission für das Saarland Museum in Saarbrücken. Interview der Autorin mit J. A. Schmoll gen. Eisenwerth vom 29.01.1998.

[138] Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 5.

[139] Die Möglichkeit bestand, da das saarländische Schulwesen zur Zeit des Saarstatuts (1920-35) Anregungen aus der preußischen Schulreform von 1925 übernommen hatte. In Preußen kam es in diesem Zusammenhang 1928 zur ministeriellen Aufforderung, an den Schulen Fotografie zu unterrichten. Gegen die Aufnahme fotografischer Themen in den Kunstunterricht des Saarbrücker Reform-Realgymnasiums spricht jedoch, daß in der Festschrift, die zum fünfundzwanzigjährigen Bestehen der Schule herausgegeben wurde, der Kunstunterricht ausführlich vorgestellt wurde, ohne die Fotografie zu erwähnen. Dieter Osler, Wie die Fotografie in die Schule kam, in: Bernhard Busch (Bearb.), Fotovision: Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Kat. (Museum für Gestaltung Zürich), Hannover 1988, S. 39-42; 25 Jahre Hindenburg-Schule, S. 33 f.

[140] Inv.Nr. 1467/768/87

[141] Photographie für Alle. Zeitschrift für alle Zweige der Photographie, hg. v. K.W. Wolf-Czapek, 31. Jg. (1935), Heft 2, S. 16.

Seine künstlerischen Ambitionen sollen damals so stark gewesen sein, daß er nach dem Bestehen der Reifeprüfung (1934), Kunst studieren wollte. Er entschloß sich jedoch letztlich zu einem Medizinstudium.[142]

III.2. Das Frühwerk

Steinerts Fotografien von 1929 bis zum Anfang des Zweiten Weltkrieges (1939/40) sind kaum bekannt.[143] Sie unterscheiden sich deutlich von den Aufnahmen, die in seiner späteren Zeit als Fotolehrer entstanden. Da sie sowohl einen frühen als auch spezifischen Bereich seiner Arbeit bilden, werden sie im folgenden als „Frühwerk" bezeichnet.

Die Fragen, die bei der nachfolgenden Untersuchung im Vordergrund stehen, lauten: Was zeichnete Steinerts Frühstil aus? Welchen Standpunkt vertrat er in den dreißiger Jahren im Spannungsfeld von Tradition und Moderne? Inwieweit stand er der Amateurfotografie jener Zeit nahe? Nahm er avantgardistische Einflüsse aus den zwanziger Jahren auf? In welchem Verhältnis standen seine Motive zu den nationalsozialistischen Bildansprüchen? Darüber hinaus gilt es im Hinblick auf den Gesamtzusammenhang zu analysieren, welche Rolle den frühen Arbeiten innerhalb Steinerts vierzigjähriger fotografischer Entwicklung zukam.

Zur Klärung der Fragestellungen werden Beispiele aus den Gattungen vorgestellt, die sein damaliges Fotografieverständnis am prägnantesten repräsentieren. Es handelt sich dabei um die Portraits, die den umfangreichsten Anteil der Frühphase darstellen, seine Landschafts-, Architektur-, Sach- und berichtende Fotografie sowie einige der wenigen Industriefotos. Die Aktfotografie, die im Gesamtwerk nur eine marginale Rolle spielt, und die Tieraufnahmen, die ähnlich wie die Sachaufnahmen aufgefaßt wurden, sind nicht berücksichtigt worden.[144] Daran schließt eine Untersuchung über „Steinerts Bildwelt und der Nationalsozialismus" an, bevor der Stellenwert des Frühwerks im Kontext seiner Zeit bestimmt wird.

Beginnen wir mit der umfassendsten Werkgruppe:

Das Portrait mit dem gleichen Motiv unter der Inv.Nr. 1467/793/87 ist im Folkwang Museum bislang noch als „Lehrer Schug" ausgewiesen. Diese Angabe stellte sich nach dem Abgleichen mit dem vorhandenen und betitelten Negativ und nach Rücksprache mit Schmoll, der Schug kannte, als falsch heraus. Es handelt sich lt. Negativ und Schmoll um ein Portrait von Lehrer Lingener. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inventar-Nr. 1467/N 3/87.

[142] Schmoll 1986, S. 244. Frau Steinert gibt an, daß im Abiturzeugnis die Note „sehr gut" für Zeichnen, Kunstunterricht und Arbeitsgemeinschaft Erdkunde steht. Die Wahl des Medizinstudiums haben – Frau Steinert zufolge – Steinerts Eltern mitbeeinflußt. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 5.

[143] Sie wurden 1975 in der Ausstellung „Otto Steinert als Amateur. Photographien von 1928 bis 1938", die Ute Eskildsen vom 1.-21.10.1975 in der Universität Essen, Abtei Essen-Werden, organisierte, zum Teil gezeigt. Handzettel, FS: Nachlaß Steinert, Mappe Steinert. Zudem gehörten achtzehn frühe Arbeiten zur Essener Ausstellung von 1976. Otto Steinert 1976.

[144] Von den Aktfotos, die Steinert in den dreißiger Jahren aufnahm, ist nur noch eins erhalten. Die übrigen hat er später vernichtet, da sie seinen Maßstäben nicht mehr entsprachen. Marlis Steinert, in: Scholz 17.07.1995, S. 5.

III.2.1. Portraits

Portraitaufnahmen durchziehen das gesamte Werk Steinerts. Von den ersten vier überlieferten Fotografien aus den Jahren 1929 und 1930 sind drei Portraits - eines davon ein Selbstportrait. Während er in den Aufnahmen von 1929 bis 1931 noch im Ausschnitt und in der Darstellungsweise zwischen Ganzkörper-, Dreiviertel- und Brustportrait wechselte, bevorzugte er in den folgenden Arbeiten vorwiegend Nahansichten vom Kopf in Frontalansicht oder Halbprofil. Die Gesichter füllen nahezu den gesamten Bildraum aus, ohne angeschnitten zu sein. In den daran anschließenden Arbeiten von 1931 bis 1932 erzeugte er mit Lichquellen von rechts und links eine kontrastreiche Lichtsetzung. Dadurch ist das Anlitz der Dargestellten in ausgeprägte, helle und dunkle Bereiche strukturiert und plastisch betont worden. Gleichzeitig führte der so gehandhabte Lichteinsatz zu einer nahezu dämonisierenden Wirkung.

In den nachfolgenden Fotografien nahm Steinert das starke Licht- und Schattenspiel und seine spezifische, atmosphärische Erscheinung wieder zurück. Nun gestaltete er „unauffälliger". Das Motiv wurde zwar immer noch knapp eingefaßt, dabei aber gleichmäßiger beleuchtet, wie beispielsweise in den drei Portraits von „Bobby", einer jungen Frau. An ihnen wird deutlich, welche Rolle die Komposition in Steinerts Arbeit einnahm. Die Aufnahme mit dem schräg aus dem Bild gewandten Blick (Abb. 1) ist bestimmt durch die Diagonale, die über Scheitel und Nase längs durch die Bildfläche führt. Ausgeglichen wird sie durch die drei Horizontalen, bei denen eine entlang dem Haaransatz und Pony, eine durch die Augen und Ohren und eine durch den Mund verläuft. Dem glänzenden blonden Haar in der oberen Bildhälfte ist als Pendant das dunkle Halstuch im unteren Teil entgegengesetzt worden. Der Bildausschnitt ist so gewählt, daß er den Kopf eng umgrenzt. Ähnlich ausgewogen und nahezu geometrisch strukturiert ist das Frontalportrait (Abb. 2) aus der Serie. Hier leitet sowohl das halbkreisförmig drapierte Tuch als auch die sich nach oben hin verbreiternde Gesichtsform von unten in das Foto hinein, wodurch der gesenkte, aus dem Bild herausgerichtete Blick aufgefangen wird. Das dritte Foto aus der Serie (Abb. 3) gehört zu den Brustportaits. Der dunkel gekleidete Oberkörper bildet den Gegenpol zum hell beleuchteten Kopf samt blondem Haar. Auch hier kommt es zum Ausgleich, diesmal zwischen dem schräg nach unten aus dem Bild geleiteten Blick und der sich aufbäumenden blonden, lockigen Haarsträhne. Steinerts ausgewogene Kompositionsstruktur spiegelt sich zudem in der leicht nach links versetzten Position des Motivs wieder, das durch den nach rechts gewandten Kopf ausgeglichen wird. Die leichte Untersicht des Brustportraits, die er in jener Zeit nur noch selten verwandte, läßt Bobby unerreichbar und „heroisch" erscheinen, wie in einem Herrscherportrait. Diese Herrscher-Bildsprache wurde ebenfalls von den Nationalsozialisten benutzt, um die Vorherrschaft der arischen Rasse zu propagieren. Bei Steinert stehen jedoch nicht überindividuelle, kulturgeschichtliche oder rassistische Aussagen wie beispielsweise im Werk von Erna Lendvai-Dircksen im Vordergrund, welches durch die zahlreichen Close ups ihres bereits Anfang der zwanziger Jahre gestarteten Volkstumsfotografie-Projekts „Das deutsche Volksgesicht" geprägt ist. Mit ihm versuchte die Fotografin, die Bauern und Handwerker als „Gesundbrunnen" des deutschen Volkes und später der faschistischen Volksgemeinschaft auszuweisen.[145] Bei Steinerts Portraits von Bobby geht es stärker um die individuelle Portraitierung

[145] z.B.: Erna Lendvai-Dircksen, Das Deutsche Volksgesicht. Tirol und Voralberg, Bayreuth 1941; Claudia Gabriele Philipp, Ernda Lendvai-Dircksen (1883-1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren, in: Fotogeschichte, 3. Jg (1983), Heft 7, S. 47 f.; Herbert Molderings, Zeitgenossen, in: Fotografie in der Weimarer Republik, Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute" (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1979, S. 6.

der jungen Frau. Dabei wirkt sie sowohl sinnlich als auch kühl und in sich ruhend. Große Bedeutung kommt darüber hinaus der kompositorischen Einbindung des Motivs in das Fotobild zu. Die individualisierende Charakterisierung scheint dafür teilweise sogar zurückgenommen zu sein. So ist kein direkter Blickkontakt zwischen der Portraitierten und der Betrachterin oder dem Betrachter, durch den die Frau persönlicher wirken würde, möglich. Statt dessen weisen Bobbys Augen vom Gesicht weg und aus dem Bild heraus, jedoch nicht zielgerichtet, nicht genau fixierbar. So wie hier vermitteln die meisten von Steinerts portraitierten Personen den Eindruck, als ob sie träumten bzw. in einem zeit- und dadurch endlosen Moment festgehalten wären, sogar in den vierziger und fünfziger Jahren noch. Direkt in die Kamera blicken die Dargestellten in seinen Portraits nur selten und wenn, dann so ernst und verschlossen, daß sie den sie betrachtenden Blick abwehrend zurückzuwerfen scheinen.[146] Durch diese Gestaltungsweise wirken seine Portraitbilder sehr distanziert. Sie verleiht den Portraitierten zum Teil einen objekhaften Charakter, der von der stark eingrenzenden Ausschnittwahl unterstützt wird. Somit prägt seine frühen Portraitdarstellungen eine eigenwillige ambivalente Wirkung, die sowohl auf Individualisierung als auch auf kühler Distanz beruht. Sie äußert sich in den Bobby-Aufnahmen in der „sinnlichen Distanz".

Die Tendenz zur geringeren Berücksichtigung individueller Spezifika und stärkeren Verdinglichung der Motive findet sich nicht nur bei Steinert. Sie gehörte bereits zu den Gestaltungsmitteln der Avantgarde-Fotografie der zwanziger Jahre, bevor sie sich in den dreißiger Jahren in Deutschland in „gemäßigter Form" bei einem Teil der Profi- und Amateurfotografinnen und -fotografen durchsetzte.[147] Im avantgardistischen Kontext fand auch das „Close up", das Anfang des Jahrhunderts durch den Film und in den zwanziger Jahren durch die fotografische Moderne populär geworden war, zunehmend Verbreitung.[148] Andreas Feininger empfahl es in seinem an den Amateur gerichteten Buch „Menschen vor der Kamera", um das Nebensächliche auf das Notwendigste zu beschränken.[149] Oben ist bereits aufgezeigt worden, daß die Betonung des Wesentlichen bei Steinert nicht vordringlich auf der inhaltlichen, sondern auch auf der gestalterischen Ebene lag. Dabei wurde das Individuelle der Dargestellten jedoch nicht in dem Maße zurückgenommen wie es von Helmar Lerski in seinem Projekt „Verwandlungen durch Licht" in den dreißiger Jahren praktiziert worden war.[150] Dort „verwandelte" er ein und dasselbe Modell in Nahsicht unter Veränderung der Beleuchtungssituation und der Wahl des Ausschnitts in verschiedene Personen. Dabei wurde der

---

146 Blickkontakt tritt in frühen Portraits auf bei Inv.Nr.: 1467/780a/87, 1467/785/87, 1467/785a/87, 1467/786/87, 1467/793/87 und 1467/794/87.
Seit den zwanziger Jahren galt bei den Frontalportraits der direkte Blickkontakt nicht mehr als verpönt. Dies traf nicht nur auf die Portraits von August Sander oder Albert Renger-Patzsch (z.B. Tänzer Joos, FS: Inv.Nr.: 3412/85) zu, sondern auch auf die Amateurfotografie. So empfiehlt Feininger in seinem Buch „Menschen vor der Kamrea" den direkten Blickkontakt, um eine größere Lebendigkeit zu erreichen. Feininger 1934, S. 60.

147 Klaus Honnef, Das Porträt im Zeitalter der Umbrüche, in: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie, hg. v. Klaus Honnef, Kat. (Rheinisches Landesmuseum), Köln 1982, S. 572 ff.

148 Umbo. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus, hg. v. Herbert Molderings, Kat. (Kunstverein Rheinlande und Westfalen, Kestner-Gesellschaft, Hannover), Düsseldorf 1996, S. 33 f.

149 Feininger 1934, S. 25.

150 Helmar Lerski, Lichtbildner. Fotografien und Filme 1910-1947, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1983, S. 17.
Steinerts Bibliothek weist ein Buch von Lerski auf: Helmar Lerski, Köpfe des Alltags – unbekannte Menschen gesehen von Helmar Lerski, Berlin 1931. Es weist keine Namens- oder Datumseintragungen von Steinert auf.

Eigenwert des Portraitierten dem künstlerischen Konzept nahezu vollständig untergeordnet. Soweit ging Steinert in seinen frühen Arbeiten nicht.

Extreme fototechnische oder -spezifische Gestaltungsweisen wie ungewohnte Sichten, harte Anschnitte und starke Kontrastwirkungen verwandte er in seinen Portraits nur selten. So nutzte er beispielsweise die kontrastierende Lichtsetzung, die er bereits bei den frühen Jungen-Darstellungen eingesetzt hatte, später nur noch in einer Serie von 1937/38, die Soldaten sowie ein Mitglied des Donkosaken-Chores zeigt (Abb. 4 und 5).[151] Hier unterteilte er die Gesichter mit der Lichtführung nicht in größere Hell- und Dunkelbereiche – wie zuvor –, sondern betonte sie durch akzentuierte Spots. Unterstützt wurde die Prononcierung mit Hilfe einer kontrastreichen, „harten" Abzugstechnik. Mit dieser Gestaltungsweise nahm er die dominante Wirkung der Uniformen und ganz besonders die der Kopfbedeckungen zurück, die die Motive der fünf Aufnahmen ansonsten stark bestimmt hätte. Statt dessen wird der Blick auf die akzentuierten Gesichter gelenkt. Die Profil- bzw. Halbprofildarstellungen mit dem in die Ferne weisenden Blick erinnern dabei an traditionelle Soldatenportraits. Deren Blickrichtung ist jedoch meistens zielgerichtet. Bei Steinert wirken dagegen auch die Soldaten eher träumend. Hier deutet sich ein Lavieren zwischen traditionellen und eigenen Bildlösungen an, wobei die konventionellen Darstellungsanteile überwiegen. Bei dem Offizier ohne Kopfbedeckung (Abb. 6) hat er dagegen auf seine „bewährte", weniger „auffällige" Darstellungsform zurückgegriffen. Hier – wo ohne den Helm das dominante und symbolisch „vorbelastete" Attribut fehlte – konnte er sich stärker von „Vor-Bildern" zugunsten eigener Gestaltungsformen lösen.

Bei zwei Aufnahmen von 1935 (wie beispielsweise Abb. 7) nutzte er zudem expressiv gestaltete Hintergründe. Deren kontrastreiche, flächige und unscharfe Strukturen bilden einen Gegenpol zu den Köpfen, deren Plastizität und homogene Erscheinung in dieser Gegensätzlichkeit noch betonter zum Ausdruck kommen. Da diese Kombination in der damaligen Fotoliteratur im Zusammenhang mit Portraitdarstellungen mehrmals besprochen wurde, ist es durchaus möglich, daß er von dort dazu angeregt worden ist.[152] In drei weiteren Steinert-Portraits von ca. 1935 bis 1938, in denen junge Frauen mit stark dekorativen Blusen bzw. Halstüchern dargestellt sind, klingt die konträre Motivik nur noch in Ansätzen an. Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm er sie erneut auf.[153]

III.2.2. Landschaften

Ähnlich „vielgestaltig" erscheinen auch Steinerts Landschaftsaufnahmen, die zusammen mit der Architekturfotografie den zweiten Schwerpunkt seines Nachlasses bilden. Die früheste bekannte Arbeit (Abb. 8) von 1933 zeigt ein Feld mit Ährengarben. Die Komposition mit der diagonalen Ausrichtung der Garbenreihe, der Wolken und der bewaldeten Hänge im Mittelgrund ist ohne die moderne Fotografie der zwanziger Jahre nicht denkbar. So dominiert in Albert Renger-Patzschs Aufnahme „Steg" (Abb. 9), die 1928 in dem Buch „Die Welt ist schön" veröffentlicht wurde, die

---

[151] Ein Vergleich von Steinerts Soldatenaufnahmen mit nationalsozialistischen Darstellungsformen wird später noch dezidierter vorgenommen. s.o. S. 44 ff.

[152] So wurden z.B. Portraits vor dekorativem Hintergrund, die auch bei ihm vorkommen, in mehreren Lehrbüchern und Zeitschriften besprochen, die er besaß. z.B.: Franz Fiedler, Porträt-Photographie, Berlin 1934, S. 152; Feininger 1934, S. 48 ff. („Hintergrund, Umgebung und Kleidung").

[153] s.u. S. 71

Schräge mit dem ins Bild hineinleitenden Motiv ähnlich.[154] Während sich jener jedoch im Stil der Neuen Sachlichkeit vorwiegend auf die Stegkonstruktion und ihre eigenwillige Erscheinung konzentrierte, läßt sich bei Steinert eine noch stärkere Orientierung an den weitläufiger angelegten und harmonischen Bildvorstellungen der klassischen Landschaftsfotografie feststellen. So ist die Diagonale aus den Ährenbündeln, die sich nach rechts unten ins Bild absenkt, sorgfältig durch das Ährenfeld, das von rechts nach links in die Komposition leitet, den Hang, der nach rechts oben ansteigt, und durch den dahinter liegenden, dunklen, horizontalen Bergrücken ausgeglichen. Die differenzierte Tiefenstaffelung, die Wahl des querformatig ausgerichteten, weiträumigen Panoramabildes, der Einsatz eines stimmungsvollen, aber nicht zu dramatischen Himmels, die durch Überschneidungen bewirkte Räumlichkeit, die Blickführung vom Vordergrund in die Ferne und die Massenverteilung entsprechen eher den traditionellen als den modernen Gestaltungsidealen der damaligen Zeit.[155] Gleichzeitig wird in dieser frühen Arbeit deutlich, wie pointiert er Motive und Ausschnitte im Hinblick auf eine klare Bildstruktur und auf einen prägnanten, optischen Mittelpunkt hin auswählte und reduzierte.Vergleicht man/frau Steinerts Ernte-Foto mit dem des Dresdener Fotografen Hans Kammerer, das im selben Jahr (1933) im Deutschen Kamera-Almanach veröffentlicht wurde (Abb. 10)[156], zeigt sich, wie stark Steinerts Aufnahme durch die Beschränkung auf wenige, ausdrucksstarke Bildelemente und durch deren pointierte Plazierung in der Bildfläche bestimmt ist.

Während die Ähren-Aufnahme trotz moderner Ansätze noch vordringlich am landschaftlichen Stimmungsfoto orientiert ist, welches in der damaligen konservativen Amateur- und Profifotografie häufig anzutreffen war, faßte er 1938 ein ähnliches Motiv (Abb. 11) moderner auf. Dort fotografierte er Ackerfurchen so, daß sie zentralperspektivisch auf einen Fluchtpunkt im oberen Drittel des Bildes ausgerichtet erscheinen. Während die Flächenaufteilung zwischen Himmel und Erde „noch“ nach den Regeln des Goldenen Schnitts erfolgte, ist der „Stimmungsanteil“ der Wolken gegenüber der früheren Aufnahme zurückgenommen. Das gilt auch für die differenzierte Tiefenstaffelung. Statt dessen betont die „Zweidrittelmehrheit“ des Ackers innerhalb der hochformatigen Bildfläche und die durch die Weitwinkelperspektive erzeugte Sogwirkung des Bildes die Längsausrichtung und den Reihencharakter der Furchen ebenso wie den systematisch bearbeiteten Boden als bildbestimmende Struktur. Das bereits bei den Bobby-Aufnahmen festgestellte, miteinander konkurrierende Verhältnis von gestalterischer und inhaltlicher Ebene ist somit auch hier wiederzufinden.

Ebenso prägnant zeigt sich Steinerts kompositorisches Interesse in den Bergaufnahmen, die das Hauptmotiv innerhalb seiner frühen Landschaftsfotografie bilden: Sie stammen bis auf wenige Ausnahmen aus dem Jahr 1938 (Mai/Juni) und zeigen die Bayerischen Kalkalpen.[157]

---

[154] Renger-Patzsch 1927, Tafel 42.

[155] Hans Ludwig, Die Entwicklung der photographischen Technik und ihr Einfluß auf die Bildauffassung, in: Deutscher Kamera-Almanach, 23 Bd. (1933), S. 14 f.

[156] „Simsee-Landschaft“ von Helmut Kammerer in: Deutscher Kamera-Almanach , 25. Bd. (1935), S. 58. Ein ähnliches Motiv von Kammerer mit dem Titel „Heuernte“ ist ebda. auf S. 128 veröffentlicht.

[157] Nur eine der Bergaufnahmen – die aus der Sammlung Steinert (65/17) – ist mit einem Autorentitel („Gebirgslandschaft“) versehen. Schmoll identifizierte die meisten in den achtziger Jahren als Darstellungen der Bayerischen Kalkalpen. Siehe Bildrückseiten bzw. Inventarisierungsbögen der entsprechenden Aufnahmen.

Berge sind schwierig zu fotografieren. Dazu bedarf es gewisser physischer Voraussetzungen des bzw. der Fotografierenden, schließlich gilt es lange und anstrengende Strecken zurückzulegen und neben der Bergsteiger- noch eine Fotoausrüstung (und das war bei Steinert keine Kleinbildkamera) zu transportieren.[158] Darüber hinaus ist schon in den Fotozeitschriften, in denen die Bergfotografie regelmäßig besprochen wurde, auf das Problem verwiesen worden, geeignete Motive mit klarem Bildaufbau auszuwählen, welche im Gebirge durch die vielen Überschneidungen von großen Linien nicht einfach zu finden seien. Schwierig sei es weiterhin, günstige Aufnahmestandpunkte auszumachen, die auch noch „einnehmbar" sind.[159] Diese Anforderungen haben Steinert offenbar nicht abschrecken können. Ganz im Gegenteil: im Nachlaß befindet sich eine Serie mit nahezu zwanzig Bildern aus dem Hochgebirge. In welchem Maße seine ausgewogene, klare, auf wesentliche Linien begrenzte Komposition den Ansprüchen, die an gute Gebirgsfotos gestellt worden sind, gerecht wurde, zeigt sich an den folgenden zwei Aufnahmen (Abb. 12 und 13). Bei ihnen führt ein Gewässer und ein Weg ins Bild, welche im Mittelgrund auf dunkle, bewaldete Hänge treffen, die von beiden Seiten in den Hintergrund des Bildes fluchten. Am imaginären Treffpunkt, an dem die Fluchtlinien der Waldbereiche, des Weges und Gewässers zusammenlaufen, befindet sich der Fuß des Gipfels. Bei dem Foto mit dem See kommt es zudem noch zu einer Spiegelung der dezidiert inszenierten Flächenverteilung im Wasser. Die hier erläuterte Gestaltung und Blickführung entsprachen par excellence den Grundsätzen der alpinen Fotografie, denn „besondere Aufmerksamkeit muß man den großen Linien im Gelände widmen (Kamm-, Hanglinien, Grate, auch Wolken, Schatten und Flächen tragen zur Bildung von Linien bei). Die Hauptlinien müssen in das Bild hinein – und zum Hauptpunkt des Bildes führen".[160] Neben den vorgestellten Motiven und einigen Nahaufnahmen von Felsformationen dominiert bei den Gebirgsfotos jedoch die frontale Fernaufnahme von Bergkuppen. Unter- und Aufsichten sind ebenfalls vertreten, allerdings nicht mehrheitlich. Die Bergformationen wurden gestaffelt aufgenommen ebenso wie die Felsen in Nahaufnahme. Tiefenstaffelung und Blickführung sind dabei wiederum als klassisch zu beurteilen. Das gilt auch für die Komposition. Sie erfolgte überwiegend nach den Regeln des Goldenen Schnitts, wobei diagonale Linien die bildbestimmende Rolle einnehmen. Ihre dynamische Wirkung führt in Verbindung mit dem ausschließlich verwendeten Hochformat zur Betonung der Größe des Gebirges. Es erscheint als aufstrebende, mächtige und wohlkomponierte Naturlandschaft, nahezu ideal gestaltet. Hier wird deutlich, in welchem Maße Steinert bereits in jungen Jahren die fotografischen und kompositorischen Gestaltungsmittel zur Steigerung der Bildaussage, die damals noch oft sehr traditionell war, einsetzte und beherrschte.[161]

Ausländische Gebirge hätte Steinert zu dieser Zeit auch nur mit Schwierigkeiten fotografieren können, da Deutschland ab 1934 nur noch mit Ausnahmegenehmigung verlassen werden konnte. Dies galt für das Saarland ab der Wiedereingliederung im Januar 1935 ebenso.

[158] S.a.: Carl J. Lither, Vom photographischen Bergsteiger zum bergsteigenden Lichtbildner, in: Deutscher Kamera-Almanach, 21. Bd. (1931), S. 70.

[159] R. Pfalzgraf, Das Lichtbild im Hochgebirge, in: Deutscher Kamera-Almanach, 24 Bd. (1934), S. 65 f.

[160] ebda. 66

[161] Marlis Steinert bestätigt die Bedeutung die beispielsweise der „Goldene Schnitt" für Steinert in den dreißiger Jahren hatte: „Der goldene Schnitt war für O.S. (Otto Steinert, Anm. d. Autorin) während seiner Amateurzeit in der Tat die Regel, die es anzuwenden galt. Ich erinnere mich, wie sehr er mir sie ans Herz legte, als er versuchte, mich als junges Mädchen für die Fotografie zu begeistern." Brief von Marlis Steinert an die Autorin vom 2000, S. 2.

Ein Foto (Abb. 14), das zur gleichen Zeit entstand, ist dagegen ganz anders aufgefaßt worden: Es zeigt einen Weg, der an einem Fluß entlang verläuft. Der Fußweg „führt“ schräg durchs Bild. Ein Mann mit vom Wind aufgeblähtem Mantel bewegt sich auf ihm in Leserichtung. Ein Anlegesteg, der sich im 90-Gradwinkel zu Weg und Fluß befindet, bildet das Gegengewicht. Er „bremst“ die beschriebene Diagonale und bildet den ruhenden Punkt in der Komposition. In der Dominanz der Diagonalen, der Bewegung und Spontaneität des gegen den Wind ankämpfenden Mannes, der aufgewühlten Wasseroberfläche und im eng umgrenzten Ausschnitt klingen Darstellungsmittel der modernen Fotografie der zwanziger Jahre an. Eine im selben Jahr entstandene Aufnahme (Abb. 15), die einen See vom erhöhten Standpunkt mit Bäumen in Repoussoir-Manier[162] zeigt, ist dagegen traditioneller aufgefaßt worden. Es ist kaum zu glauben, daß beide Fotos von ein und demselben Fotografen in ein und demselben Jahr aufgenommen wurden. Eine geradlinige Entwicklung vom Stimmungsfoto zur moderner aufgefaßten Landschaftsaufnahme ist in Steinerts Werk damit nicht nachzuweisen. Vielmehr sind die Landschaftsfotografien ebenso wie die Portraitfotos durch ein Nebeneinander von traditionellen und modernen Aspekten gekennzeichnet, was während des gleichen Zeitraums zu sehr verschiedenen Bildlösungen geführt hat.

III.2.3. Architektur-, Industrie- und Sachfotografie

Steinerts Architekturfotos unterscheiden sich gegenüber den Portrait- und Landschaftsaufnahmen deutlich. Ein Großteil von ihnen kennzeichnet extreme Perspektiven und Fluchtlinien, radikale Ausschnitte und Flächenverteilungen, eine die Flächigkeit betonende Frontalität sowie Motive, die aus extrem beleuchteten und extrem schattigen Bereichen bestehen. Romantische, stimmungshafte Sujets sind selten. Die klassische, auf vollständige Ansichtigkeit ausgerichtete „Ober-Vorder-Seitenansicht“ nutzte er kaum. Eine der beiden Darstellungen von der Eisenhandlung in Büdingen (Abb. 16) von ca. 1939/40 verfremdete er mit Hilfe des engen, das Motiv anschneidenden Ausschnitts so, daß nicht das Gebäude in „Allansichtigkeit“, sondern die Plastizität seiner kubischen Form hervorgehoben wurde.

Im Rahmen seiner Architekturfotografie experimentierte er demnach mit einer wesentlich größeren Bandbreite an modernen Gestaltungsformen. Das könnte darauf zurückzuführen sein, daß diese Gattung durch bestehende Bildlösungen weniger „vorbelastet“ war. Schließlich gehörten Architekturaufnahmen in Amateurkreisen nicht zu den bevorzugten Arbeitsbereichen wie die Landschafts- und Portraitfotografie.[163] Denn die Architekturfotografie konnte sich nie ganz von ihrem Dokumentationscharakter befreien und schien dadurch wenig Raum für die künstlerische und ausdrucksvolle Gestaltung, welche die Fotoliebhaber interessierte, zu bieten.[164] Eine Ausnahme

---

[162] „Repoussoir“ ist ein Begriff aus der Malerei, der auch in der Fotografie und im Film Verwendung findet. Von einer Repoussoir-Wirkung wird gesprochen, wenn menschliche Gestalten oder Bäume im Bildvordergrund eingesetzt sind, um den Tiefeneindruck des Bildes bzw. Fotos zu steigern. Diese Wirkung wird häufig durch den Gegensatz von Dunkel und Hell bzw. Masse und Leichtigkeit oder Weite gesteigert.
Prof. Dr. Ludger Alscher, Dipl. Günter Feist, Prof. Dr. Peter H. Feist u.a. (Hg.), Lexikon der Kunst in fünf Bänden, akt. Neuausgabe, Mannheim, Wien, Zürich 1983, Bd. IV, S. 104, Stichwort: Repoussoir.

[163] Dr. W. Warstat, Wo stehen wir heute in der Amateurphotographie?, in: Photofreund Jahrbuch 1938, S. 46.

[164] Die Annahme, daß Architekturfotografie vorwiegend dokumentarisch sei, herrscht auch heute noch vor. Rolf Sachsse, Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert, München, New York, London, Paris 1984, S. 379, 392.

bildeten stimmungsvolle Dorf- und Stadtansichten, die der Landschaftsfotografie nahe standen. In den Fotozeitschriften jener Zeit repräsentierten sie die Mehrheit der Architekturaufnahmen, die dort jedoch insgesamt gesehen nur gering vertreten waren.[165]

Gegenüber den „moderneren" Bildlösungen scheinen Steinerts Front- und Aufsichten vom Schloß Schönbrunn in Wien (Abb. 17) aus dem Jahr 1938 an den zahlreichen „Vor-Bildern" von Schloßdarstellungen aus Bildbänden orientiert zu sein. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, daß die Verwendung des Close ups, die Flächenverteilung zwischen Himmel und Architektur (die nicht im Goldenen Schnitt erfolgte) und die auf die Mittelachse orientierte Aufsicht, die die axiale, rasterförmige Ausrichtung des Schlosses und seine systematische, konstruierte Einbindung in die Umgebung herausstellt, nicht den romantischen oder vorwiegend dokumentarisch aufgefaßten „Vor-Bildern" entsprachen. In Steinerts Schloßaufnahmen sind die Symmetrie der Anlage und der geschlossene, mächtige Charakter der Architektur aufgenommen und in einer entsprechend axial ausgerichteten Bildgestaltung umgesetzt. Die vorgegebene, formale architektonische Struktur bildete Anlaß und Ausgangspunkt für eine streng strukturierte Bildkomposition. Vier Monate zuvor hatte er ein anderes, ebenso bekanntes Schloß ganz anders fotografiert. Von Schloß Sanssouci in Potsdam existieren „nur" stark angeschnittene Detailaufnahmen von der Südseite der Marmorsaal-Kuppel mit Schriftzug und von den Hermen, die an der Außenfassade die Pilaster bekrönen (Abb.18). Letztere sind derart untersichtig aufgenommen worden, daß die Architektur mit stürzenden Linien erscheint. Die kompositorische Hervorhebung der Herme-Plastiken in ihrer gestaffelten Anordung, ihrer dekorativen und üppigen Plastizität und die zahlreichen Horizontalen des Gesims gleichen das extreme Bildgefüge jedoch wieder aus. Somit bezog Steinert selbst bei tradierten Schloß-Motiven moderne Darstellungsformen mit ein.

Innerhalb seiner Architekturaufnahmen nehmen die beiden Aufnahmen von der zerstörten Kathedrale von Toul aus dem Jahr 1940 (Abb. 19) eine besondere Rolle ein. Sie sind während des Frankreichfeldzugs entstanden. Die Untersicht, die bei hohen Architekturen „normalerweise" Erhabenheit erzeugt, bewirkt im Zusammenhang mit der Zerstörung des Gebäudes genau das Gegenteil: Trostlosigkeit. Dieser ins Gegenteil verkehrte Ausdruck irritiert und wirkt absurd. Dabei drängt die visuelle Dominanz des ausgewählten Motivs die ästhetische Komposition in den Hintergrund. Hier handelt es sich nicht um Dokumente oder Trophäen eines Siegers, was beispielsweise den Großteil der „Knipserfotografie" von der Front kennzeichnet[166], sondern eher um eine nicht an Nationen oder Rassen gebundene, visuelle Stellungnahme gegen die Zerstörung. Neben den beiden Fotografien befinden sich im Nachlaß noch einige weitere Trümmerfotos, die nach 1945 aufgenommen wurden.[167] Aufgrund ihrer geringen Anzahl und ihrer stärker inhaltlichen Wirkung kommt dieser Thematik innerhalb Steinerts Werk lediglich Ausnahmecharakter zu.[168]

---

[165] S. z.B.: Photofreund-Jahrbuch, Deutscher Kamera-Allmanach, Das Foto-Jahr, etc. aus den dreißiger Jahren.

[166] Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880-1980, Kat. (Münchener Stadtmuseum), München 1995, S. 113 ff.

[167] Inv.Nr. 1467/997/87 und 1467/999/87 – die ebenfalls eine zerstörte Sakralarchitektur zum Thema haben: die Ludwigskirche von Saarbrücken, aber bereits aus der Nachkriegszeit stammen (1947) – sind ähnlich aufgenommen worden. Demgegenüber ist das Foto „o.T. (Restaurant in Trümmerlandschaft)" (Inv.Nr. 1467/1000/87) aus den vierziger Jahren mit der Aufsicht auf die zerstörte Häuserzeile, die zahlreiche Linien und Strukturen bietet, moderner aufgefaßt worden. Ebenso die drei

Wie sieht es nun mit den Gattungen aus, die mit der modernen Fotografie der zwanziger Jahre ihren Aufschwung nahmen: der Industrie- und Sachfotografie?

Beide sind bei Steinert kaum vertreten. Aus den dreißiger Jahren existieren im Nachlaß zwei Industrieaufnahmen.[169] Eine Aufnahme (Abb. 20) zeigt ein Fabrikgebäude, das in eine landschaftliche Umgebung eingebettet ist. Die Verbindung von Industrie und Landschaft wurde in der professionellen Industriefotografie bis in die fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts häufig für Außendarstellungen von Fabrikbauten verwandt. Die landschaftlichen Bezüge dienten dazu, die oft eintönigen, proportionslosen Industriegebäude strukturiert und optisch aufgelockert darzustellen.[170] Das ist ihm mit der Aufnahme, die an angewandten, konventionelle Bildlösungen orientiert ist, gelungen. Das zweite Industriefoto (Abb. 21), stammt aus demselben Jahr (1934). Es stellt einen Teil einer durch Röhren geprägten Produktionsanlage in steiler Untersicht und im knapp gefaßten Ausschnitt dar. Die extreme Perspektive, die Detailansicht und die dominanten, diagonalen Strukturen verweisen auf Industrieaufnahmen der Neuen Sachlichkeit – wie beispielsweise auf Albert Renger-Patzschs Aufnahme „Kauper“ mit ihren extrem nach oben fluchtenden Schornsteinen, die in „Die Welt ist schön“ veröffentlicht wurde.[171]

Die zwanziger Jahre prägte ein Streben nach adäquaten Ausdrucksmöglichkeiten für die moderne Lebenswelt. In dem Zusammenhang avancierte die Fotografie ebenso wie der Film zum adäquaten Ausdrucksmittel der Zeit.[172] Ihre Gestaltungsmöglichkeiten entsprachen den damaligen, neuen Darstellungsansprüchen ideal. Gleichzeitig fanden industrielle Motive zunehmend Verwendung. In der noch sehr jungen Gattung der Industriefotografie stießen die avantgardistischen Bildlösungen bei einem Teil der ambitionierten Profifotografen und -fotografinnen sowie der Amateure auf vermehrtes Interesse.[173] Daher sind fortschrittlich aufgefaßte Aufnahmen unter den in den Fotozeitschriften

---

Aufnahmen vom zerstörten Portal der Universität Kiel (Inv.Nr. 1467/1013/87 - 1467/1015/87) von 1945-1947 mit ihrer Konzentrierung auf Details, ihren ungewohnten Perspektiven und Anschnitten.

[168] Schmoll zufolge soll Steinert diese Aufnahmen nicht sehr geschätzt und kaum gezeigt haben. „Allerdings stellte Steinert diese Motive relativ selten aus. Er erkannte die Thematik als zu vordergründig und als bald zu abgegriffen.“ Brief von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth an Wolfgang Wiegand vom 07.02.1991, FS.

[169] Ob Inv.Nr. 1467/502/87, das eine ähnliche Thematik und Darstellungsweise wie 1467/455/87 aufweist, ebenfalls aus den dreißiger Jahren und nicht – wie bisher vermutet – aus den fünfziger Jahren stammt, ist bisher nicht geklärt. Die vier Aufnahmen mit Ansichten von Frachtschiffen (Inv.Nr. 1467/1049/87 – 1467/1052/87) von 1934 und 1937 können auch als Industrieaufnahmen angesehen werden. Sie sind aufgrund ihrer ungewohnten Perspektiven, der Ausschnittwahl und der Isolierung von Details ebenfalls der modernen Gestaltungsweise zuzuordnen.

[170] Reinhard Matz, Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets, Bd. 2, a.d. Schriftenreihe d. Kulturstiftung Ruhr, Essen, 1987, S. 132.

Es liegt heute nahe, diese landschaftsbezogene Darstellungsweise als „Verschleierung“ der industriellen Realität und ihrer Auswirkungen auf die Umwelt zu interpretieren. Ein derartiges ökologisches Bewußtsein gab es bis in die sechziger Jahre jedoch noch nicht.

[171] Renger-Patzsch 1927, Tafel 91.

[172] Molderings 1979, S. 22 f.

[173] Von einer Industriefotografie als eigenständiger Gattung kann erst ab Mitte der zwanziger Jahre gesprochen werden. Gründe dafür sind der wirtschaftliche Aufschwung, der durch amerikanische Hilfe bewirkt wurde, das Aufkommen der Bildwerbung und die verbesserten Druckmöglichkeiten für Fotografien, wodurch die Grafik aus der Werbung verdrängt wurde. Else Thalemann,

vertretenen Industriefotos – die dort insgesamt gesehen jedoch nur zu einem geringen Anteil veröffentlicht wurden – relativ häufig zu finden.[174] Somit existierten für Steinerts modern aufgefaßte Industrieaufnahmen durchaus Vorbilder.

Die wenigen Sachaufnahmen, die sich im Nachlaß befinden, sind ebenso verschiedenartig. Während der Fotograf bei einer Aufnahme eines Zeppelins auf die Totale und den stimmungsvollen Himmel im Bildhintergrund zurückgriff, faßte er das Stilleben mit drei Äpfeln (Abb. 22) aus demselben Jahr (1934) wesentlich moderner auf. Die Gegenüberstellung von Früchten und Schale, von runden und rechteckigen Formen, von Spitzlichtern und Schattenbereichen, der knappe, die Obstschale anschneidende Ausschnitt, die Aufsicht und die Weitwinkelperspektive verweisen auf die Avantgarde-Fotografie der zwanziger Jahre mit ihrer Materialbetonung und ihren ungewohnten Sichtweisen. Das gleiche gilt für das Detailfoto einer Agave (Abb. 23). Es erinnert an Bloßfeldts Pflanzenaufnahmen, wobei Steinert durch seine das Motiv stärker modellierende und belebende Licht- und Schattensetzung nicht den Grad der Sachlichkeit erreichte wie Bloßfeldt. Es stellt sich die Frage, ob er diese überhaupt anstrebte. Aus der Vielgestaltigkeit seines Frühwerks wurde deutlich, daß es ihm nicht vordringlich um die Erweiterung der visuellen Erkenntnis oder die Betonung der motivischen Oberfläche bzw. Dinglichkeit ging, sondern um die kompositorisch durchgestaltete Einbindung der Motive ins Fotobild. Und dabei probierte er sowohl traditionelle als auch moderne Ausdrucksmöglichkeiten aus. In diesem Sinne erscheint auch die Industrieanlage in Untersicht (Abb. 21) trotz extremer Perspektive, engen Ausschnitts und dynamischer Ausrichtung „wohlkomponiert“. Der Schwerpunkt des Motivs ragt mitten im Bild empor. Die Diagonalen leiten auf jene Mittelachse hin. Gleichzeitig bilden sie den Ausgleich zur vertikalen Ausrichtung der Anlage. Eine ähnlich differenzierte Ausgeglichenheit weist auch das Foto der Agave auf, das aus horizontalen, vertikalen und diagonalen Linien, aus Flächen und Verdichtungen, aus Licht und Schatten besteht. Hier geht es nicht – wie bei Bloßfeldt – um die Konstruktionsgesetze der Natur, sondern eher um die der fotografischen Bildstruktur.

Die jungen und daher weniger „vorbelasteten“ Gattungen der Architektur-, Industrie- und Objektfotografie weisen in Steinerts Frühwerk somit eine stärkere Verwendung von modernen Ausdrucksmitteln auf.

III.2.4. Berichtende Fotografie

Mit der berichtenden Fotografie kommen wir zum letzten Bereich des Frühwerks, der betrachtet werden soll:

Industrie- und Pflanzenphotographien der zwanziger und dreißiger Jahre, hg. v. Verborgenen Museum, Berlin 1993, S. 5; Ute Eskildsen, Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924-1933, Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute“ (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1982, S. 4 u. 8.
Die Gebrauchsfotografie blieb dagegen zum größten Teil bei ihrem auf Dokumentation und technische Perfektion bedachten Fotoverständnis.

[174] z.B.: Industriefotos von Dr. Fritz Block, „Schornstein vom Kraftwerk der Ford-Fabrik, Detroit“, Photofreund-Jahrbuch 1933, S. 84 f.; Paul Sterzing, „Im Gegenlicht“, in: ebda. 115; weitere Industrieaufnahmen im Deutschen Lichtbild von 1933 und 1934.

Den thematischen Schwerpunkt der Arbeiten stellt das Theater und Variété dar. Die inszenierte Welt der Bühne bot sich für Steinert mit seiner gestalterisch orientierten Bildauffassung an. Seine berichtenden Fotografien basieren dabei nicht auf Serien, die „eine Geschichte erzählen", sondern auf Einzelaufnahmen, die den bildlich markanten, „fruchtbaren Moment" eines Bewegungs- bzw. Inszenierungsablaufs präsentieren. Während zwei Fotos von 1934 und 1935, die jeweils eine Sängerin auf der Bühne zeigen, noch durch größere Ausschnitte und komplexere Motive gekennzeichnet sind, zeichnen sich die Arbeiten ab 1936 durch ihre Reduzierung auf wenige, wesentliche Bildelemente aus. Die Kompositionen sind nun durch enge Ausschnitte geprägt, die die Motive teilweise anschneiden. Die Lichtsetzung wurde der Bühnenbeleuchtung entsprechend kontraststark und pointiert gewählt. Bei der Aufnahme von zwei Akrobaten (Abb. 24) aus dem Jahr 1936 dominiert eine vertikale Achse, die durch diagonale und horizontale Linien ausgeglichen wurde. Diese schlichte, ausgewogene Gestaltung ist für alle berichtenden Fotos von Steinert aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre typisch. Auffällig ist zudem der häufige Einsatz der Untersicht, der im Zusammenhang mit der Ausschnittwahl und der kontraststarken Beleuchtung zu einer dramatischen, dem Sujet entsprechenden Überhöhung der Motive und damit der Artisten, Tänzer oder Schauspieler und der von ihnen dargebotenen Bewegungen führte.

Weit weniger dramatisch wirken dagegen die beiden Fotos aus dem Operationssaal (Abb. 25)[175] von 1938. Mit dem engen Ausschnitt, der nicht ganz so steilen Unter- bzw. Aufsicht, der wenigen um den Bild-Mittelpunkt hin angelegten Kontraste und der prägnanten Linienführung konzentrierte der Fotograf die Komposition auf den optischen Mittelpunkt hin – den operativen Eingriff –, der dabei gar nicht sichtbar ist. Motiv und Gestaltungsmittel sind zu einem spannungsvollen Moment verdichtet worden, der dem Thema entsprechend „unauffälliger" als die Theateraufnahmen pointiert wurde.

In Steinerts „berichtenden" Arbeiten treten extreme Perspektiven, harte Anschnitte und Hell-Dunkel-Kontraste somit sehr häufig auf. Das verwundert nicht. Gerade in der Reportagefotografie, die in den zwanziger Jahren ihren ersten Höhepunkt erreichte und aufgrund technischer Entwicklungen (Kleinbildkamera, etc.) enormen Aufschwung nahm, wurden die gestalterischen Neuerungen des fotografischen Mediums erprobt und publik gemacht.[176] Steinert konnte sich hier „vorbehaltlos" mit den neuen Darstellungsformen auseinandersetzen, auch wenn er sich nicht schwerpunktmäßig der Kleinbildfotografie widmete.

III.3. Steinerts Bildwelt und der Nationalsozialismus

Innerhalb des Frühwerks befinden sich einige Aufnahmen, die Assoziationen an nationalsozialistische Motive hervorrufen. Dies bezieht sich vor allem auf das Portrait in Untersicht von Bobby (Abb. 3), die Aufnahmen von Soldaten (Abb. 26), das Bildnis eines Jünglings (Abb. 27), die Frontalansicht auf eine Kaserne (Abb. 28) und ein Kriegerdenkmal sowie einige romantische Landschaftsfotografien.

---

[175] Die Aufnahmen entstanden mit einem Foto zusammen, das ein ähnliches Motiv aufweist (Inv.Nr. 1467/440/87), vermutlich zwischen April und Juni 1938. In der Zeit absolvierte Steinert ein Praktikum an der Chirurgischen Universitätsklinik München im Rahmen seines Studiums. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 61.

[176] Eskildsen 1982, S. 4 u. 8.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was überhaupt als nationalsozialistisches Motiv bzw. faschistischer Stil zu bezeichnen ist? Wodurch läßt sich beides charakterisieren? Die Antwort ist verblüffend: durch gar nichts. Nachdem es in der Forschung erst seit Mitte der siebziger Jahre zu vereinzelten, seriösen, wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Kunst des Dritten Reichs gekommen ist, zeigte sich, daß weder eine einheitliche Bildsprache noch ein abgegrenzter Stil des Faschismus existierte.[177] Die Formensprache des Nationalsozialismus war statt dessen durch ein Stilgemisch gekennzeichnet, das sich aus Elementen ganz unterschiedlicher Stile zusammensetzte (Klassizismus, Romantik, etc.). Peter Reichel, der den „schönen Schein" des Dritten Reiches untersuchte, charakterisierte diese ästhetische Erscheinung treffend: „Es gab eine, wenn auch begrenzte Kontinuität und eine gewisse stilistische Pluralität."[178] Diese Heterogenität resultierte daraus, daß die Kultur jener Zeit außergewöhnlich stark von der Politik instrumentalisiert wurde. Die Kunst und die Massenkultur spielten im Dritten Reich eine wichtige stabilisierende Rolle bei der sozialen Integration des Einzelnen, der Repräsentation des Regimes und der Legitimation seiner Handlungen. Mit ihrer Hilfe wurde die Realität ästhetisiert, was für die Nationalsozialisten große Bedeutung hatte, da der Rückhalt innerhalb der Bevölkerung darauf basierte, die nationalen und sozialen Problematiken hinter Scheinwelten zu kaschieren. Die Ästhetisierung gewährleistete die Stabilisierung des Systems.[179] Daher richteten sich Motivik und Stilistik in der Kunst nach der Zielsetzung ihrer politischen Funktionalisierung. Dabei waren die nationalsozialistischen Ziele – insbesondere im gesellschaftspolitischen Bereich – sehr heterogen, was sich in der Art und Weise der visuellen Repräsentation und der Formensprache wiederspiegelte. Es wurde „je nach Bedarf" auf die unterschiedlichsten Darstellungsformen und -mittel zurückgegriffen und dabei nicht nur auf traditionelle, sondern durchaus auch auf moderne, wie beispielsweise auf die neuen Massenmedien und Kommunikationstechniken (Film, Fotografie, Radio, etc.). So zögerte das Regime „nach Beendigung … der »nationalsozialistischen Revolution« … nicht, den völkischen Traditionalismus mit seiner modernisierungsfeindlichen Blut- und Boden-Romantik zurückzudrängen, um an die sachlich-moderne, technisch-funktionale Kultur Weimars anzuknüpfen, wenn auch … mit einem deutsch-nationalen Anstrich."[180] Jeffrey Herf charakterisierte den deutschen Faschismus mit dem Begriff „reaktionäre Modernität", worunter er die spezifische Ambivalenz von Traditionalität und Modernität im Deutschland jener Zeit versteht.[181] Diese zeigte sich ebenfalls in der Kultur. Die Kunst und Fotografie des Dritten Reiches sind daher nicht durch eindeutige Motive oder Stile zu charakterisieren, sondern wenn, allein durch ihre faschistoide Instrumentalisierung. Nur die Berücksichtigung der politisch-instrumentellen Prägung der NS-Kultur, ihr Lavieren zwischen relativer Modernität und historischer Kontinuität, führt zu einem thematisch angemessenen und profunden, wissenschaftlichen Diskurs. Ein Großteil der bisherigen Auseinandersetzungen ließ diese Prämissen jedoch unbeachtet. Statt dessen behalf man/frau sich mit der rigiden Aufteilung in die „entartete" Avantgarde und die „Nicht-Kunst" der NS-Zeit oder mit der Herauslösung einzelner

---

177 Berthold Hinz, u.a. (Hg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979; ders., Disparität und Diffusion - Kriterien einer »Ästhetik« des Nationalsozialismus, in: Kritische Berichte, 17. Jg. (1989), Heft 2, S.111 ff.; Jeffrey Herf, Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge 1984; Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München, Wien 1991.

178 Reichel 1991, S. 365.

179 Hinz 1979, S. 111; Reichel 1991, S. 44 u. 371 f.

180 ebda. 67

181 Herf 1984, S. 218 f.

kultureller Aspekte (Steinplastiken, Baukunst, Gebrauchskunst: u.a. KdF-/Volkswagen, etc.), bei denen der politische Kontext ausgeblendet werden konnte.[182] Diese „Parzellierung des Blickes“ wird der Komplexität und Widersprüchlichkeit unserer Kulturgeschichte jedoch nicht gerecht, was die heute oft noch sehr disparaten, stark emotional und widersprüchlich geführten, wenig effektiven Debatten über das künstlerisch-ästhetische „Erbe“ des Dritten Reiches zeigen. Statt dessen führt sie zur Verdrängung zweier Aspekte: 1. der Infragestellung und Erweiterung des kunsthistorischen Instrumentariums um Methoden, die der Kultur auch in komplexen gesellschafts-, machtpolitischen und ökonomischen Zusammenhängen gerecht werden, und 2. der Bewußtmachung der nicht aufzulösenden Gegensätze unserer Kulturgeschichte, unseres politisch-historischen Bewußtseins und des kollektiven Gedächtnisses der Gesellschaft.[183]

Doch welche Folgerungen sind aus dieser kunsthistorischen Methodenkritik für die oben angeführten Arbeiten von Steinert zu ziehen? Wenn Motive und Stil keine Aussage darüber zulassen, ob es sich um NS-Fotografie handelt oder nicht, sondern nur die Instrumentalisierung der Aufnahmen, dann gilt es nachzuprüfen, ob es Anzeichen dafür gibt, daß diese Arbeiten in einem spezifischen und eindeutigen politischen Funktionszusammenhang entstanden sind oder verwandt wurden? So sind in den fotospezifischen Zeitschriften beispielsweise in der Kriegszeit durchaus Soldatenportraits veröffentlicht worden. Erst Titel wie „Ostmärkischer Kämpfer“, „Die junge Waffe“ oder „Zum Einsatz bereit“ gaben ihnen eine über das individuell Portraithafte hinausgehende Bedeutung und verwiesen auf das machtpolitische Selbstverständnis des Dritten Reiches.[184]

Die angesprochenen Fotografien von Steinert stammen aus der Zeit vor 1940. Im Zweiten Weltkrieg war er eingezogen und lange Zeit an der Front im medizinischen Bereich tätig. Dort machte er zahlreiche Aufnahmen von seinem Umfeld: seinen Unterkünften, der landschaftlichen Umgebung und dem Alltag im Lazarett. Es entstanden über tausend Kleinbildfotos. Sie sind ungefähr zur Hälfte mit Orts- und Datumsangaben versehen wie beispielsweise „Furt bei Slobodka 23.08.1942“ oder „Tankowo Dez. 1942“.[185] Einige weisen erzählerische, briefähnliche Texte auf der Rückseite auf. Sie lassen ebenso wie die Beschriftung „Für unsere Bilder Weihnachten 1939“ vermuten, daß die Fotos eine Art private Dokumentation oder Bildberichterstattung darstellten.[186] Die visuellen Informationen, die sie vermitteln, geben dabei kaum Hinweise auf das Kriegsgeschehen und die potentiell lebensgefährliche Situation, in der sich Steinert mit vielen anderen befand. Zerstörungen sind ebenso wie Hinweise auf den Nationalsozialismus nur in Ausnahmefällen und Verletzte oder Tote sowie kriegerische Aktionen gar nicht zu sehen. Greuelbilder mit Erschießungen oder Grausamkeiten gegenüber der Zivilbevölkerung, die Sachsse als typisch für Soldatenalben charakterisiert, finden sich nicht.[187] Statt dessen wirken die Motive der vorhandenen Frontaufnahmen ganz „alltäglich“. Es könnten auch Bilder von einer „harmlosen“ Truppenübung sein. Diese Form der Darstellung wies

---

[182] Hinz 1979, S. 114 f.; Reichel 1991, S. 375 f.

[183] Hinz 1979, S. 111 ff.; Reichel 1991, S. 371 ff.

[184] Photofreund Jahrbuch 1941, Tafel 3-5 mit Soldaten-Portraits von Wilh. Reng aus Altötting.

[185] FS: Nachlaß Steinert, Dokumentationsmaterial, Kriegsfotos Schachtel IV.

[186] ebda., Album Inv.Nr.: 1467/2307/87. Das Album war Frau Steinert von ihrem Mann geschenkt worden, um seine Fotos darin aufzubewahren.

[187] Rolf Sachsse, Fotografien als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Mißbrauch durch Macht, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Katalog (Kunst- und Ausstellungshalle der BRD), Bonn 1997, S. 133.

Timm Starl schon bei der „Knipserfotografie“ von der Front nach.[188] Mit ihr versuchte man/frau, der kriegerischen Ausnahmesituation normale und gewöhnliche Aspekte abzuringen und sich und die Daheimgebliebenen von der Ungefährlichkeit der militärischen Operation zu überzeugen. Von der Qualität her erscheinen Steinerts Kleinbildfotos dabei nicht so ausgearbeitet worden zu sein wie die großformatigeren Arbeiten aus der Zeit vor dem Kriegseinsatz. Ausschnitte, Lichtsetzung und Komposition fallen weniger akzentuiert aus als zuvor. Die Bilder wirken so, als ob sie flüchtig und vordringlich für Dokumentationszwecke aufgenommen worden sind.

Zu den Aufnahmen, die mit nationalsozialistischen Motiven in Verbindung gebracht werden können und die vor Steinerts Kriegseinsatz entstanden sind, gehören drei Soldatenportraits von 1938/39.[189] Sie stammen aus seiner Studien- bzw. Ausbildungszeit im Sanitätskorps der Wehrmacht. Sie sind nicht betitelt, dagegen auf Karton aufgezogen und signiert, ebenso wie das Foto vom Wiener Ehrenmal. Dagegen ist die Totale vom Kasernengelände (Abb. 28) nicht aufgezogen. Sie trägt auf der Rückseite den eher poetisch wirkenden Titel „Sonntagsstimmung auf dem Exerzierplatz“ sowie die Signatur und aufnahmetechnische Hinweise. Das Bildnis des Jünglings (Abb. 27) weist lediglich einen Adreßstempel des Fotografen auf. Von ihm existieren mehrere Varianten im Negativnachlaß.[190] Dort ist er nicht nur mit nacktem Oberkörper, sondern auch mit Uniform sowie mit ziviler Oberbekleidung dargestellt. Ähnlich variationsreich erweist sich das Motiv eines anderen jungen Mannes, von dem sich ebenfalls mehrere verschiedene Ansichten unter den Negativen befinden: in Uniform, mit sportlichem Pullover und mit Motorrad- oder Autoschutzbrille. Die Darstellung mit der Brille ist als Abzug im Nachlaß vorhanden.[191] Bei beiden Serien, die 1937/38 entstanden, handelte es sich vermutlich um Portraitstudien von Studien- und Wehrmachtskollegen, bei denen Steinert verschiedene Erscheinungsformen ausprobierte. Das Soldatenmotiv hat sich in den zwei Fotoserien offenbar nicht durchgesetzt. Da militärische Thematiken nur zum Teil verwendet wurden, kann in Steinerts frühen Männerportraits nicht von einer eindeutigen, politischen Zielsetzung gesprochen werden. Ihre Gestaltung und Auswahl erfolgte offenbar vorwiegend nach anderen Gesichtspunkten.

Anhand der existierenden Aufnahmen selber ist somit keine Funktionalisierung festzustellen. Es ist auch nicht bekannt, ob Steinert die Fotos publiziert oder gewerblich verwandt hat. Die Tatsache, daß er Belege über seine Veröffentlichungen sehr umfassend und zahlreich sammelte und keine zu den aufgeführten Fotos existieren, läßt dies wenig wahrscheinlich erscheinen. Es sei denn, man/frau geht davon aus, daß er entsprechende Hinweise vernichtete. Aber warum ging er dann nicht entsprechend mit den Soldatenportraits um?
Auf welche Weise er dort die dominante Bildwirkung der Uniformen zurückgenommen hat, wurde bereits erläutert. In ihnen steht nicht der Soldat im allgemeinen im Vordergrund. Beim Vergleich von Steinerts Männerportrait mit Helm (Abb. 5) mit der Aufnahme von Wilhelm Reng, die im *Photofreund-Jahrbuch* von 1941 unter dem Titel „Zum Einsatz bereit“ (Abb. 29) veröffentlicht wurde, fällt auf, wie Reng bei dem Portrait durch die Profildarstellung und den starr nach vorne gerichteten Blick individuelle Aspekte stark zurückgenommen hat.[192] Im Kontext mit dem NS-

---

188 Starl 1995, S. 19.

189 Inv.Nr.: 1467/789a/87, 1467/795a/87 und 1467/796a/87.

190 FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N 3084/87.

191 Inv.Nr.: 1467/794a/87

192 Photofreund Jahrbuch 1941, Tafel 5.

Symbol auf dem Helm, das neben dem Gesicht den zweiten Bildmittelpunkt darstellt, und der Bildunterschrift dient dieses Foto als Symbol für den zielgerichteten, allzeit bereiten Soldaten, wie er vom NS-Staat proklamiert wurde. So überindividuell läßt Steinert „seine“ Soldaten nicht erscheinen. Dies wird noch deutlicher, wenn Offiziersdarstellungen der beiden Fotografen nebeneinander gestellt werden. Rengs Portrait mit dem Titel „Die junge Waffe“ (Abb. 30) wirkt mit dem kühlen, nach oben gerichteten Blick wie das Idealbild eines zielstrebigen, siegesbewußten Militärs und in diesem Sinne nur wenig individuell.[193] In Steinerts Aufnahme (Abb. 31) stehen dagegen der Gesichtsausdruck und die Soldatenuniform mit ihrer semantischen Konotation in einem stärker ausgeglichenen Wechselverhältnis. Weder die spezifische Persönlichkeit noch der übergeordnete politische Kontext stehen im Vordergrund, sondern die fotobildliche Darstellung eines Mannes in Uniform. Gleichzeitig zeigt der Vergleich beider Portraits aber auch, daß trotz unterschiedlicher darstellerischer Gewichtung Ähnlichkeiten in der Gestaltung bestehen. So ist in beiden das Halbprofil, das Close up und das Motiv mit abgewandtem Blick verwendet worden. Die Parallelen lassen annehmen, daß Steinert sich mit seinen Soldatenaufnahmen durchaus an Vorbildern orientiert haben kann, die er zu eigenen Bildlösungen zu verarbeiten versuchte. Dies ist ihm – im Gegensatz zu den anderen Portraits seines Frühwerks – nur bedingt gelungen. Denn die Soldatenaufnahmen wirken in besonderem Maße steif, konstruiert und wenig überzeugend.

Die Feststellung, daß den überlieferten Arbeiten von Steinert keine faschistoide Instrumentalisierung nachzuweisen ist, findet sich darin bestätigt, daß seine Fotografien kaum Themen aufweisen, die vom politisch gesteuerten *RDAF* gefordert wurden.[194] Anstatt „Bilder des arbeitenden deutschen Menschen“ im Handwerk, der Industrie oder der Landwirtschaft zu zeigen, bevorzugte er menschenleere Industrie- und Landschaftsaufnahmen. Ebensowenig sind bei ihm Fotos der deutschen Heimatkunst in alter und neuer Zeit, von Monumentalbauten (Reichsautobahn, -parteitagsgelände, etc.), aus der Hitler-Jugend oder der SA nachzuweisen. Statt dessen besteht sein „früher“ Nachlaß zum größten Teil aus den klassisch-künstlerischen Gattungen wie Portraits und Landschaften. Zudem entsprachen seine Frauen-Portraits nicht den Idealbildern der nationalsozialistischen Ideologie. Bobby erscheint nicht als frisch erblühtes Mädchen, das auf seine Erweckung durch den Mann und seine Bestimmung in der Familie wartet, wie beispielsweise in der Volkstumsfotografie von Lendvai-Dircksen.[195] Sie wirkt in der „Herrscherpose“ eher ungewohnt selbstbewußt.

III.4. Fazit

Steinerts Frühwerk ist letztlich von den Motiven und Gestaltungsmitteln her als heterogen zu beurteilen. In den Gattungen, die längere Traditionen aufweisen (Portrait- und Landschaftsfotografie), arbeitete er traditioneller. In den jüngeren und dadurch weniger „vorbelasteten“ Bereichen (Sach-, Industrie-, Architektur- und Berichtende Fotografie) setzte er dagegen zum Teil die modernen Gestaltungsmittel der Avantgarde ein. So kommt es beispielsweise zu einem Nebeneinander von Landschaftsaufnahmen, die sich an Stimmungsfotos orientieren, und avantgardistisch aufgefaßten Architekturansichten.

---

[193] ebda. Tafel 4

[194] Paul Lücking, Nationale Photographie, in: Deutscher Kamera-Almanach, 24. Bd. (1934), S. 22; Starl 1995, S. 101 f.

[195] S. Begleittexte zu den Bildern, die häufig mit dem Namen der Fotografin gezeichnet sind, in: Erna Lendvai-Dircksen, Das germanische Volksgesicht. Flandern, Bayreuth 1942, o.S.

Diese Ambivalenz läßt sein Frühwerk als „Erprobungsphase“ erscheinen. In ihr kam zum einen der intensiven Auseinandersetzung mit der Technik und dem Material eine wichtige Bedeutung zu. Seine Experimente mit verschiedenen Optiken, selbstgebauten Kameras, dem Auskopierverfahren und seine eigene Dunkelkammerarbeit lassen darauf schließen. Sie verliehen den Arbeiten dabei nicht nur eine hohe handwerkliche bzw. technische Qualität, sondern auch einen künstlerisch orientierten Unikat-Charakter. Diese Schwerpunktsetzung erfolgte auf noch stärkere Weise durch die Bildkompositionen, denen in seinen Fotografien eine maßgebliche Rolle zukam. Anhand des breiten Themenspektrums in seinen frühen Arbeiten zeigt sich dabei, daß er ständig auf der Suche nach aufnahmewürdigen Motiven war, die er fotobildlich umsetzte. Spezifische Gattungen oder Bildinhalte waren demgegenüber von sekundärer Bedeutung. Demnach verstand Steinert die Fotografie von Anfang an als ein bildlich-künstlerisches und nicht als dokumentarisches oder vordringlich persönlich ausdruckhaftes Medium. Aufgrund seiner traditionellen ästhetischen Orientierung ging es ihm auch nicht darum, sie und ihren Darstellungscharakter in Frage zu stellen. Medien- oder wahrnehmungstechnische Inhalte, wie sie die Avantgarde-Fotografie zu Anfang thematisiert hatte, standen für ihn nicht im Vordergrund – auch keine Bilderfindungen. Daraus ist jedoch nicht zu schließen, daß ihm diese fotografische Richtung unbekannt war. Schließlich war sie, als er zu fotografieren begann, gerade auf ihrem öffentlichen Höhepunkt mit der Ausstellung „Film und Foto“ angelangt. Spätestens ab da hatte sie sich etabliert. In den Fotozeitschriften nahm die Diskussion über die neuen, avantgardistischen Gestaltungsmittel und deren Möglichkeiten stark zu. Es kam zu emotionsgeladenen Debatten zwischen den Protagonisten der „neuzeitlichen“ und der traditionelleren, „bildkünstlerischen“ Fotografie.[196] Dabei ging es längst nicht mehr um die gesellschafts- und kunstkritischen Ansätze der ursprünglichen Avantgarde, sondern „nur“ noch um die Legitimation des neuen Repertoires an Darstellungsformen und die Rolle der Tradition. Selbst ein Jahr nach der Machtergreifung fand die Avantgarde-Fotografie noch regelmäßig Erwähnung, wenn auch nur als Negativbeispiel für eine antideutsche Fotoauffassung.[197] Steinert hatte somit hinreichend Gelegenheit, sich zumindest mit der späten, inzwischen nicht mehr antizipatorisch dafür moderater eingestellten Moderne auseinanderzusetzen. Zudem erwarb er 1937 Renger-Patzschs „Die Welt ist schön“.[198] Letztlich fielen seine avantgardistischen „Anleihen“ zu jener Zeit auch sehr gemäßigt aus. So bezog er

---

[196] Kritisch gegenüber der Avantgarde der Fotografie äußerten sich z.B. Willi Warstat, Die „entfesselte Kamera“ und die „produktive Photographie“, in: Deutscher Kamera-Almanach, 19. Bd. (1929), S. 43 ff.; ders., Der internationale Stand der bildmäßigen Photographie, in: ebda., 21. Bd. (1931), S. 12 ff.; ders., Die Überhöhung des Natureindrucks in der Photographie als Grundlage ästhetischer Wirkung, in: ebda., 22 Bd. (1932), S. 16. Dagegen äußerten sich positiv: Robert Dangers, Die neue Ästhetik in der modernen Photographie, in: ebda., 30 Bd. (1930), S. 11 ff.; H. Kammerer, Wie finde ich Motive für neuzeitliche Bildausschnitte?, in: ebda. 21 ff.; Dr. Wolfgang Born, Stilwandel in der Photographie, in: Das Foto Jahr, 1932, S. 118 ff.

[197] „Die abstrakte Photographie, die der reinen Sachlichkeit, sofern es sich nicht um kommerzielle Belange handelt, und der Weichzeichnerfimmel ... sind immer undeutsch gewesen; aber auch hier muß erst der Führer, wenn auch indirekt, mit seinem großen Wecken „einsetzen“. .... “ Bruno Schulz, Schlußwort, in: Das Deutsche Lichtbild 1934, S. 28.

[198] Albert Renger-Patzsch konnte als Vertreter des „Neuen Sehens“ in den dreißiger und vierziger Jahren weiter veröffentlichen: Albert Renger-Patzsch, Leistungen deutscher Technik. 50 Aufnahmen, aus der Reihe: Seesternlichtbilder zur deutschen Berufskunde, Leipzig o.J. (1935); Kupferhammer Grünthal. Vierhundert Jahre der Arbeiterkultur. 1537-1937. Text: Ernst van Laer. Aufn.: Albert Renger-Patzsch, hg. v. F.A. Lage Metallwerke AG, o.O. u. o.J. (1937). Selbst 1942 wurden ihm noch eine Ausstellung und eine Monografie gewidmet. Walter Schürenberg, Der Photograph Albert Renger-Patzsch, Ausstellung im Kunst-Dienst, in: Deutsche Allgemeine Zeitung vom 06.05.1942; Georg Heise, Der Photograph Albert Renger-Patzsch, in der Reihe: Werkstattbericht des Kunst-Dienstes 23, Berlin 1942.

sich bei den neuen technischen und künstlerischen Möglichkeiten „nur“ auf die, welche die bestehenden medialen Grenzen nicht antasteten, inzwischen „salonfähig“ geworden waren und in Amateurkreisen Eingang gefunden hatten. Ihre Anwendung ist somit nicht als revolutionär einzuschätzen. Sein handwerklich-technisches und ästhetisches Interesse, sein vielfältiges Experimentieren innerhalb der bestehenden Gattungsgrenzen und seine persönliche Situation (Schule und Studium) zeichnen sein Frühwerk letztlich als das eines Fotoliebhabers aus. Als solcher unterschied er sich deutlich von den „Knipsern“ innerhalb der Amateurfotografenbewegung, denen es nicht um die Auseinandersetzung mit den bildlichen oder medienspezifischen Möglichkeiten der Fotografie ging, sondern darum, besondere Bereiche ihres Lebens „festzuhalten“.[199] Als Fotoamateur arbeitete er nicht kontinuierlich an bestimmten Thematiken und fotospezifischen Ausdrucksmitteln, sondern eher sporadisch, stärker von Anlässen bestimmt. Seine sehr guten foto-handwerklichen Fähigkeiten waren dabei die Voraussetzung für die Vielfalt an Bildlösungen. Sie konnten vom Motiv oder von der Gestaltungsform her klassischer oder moderner sein, Hauptsache die kompositorische und technische Umsetzung gelang. Die Tatsache, daß er das Buch „Mit seinen Fotos Geld verdienen“ besaß, läßt vermuten, daß er die Hoffnung nicht aufgegeben hatte, sein Hobby während oder nach dem Studium zum Beruf zu machen.[200] Sie täuscht jedoch nicht über seinen damaligen Status eines Fotoliebhabers hinweg. Als solcher war er sehr ambitioniert, was die Qualität seiner Fotografien zeigt. Seine Kompositionen zeichnen sich durch ihre ausgeglichene und zugleich pointierte Gewichtung, ihren klaren Bildaufbau und die differenzierte Ton- und Lichtgebung aus. Sein Frühwerk repräsentiert zum größten Teil eine qualitativ gelungene Mischung aus fotospezifischen (Ausschnitts-Auswahl, Tonwert-Umsetzung, etc.) und ästhetisch-kompositorischen Bildgestaltungsmitteln, ohne jedoch stilistisch eindeutig festlegbar zu sein. Semantische Aspekte wie die individuelle Chrakterisierung im Portrait konkurrieren mit ihnen. Zusammen bilden sie ein ambivalentes Verhältnis, das noch keine festgelegte Ausrichtung aufweist und zu vielfältigen Bildlösungen geführt hat.

Ist Steinerts Frühwerk im Hinblick auf die dreißiger Jahre trotz Inhomogenität nun eher als traditionell oder eher als ansatzweise modern zu bewerten? Oder verbindet es beide Aspekte? Wenn ja, auf welche Weise?

Unter Einbeziehung der fotografischen Entwicklungen in den zwanziger Jahren, insbesondere der ursprünglich revolutionären Avantgarde-Fotografie mit ihrem erweiterten Kunst- und Medienbegriff, erscheint Steinerts Frühwerk aufgrund seiner zahlreichen traditionellen Anteile und der medienunkritischen Haltung als konservativ. Im Hinblick auf die dreißiger Jahre ist dieses Urteil jedoch zu differenzieren. Um 1930 hatte sich die Bildsprache der Avantgarde längst etabliert.[201] Sie wurde von einem Teil der Profis und Amateure bereits in „moderater“ Form genutzt. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung folgte dann die zunehmende „Gleichschaltung“ der Fotografie. Dabei wurden die Pressefotografinnen und -fotografen mit Hilfe des Schriftleitergesetztes vom 4. Oktober 1933 – durch das sich jeder Bildjournalist offiziell auf den Staat verpflichten mußte,

---

199 Starl 1995, S. 22 ff.

200 Dr. Walter Heering, Mit seinen Fotos Geld verdienen, Hamburg 1937 (mit handschriftlichem Eintrag von Steinert: „Otto Steinert XI. 1937“).

201 Von „Ermüdungserscheinungen der Avantgarde“ Ende der zwanziger Jahre spricht auch Krase. Andreas Krase, Fritz Kühn. Das photographische Werk von 1931 bis 1967, Kat. (Berlinische Galerie), Berlin 1998, S. 21.

wenn er weiter arbeiten wollte – und der Zwangsverpflichtung, sich in den *Reichsverband der Deutschen Bildberichterstatter* aufnehmen zu lassen, dazu angehalten, sich der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie unterzuordnen und seine Gesinnung prüfen zu lassen.[202] Gleichzeitig kam es zur Auflösung der alten fotografischen Innungsverbände. Sie wurden in den zentralen *Reichsinnungsverband des Deutschen Photographenhandwerks* überführt, dem jeder Berufsfotograf und jede Berufsfotografin angehören mußte, wenn er bzw. sie ihren Beruf weiter ausüben wollte.[203] Zudem ist versucht worden, die Amateurfotografie unter die Kontrolle des Staates zu stellen, indem ihre organisierte Form (der *Verein der Deutschen Amateurphotographen/VDAV*) in den *RDAF (Reichsbund Deutscher Amateur-Fotografen)* überführt wurde. Jener unterstand wie der *Reichsverband der Deutschen Bildberichterstatter* dem *Reichspropagandaministerium.* Dem fotografischen Medium als künstlerischem Gestaltungsmittel kam ab da kaum noch Bedeutung zu. Es wurde als Handwerk eingeschätzt. Daher sind Fotografinnen und Fotografen nur in Ausnahmefällen in die *Reichskammer der Bildenden Künste* aufgenommen worden.[204] Im Vordergrund stand bei der Fotografie ihre Funktion als Kommunikationsmittel sowie als Medium der Massen („Kunst der Volksgemeinschaft") und als Darstellungsmittel der Ahnen- und Rassenforschung (Lendvai-Dircksen). Ästhetik interessierte nur in dem Maße, wie sie die politische Aussage der fotografischen Aufnahmen verstärkte. In diesem Rahmen wurden mediale Experimente zunehmend als unfotografisch abgetan und die Moderne zum größten Teil abgelehnt.[205] Einhergehend damit kam es zur Stärkung ihrer traditionellen Gegenrichtung.[206] Die Rückkehr zum Tradierten führte letztlich zu einer Phase der Stagnation in der Fotografie – ebenso wie in der Kunst. Der Großteil der eher konservativen, am Handwerk und an der Ästhetik der Malerei orientierten Amateur- und Profifotografen und -fotografinnen war sicherlich erleichtert, die Avantgarde-Fotografie so schnell wieder „los geworden" zu sein, allerdings nicht ohne einige ihrer Darstellungsformen übernommen zu haben wie beispielsweise das Close up. Dennoch ließen sich die meisten Amateurfotografinnen und -fotografen nicht für die von den Nationalsozialisten und dem *RDAF* geforderte Heimat- und Volkstumsfotografie mobilisieren. Öffentlich-politische Inhalte und offiziell geforderte Themen wie Bilder von arbeitenden Menschen, nationalsozialistischen Monumentalbauten, etc. fanden in der privaten „Liebhaberfotografie" ebensowenig Einlaß wie bei den „Knipsern".[207] So sind in den damaligen Profi- und Amateurzeitschriften (*Das Deutsche Lichtbild, Der Photofreund, Deutscher Kamera-Almanach*, etc.) neben Heimatfotos und der Kunstfotografie zum größten Teil Aufnahmen veröffentlicht, die der bisherigen, auf das Private ausgerichteten Amateurauffassung nach wie vor

---

[202] Silvia Brüggemann, Pressefotografien in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts am Beispiel von Helmuth Kurth, Magister-Arbeit a.d. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät f. Geschichtswissenschaften, Bochum 1992, S. 24 ff.; Ulrich Domröse, Die Kontinuität der Beharrlichkeit. Eine Polemik, in: ders. (Hg.), Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie, Kat. (Berlinische Galerie), Berlin 1995, S. 13.

[203] Lothar Kräussl, Fotografie zwischen Kunst und Handwerk. Die Geschichte und Entwicklung der GDL, Stuttgart 1992, S.77, Anm. 13.

[204] Lt. Sachsse nur solche, die neben der Fotografie andere künstlerische Aufgaben übernahmen, wie beispielsweise Walter Hegemann als Filmemacher oder Heinrich Hoffmann als Organisator der *Großen Deutschen Kunstausstellung*. E-Mail von R. Sachsse 1999, Antwort auf Frage 1. Zur Aufnahme der *GDL* als kooperierendes Mitglied in die *Reichskammer der Bildenden Künste* s.u. S. 133 f.

[205] s.o. S. 48, Anm. 197

[206] Hinz 1979, S. 137.

[207] Starl 1995, S. 101-103 u. 108.

entsprachen und beim Altbekannten blieben (Portraits, Landschaften, Stilleben, etc.). Ausdrucksmittel der Avantgarde wurden dabei in Ansätzen als fotografische Form- und Motiverweiterungen aufgenommen. Diesen etwas moderner aufgefaßten Traditionalismus könnte man/frau mit dem Stilpluralismus bzw. der „reaktionären Moderne“ (Jeffrey Herf) des Nationalsozialismus vergleichen.[208] Jedoch gab es wesentliche Unterschiede in der Zielorientierung. Die Nationalsozialisten hatten politische Intentionen vor Augen, nach denen sich ihre jeweilige Stilauswahl richtete. Demgegenüber ist das Lavieren zwischen Tradition und Moderne in den kulturellen Kreisen (wie z.B. der Amateurfotografie), die sich nicht ohne weiteres politisch vereinnahmen lassen wollten, eher als Versuch einer apolitischen Haltung einzuschätzen. Man/Frau bewegte sich unauffällig im Rahmen allgemein anerkannter Ausdrucksformen. Der Rückzug auf das „Bewährte“ und die Proklamierung von hoher, technischer und ästhetischer Qualität erlaubte darüber hinaus die Hoffnung, gestalterische Freiräume für den Einzelnen sichern zu können. Steinerts Frühwerk, das sowohl moderne als auch traditionelle Anteile aufweist, gilt es vor jenem Kontext zu beurteilen. Ob seine Haltung als halbmodern, epigonenhaft oder als Flucht vor der Realität und der Verantwortung angesehen wird, hängt von den spezifischen Ansprüchen ab, die an Kunst, Fotografie bzw. Kultur allgemein gestellt werden. Wenn vordringlich Aufklärung, Antizipation und Innovation gefordert werden, sind die genannten Beurteilungen zutreffend. Jedoch basieren diese Ansprüche auf einem Geschichtsbild, daß auf eine lineare, fortschreitende Entwicklung ausgerichtet ist und „nur“ die Avantgarde gelten lassen will. Dies hat ebenfalls eine „Parzellierung des Blickes“ zufolge und birgt die Gefahr, der Widersprüchlichkeit und Komplexität der Realität und der künstlerischen Entwicklung nicht gerecht zu werden.[209]

Steinerts Frühwerk repräsentiert letztlich eine Vielzahl von Darstellungsformen, die in der damaligen Amateurfotografie aktuell waren. Sein Schwanken zwischen Tradition und Moderne zeichnete damit nicht nur seine damaligen Arbeiten aus, sondern auch die vieler Amateure der dreißiger Jahre – eine Zeit, die durch einen „reaktionär-modernen“ Charakter geprägt war. Trotz versierter technischer und kompositoneller Bildlösungen stellten seine frühen Werke dabei keine herausragenden Bildlösungen dar. Von dem jungen Fotografen gingen damals auch noch keine Einflüsse auf die Fotografie aus, vielmehr scheint er vielfältige Impulse aufgenommen zu haben. So erhielt Steinert sicherlich Anregungen aus der Fotoliteratur, die er besaß. Es ist offensichtlich, daß einige seiner Motive im Zusammenhang mit dort erörterten Thematiken wie beispielsweise der Bergfotografie oder Portraits vor stark dekorativen Hintergründen entstanden sind.[210] Seine Frühphase ist aufgrund ihres ambivalenten, ausprobierenden Charakters als die eines ambitionierten, jungen Fotoliebhabers zu beurteilen, dessen weitere Entwicklung zu jener Zeit im Wesentlichen noch nicht entschieden war. Als bemerkenswert trat jedoch schon damals sein stark ausgeprägtes fotobildlich-künstlerisches Interesse hervor, dem später noch größere Bedeutung zukommen sollte. Der besondere Stellenwert, den er dem Foto als Bild dabei zumaß, zeigt sich u.a. auch darin, daß über die Hälfte der frühen Arbeiten von ihm signiert sowie auf Karton aufgezogen wurden und damit für Präsentationen ausgestattet

---

[208] s.o. S. 44

[209] Annelie Lütgens bemängelt dies in bezug auf die Aufarbeitung der deutschen Nachkriegskunst: dies., Kunst und Realität in der Nachkriegszeit. Eine Verwechslungsgeschichte, in: Kritische Berichte, 18 Jg. (1990), Heft 4, S. 13 ff.

[210] Zu Portraits vor dekorativem Hintergrund: s.o. S. 36. Zur Bergfotografie: Lither 1931; Pfalzgraf 1934.

waren.[211] Titel hat er nur in Ausnahmefällen vergeben. Die Sujets als solche und ihre Wiedererkennung standen nicht im Vordergrund, statt dessen ihre Einbindung in fotografische Bildnisse.

[211] Frühe signierte Portraits aus dem Nachlaß: (Inv.Nr. 1467/.../87) 704 - 708, 711 - 712, 784, 786, 785, 785a, 786a, 787, 787a, 788, 792, 792a, 793a, 794a, 795, 795a, 796a, 797.

Frühe auf Karton aufgezogene Portraits aus dem Nachlaß: (Inv.Nr. 1467/.../87) 704, 707 - 708, 711 - 712, 784, 785a, 786, 786a, 787, 787a, 788, 792, 792a, 793a, 794a, 795, 795a, 796a, 797.

IV. Otto Steinert als Fotograf in der Nachkriegszeit

Steinerts fotografische Arbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg gelten als Paradebeispiele der *Subjektiven Fotografie*. Der Terminus avancierte mit den drei von ihm initiierten Ausstellungen, die diesen Titel trugen, zu einem zentralen Begriff in der Fotografie der Nachkriegszeit.[212]
Koenig beurteilt ihn weniger als stilistischen, sondern eher als kunsttheoretisch-legitimistischen Einordnungsversuch.[213] Da sich die Arbeiten von Otto Steinert in der Zeit, in der er die *subjektiv*e Fotografieauffassung proklamierte, deutlich von denen unterscheiden, die er davor (Zwischenkriegszeit) und danach (in der Essener Zeit) aufnahm, ist jedoch anzunehmen, daß sich der Begriff in seinem Werk nach 1945 nicht nur theoretisch sondern auch praktisch manifestiert hat. Das *subjektive* Verständnis scheint dort durchaus eine Schlüsselstellung eingenommen zu haben. Um zu klären, welcher Art diese war, gilt es nicht nur, seine „praktische Arbeit", sondern auch seine „Theorie" zu berücksichtigen. Daher folgt zunächst ein Theorieteil, in dem sein Begriffsverständnis dargestellt wird. Dabei stehen Steinerts Auslegungen im Vordergrund, die im weiteren als theoretischer Maßstab für seine Fotopraxis fungieren. Schmolls und Rohs Interpretationen, die zum Teil andere Schwerpunkte setzten und von Koenig in seiner Dissertation über das „Konzept ‚Subjektive Fotografie'" bereits ausführlich analysiert wurden, fließen nur insoweit mit ein, wie sie zur Klärung von Steinerts Position dienen.[214] Im Anschluß daran wird sein fotografisches Werk der *subjektiven* Phase (1946/47-1958/59) vorgestellt und auf Charakteristika, Entwicklungslinien und Brüche hin untersucht. Die Analyse ist dabei in zwei Bereiche aufgeteilt worden: einmal in die Zeit von 1948 bis 1953, in der sich Steinert zahlreiche experimentelle Techniken aneignete und anhand verschiedener Thematiken erprobte; zum anderen in die Phase von 1954-1959, in der diese Erkundung abgeschlossen war und die neuen Gestaltungsformen in komplexen Kombinationen eingesetzt wurden. Letztlich gilt es, beide Untersuchungen miteinander in Beziehung zu setzen und zu klären, in welchem Maße Steinerts *subjektiver* Anspruch mit seiner Fotografie korrelierte. Daran anschließend wird das Hauptwerk des Fotografen in Beziehung zu seinem persönlichen Kontext der Saarbrücker Zeit gestellt.

IV.1.1. Der Begriff der *Subjektiven Fotografie*

Otto Steinert hat sich begrifflich vorwiegend in Verbindung mit seinen Ausstellungsprojekten über die *Subjektive Fotografie* geäußert. Seine Erläuterungen basieren auf den Vorworten zu den Katalogbroschüren und Bildbänden sowie auf Zeitungsartikeln, in denen er im Zusammenhang mit den *subjektiven* Fotoausstellungen Stellungnahmen abgab.[215] Der einzig umfassendere Text erschien

---

[212] s.o. S. 6

[213] s.o. S. 13 f.

[214] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 96 ff. Koenig geht es um eine generelle Klärung des Begriffs in den fünfziger Jahren, daher bezieht er Schmoll und Roh, die sich umfassender zur Terminologie geäußert haben, stärker mit ein.

[215] Otto Steinert, in: subjektive fotografie, Saarbrücken 1951, S. 5; ders. Zur Idee dieses Buches, in: subjektive fotografie, Bonn 1952, S. 6 f.; ders., Vorwort, in: subjektive fotografie. Zweite internationale Ausstellung moderner Fotografie, Kat. (Staatliche Schule für Kunst und Handwerk), Saarbrücken 1954/55, S. 2; ders., Subjektive Fotografie, in: Leica , 8. Jg. (1955), Heft 4, S. 140; ders., Gestaltungsmöglichkeiten; E.J.K., subjektive fotografie III auf der photokina 1958. Ein Gespräch mit dem Veranstalter Professor Dr. Steinert, in: Photo-Magazin, 10 Jg. (1958), Heft 11, S. 26 f.
Die weitere Analyse bezieht sich im wesentlichen auf Steinerts Texte von 1951, 1952 und 1955.

1955 im Bildband zur zweiten Ausstellung mit dem Titel: „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“.[216] Roh und besonders Schmoll haben sich demgegenüber wesentlich häufiger und ausführlicher mit der *Subjektiven* sowohl in Katalogen und Büchern als auch in Zeitschriftenartikeln auseinandergesetzt. Ihnen fiel als Kunsthistorikern und engagierten Verfechtern dieses Fotografieverständnisses im stärkeren Maße die Rolle der Theoretiker zu.[217] Nachfolgend soll jedoch nicht deren, sondern Steinerts Position vordringlich diskutiert werden.

Eine eindeutige Definition der Bezeichnung *Subjektive Fotografie* gab der Fotograf nicht.[218] Sie repräsentierte für ihn letztlich einen „Rahmenbegriff“, der weniger auf spezifischen Gestaltungsformen, als eher auf dem Vorhandensein eines bestimmten Maßes an künstlerischer Gestaltungsabsicht basierte. Ein *subjektives* Foto sollte weder von Stilmitteln noch vom Motiv, statt dessen von einer künstlerischen Intention bestimmt sein. Der Anteil des fotografischen Einflusses auf die Bildproduktion, das „persönliche Gestaltungsmoment des Lichtbildners“, stellt den Schlüsselbegriff in Steinerts *subjektivem* Fotografieverständnis der Nachkriegszeit dar.
Anhand der Verwendung ästhetischer Begrifflichkeiten wie „schöpferisch“ und der Gleichsetzung von Fotografie und Bild und fotografischen Ausdrucksmöglichkeiten mit einer „Bildsprache“, wird deutlich, daß er das *subjektive* Fotografieren als kreativen, ästhetischen Akt verstand.[219]
Diese Argumentation beinhaltet gleichzeitig eine „Zurückdrängung“ des technischen Aspekts des Mediums, welcher als Faktor, der die Fotografie angeblich dominiert, immer wieder gegen ihren künstlerischen Charakter ins Feld geführt wurde – und selbst heute noch wird. Für Steinert war die Technik zwar wichtig und unerläßlich, um die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums ausnutzen zu können, jedoch nur im Zusammenhang mit einer gestalterischen Absicht. Ohne diese wären Fotografien rein reproduktiv. Laszlo Moholy-Nagy verwandte ebenfalls die Begriffe „reproduktiv“ und „produktiv“. Er setzte sie zur Kategorisierung der Kunst und ihres Potentials, die Lebensumstände zu verbessern, ein. Unter „Reproduktion“ verstand er in dem Zusammenhang die Erhaltung bestehender Verhältnisse, während er mit „Produktion“ die Schaffung neuer Beziehungen und die aktive Veränderung existierender Relationen meinte.[220] Der von Moholy-Nagy konstruierte Gegensatz von passiver Reproduktion und aktiver Gestaltung läßt Vergleiche zu Steinerts Auffassung von der abbildenden und gestaltenden Fotografie zu. Der Saarbrücker beschränkt sich dabei jedoch allein auf das fotografische Medium. Ob seine Argumentation auf Moholy-Nagys Texte zurückzuführen ist, ist nicht belegt. Hier gilt zu berücksichtigen, daß der Gegensatz zwischen angewandter und freier, reproduktiver und künstlerischer Fotografie schon seit jeher die Diskussion um den Status des fotografischen Mediums prägte, auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch, was an

---

[216] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 7-12. Evtl. hat er diesen Text schon im April 1954 als Vortrag vorgetragen. S.o. S.6, Anm. 3.

[217] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 5 f.

[218] Koenigs Annahme, daß Steinert den Begriff *Subjektive Fotografie* kaum verwandte, ist nicht zuzustimmen. ebda. Wenn Steinert der Fotografie ein Adjektiv zuordnete, war es meistens das Wort *subjektiv*. So verwandte er den Terminus in dem Text „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ viermal. Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 7-12.

[219] „die Subjektive Fotografie ... bemühte sich um eine schöpferische Weiterentwicklung im bildgeformten und ausdruckserfüllten Foto ...“ (Steinert, subjektive fotografie, Saarbrücken 1954/55, S. 2), „...als Resultat werthaft, schöpferischer Sicht- und Formerlebnisse“ (Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12; dort u.a. auch: „Bildschaffen“, „Bildwelten“, „Bildauffassung“, „Bildmittel“, „Formung der Fotografie zum Bild“, etc.).

[220] Laszlo Moholy-Nagy, Produktion und Reproduktion, in: De Stijl, 5. Jg. (1922), Heft 7, S. 98-100.

späterer Stelle anhand der Entwicklung der Saarbrücker *Schule für Kunst und Handwerk* noch deutlich wird.[221]
Indem Steinert die vordringlich nicht-gestaltete Fotografie mit der angewandten gleichsetzte, betonte er den künstlerischen Charakter der von ihm vertretenen zweckfreien Richtung. Für die Qualität eines Fotobildes sei letztlich die Art und Weise entscheidend, in der die fototechnischen und gestalterischen Aspekte miteinander verbunden sind. Die „von der Fotografie zum Bild geformten" Ergebnisse sollten sowohl formal als auch inhaltlich überzeugen. Für Steinert war bei der Gewichtung der Entstehungsmomente jedoch das Individuell-Künstlerische (das „Gestaltungserlebnis" und das „Stilempfinden") maßgeblicher als das Technische und Rationale (der „Intellekt").[222] Nur eine derart aufgefaßte Fotografie sei zeitgemäß und könne auf die Gegenwart einwirken („das visuelle Bewußtsein unserer Zeit maßgeblich formen").[223] Hier werden Parallelen zu Intentionen der Avantgarde aus den zwanziger Jahren deutlich, die zum Teil einen medienübergreifenderen Anspruch hatten und mit der Kunst auf die Lebenswelt aktiv einwirken wollten.[224] Steinerts entsprechende Äußerungen sind jedoch nicht so weit gefaßt. Sie beschränken sich lediglich auf die kurze, immer gleiche und sehr allgemeine Formulierung: „Formung der Sichterlebnisse unserer Zeit". Eine über das fotografische Medium hinausgehende Zielsetzung hat er nur bedingt verfolgt. Ihm ging es vordringlich um die Fotografie und ihr Potential aus aufnahmewürdigen Realitätsbezügen Fotobilder zu schaffen. Dieses sollte nun experimentell weiter erprobt werden. Daher sind seine das Zeitbewußtsein und dessen „Formung" betreffenden Thesen eher als Legitimationshilfe und weniger als Absichtserklärung zu betrachten. Mit der Forderung nach einer fototechnisch-experimentellen Weiterentwicklung grenzte er sich zudem nicht nur von der Funktion her (s.o.), sondern auch in technischer Hinsicht von der Gebrauchsfotografie ab, deren vordringliches Ziel die abbildende Darstellung repräsentiert.
Im Zusammenhang mit dem Experimentellen verwies er auch direkt auf die Tradition der *Neuen Fotografie* der Zwischenkriegszeit.[225] Sie hätte sich wesentlich um die Etablierung und Anerkennung der spezifischen, fototechnischen Ausdrucksmittel verdient gemacht. Dabei betonte er, daß die Bezugnahme auf diese nicht dazu diene, sie „lediglich" zu kopieren. Statt dessen stünde nun ihre Weiterentwicklung im Vordergrund und zwar durch das gestalterisch-schöpferische und damit individuelle Moment des Fotografierenden. Das *Subjektive* führte dazu, daß die Avantgarde-Fotografie, die distanziert und stark technik- und objektbezogen gewesen sei, fortentwickelt würde. Dadurch käme es nun zu einer stärker „vermenschlichten" Fotoauffassung.[226] Aus seiner Kritik an

---

221 s.u. S. 144

222 Steinert „After all, it is most important to consider what one is trying to photograph, and the method and means are beside the point." Tetsuo Abe, Otto Steinert (Photographer), in: ders., Moulders of Modern Forms. Looking at Europe's Forefront of Art, Tokyo 1959, S. 125.

223 Steinert, in: subjektive fotografie, Saarbrücken 1951, S. 5; ders., in: Leica 1955. S. 140.

224 Andreas Haus, Laszlo Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme, München 1978, S. 16 u. 59; Herbert Molderings, Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses, in: Kritische Berichte, 5. Jg. (1977), Heft 2/3, S. 70.

225 Steinert, in: subjektive fotografie, Saarbrücken 1951, S. 5; ders., in: Leica 1955, S. 140. Steinerts Begrifflichkeit ist dabei weit gefaßt. 1954 bezeichnete er mit *Neue Fotografie* die Neue Sachlichkeit, von der der Surrealismus und Konstruktivismus die extremsten Richtungen darstellen würden. Steinert in: Leica 1955, S. 140.

226 Steinert, in: Leica 1955, S. 140.

der *Neuen Fotografie* ist abzuleiten, daß die Verabsolutierung der Technik und der Darstellungsobjekte ihm weniger „menschlich“ erschien. Hier wird ein gewisses Maß an Zweifel deutlich, der den Glauben an eine technisch und positivistisch orientierte Weltanschauung in Frage stellte. Diese Unsicherheit ist sicherlich im Zusammenhang mit den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und der fortdauernden militärischen und atomaren Bedrohungen der Nachkriegszeit zu sehen.[227] Steinerts Forderungen nach einer „kontrollierten“ Technik, die vom Menschen bestimmt und seinen Bedürfnissen entsprechend gestaltet ist, einer „schöpferisch gelenkten Technik“ und damit auch einer „vermenschlichten, individualisierten Fotografie“ waren in der damaligen Zeit demnach weit verbreitet.[228]

Argumentative Veränderungen innerhalb seiner Katalogtexte von 1951/52 (*Subjektive Fotografie 1*) und 1954/55 (*Subjektive Fotografie 2*) beziehen sich nicht auf wesentliche, sondern nur auf marginale Aspekte. Während er zur ersten Ausstellung noch den allgemeinverständlichen und damit didaktischen und völkerverbindenden Charakter des Mediums lobte und Kritik an der Technik anklingen ließ, fehlten diese Themen in den Texten zur *Subjektiven Fotografie 2*.[229] Statt dessen wurde nun auf die Gefahren der Breitenwirksamkeit des Mediums hingewiesen. Gründe dafür sind zum einen in der stark zunehmenden Bedeutung des Bildjournalismus zu sehen, die in den fünfziger Jahren erfolgte. Zum anderen kam es im Zuge der technischen und ökonomischen Entwicklung ab 1952/53 dazu, daß es weiten Bevölkerungskreisen möglich wurde, einfach zu bedienende Kameras zu erwerben und damit zu fotografieren. Bei dem gestalterischen Anspruch, den Steinert an die Fotografie stellte, sah er nun die Gefahr der „Vermassung und Niveaulosigkeit“. Aus Steinerts

---

Eine ähnliche Auffassung vertrat fünf Jahre zuvor bereits Schmoll in einem Artikel über *fotoform*. Darin schrieb er der modernen Fotografie (hier: am Beispiel von *fotoform*) gegenüber der der zwanziger Jahre eine stärker phänomenologisch orientierte Fotoauffassung zu, da letztere sich auf die „Geheimnisse“ und die „Wahrheit“ der Dingwelt konzentriere. „Sie (die Fotografie der *fotoform*-Gruppe) ist nicht von der Nüchternheit, Experimentierkälte und Ironie der Sachlichkeit von 1925 (die damals notwendig war), die oft genug mit Hilfe des Effektes ungewöhnlicher Distanz oder Perspektive ihre Objekte einseitig anging. ... Sie ist allein am starken Formwillen, der ein Wille zur Wahrheit ist, erkennbar.“ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, fotoform, Camera, 29. Jg. (1950), Heft 3, S. 32.
Die Synthese von Mensch und Technik verfolgte – entgegen Steinerts Einschätzung – auch schon die Avantgarde der zwanziger Jahre. Damit versucht man/frau Einfluß auf die zunehmend technisch geprägte, moderne Lebenswelt zu nehmen, um von ihr nicht überrollt zu werden. Haus 1978, S. 16.

[227] Nach den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges trat ebenfalls Technikfeindlichkeit auf, die aber nicht das Maß erreichte wie nach 1945. Ingeborg Güssow, Einführung, in: Kunst und Technik in den 20er Jahren: *Neue Sachlichkeit* und gegenständlicher Konstruktivismus, Kat. (Städtische Galerie im Lehnbachhaus), München 1980, S. 34. Koenig weist zudem nach, daß bereits Ende der zwanziger Jahre und in der Zeit des Dritten Reiches technikfeindliche Tendenzen festzustellen sind. Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 220 f., Anm. 29.

[228] Steinert, in: Leica 1955, S. 140.

[229] Die Verbindung bzw. der Zusammenschluß der Völker wurde bereits in Kreisen des deutschen Widerstandes und in der Nachkriegszeit in den europäischen Staaten und den USA immer wieder diskutiert. Das Entsetzen über den erneut ausgebrochenen Krieg, über seine Folgen und über das Versagen der nach dem Ersten Weltkrieg angestrebten, dauerhaften Friedensordnung waren Gründe dafür. Walter Lipgens, Europa-Förderationspläne der Widerstandsbewegungen, München 1968, S. 1. In dem Kontext entstand auch die amerikanische Ausstellung „The Family of Man“ aus den fünfziger Jahren, in der die Weltbevölkerung als große, zusammengehörige Familie proklamiert wurde. s.u. S. 160 f.

inzwischen pessimistischer gewordenen Haltung geht hervor, daß sich die Fotopraxis für ihn anders entwickelte als er zunächst erwartet hatte.
Daraus resultierte auch, daß er die *Subjektive Fotografie* 1954 noch vehementer von der angewandten Fotografie abgrenzte und die Rolle des Experimentellen beim fotospezifisch angemessenen, persönlichen Ausdruck zusätzlich betonte.

Steinerts gesamte Argumentation basiert letztlich auf der Einschränkung des technischen und abbildlichen Aspekts und der Hervorhebung des individuell-kreativen Anteils innerhalb des fotografischen Entstehungsprozesses. Die starke Betonung des „persönlichen Gestaltungsmoments" läßt dabei Vergleiche mit Alois Riegls „Kunstwollen" zu, der um die Jahrhundertwende die ideellen Voraussetzungen innerhalb des künstlerischen Produktionsprozesses gegenüber den materiellen aufwertete und damit eine neue Stiltheorie begründete.[230] Riegl (1858-1905) verstand das Kunstwerk nicht mehr als ein Ergebnis, das sich aus funktionalen, materiellen und technischen Voraussetzungen ergab, wie es in der vorangehenden Stillehre von Gottfried Semper (1803-1879) und seiner Schule verstanden wurde. Für ihn ergab sich das Werk erst aus deren Kampf mit dem „Kunstwollen", das das „treibende Element alles bildenden Kunstschaffens" sei.[231] Er begriff sein „Kunstwollen" dabei als überindividuell, sozusagen als unbewußten Akt, der sich aus dem Verhältnis des Menschen zur Welt ergibt.[232] Damit proklamierte er spezifische Formen des „Kunstwollens" für spezifische historische Bedingungen. Mit diesem veränderten Stilbegriff wurden stilistische Entwicklungen und Veränderungen historisch ableitbar.
Von einem „Zeitstil" ging auch der Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1864-1945) aus. Zeitbedingte Ausdrucksformen bildeten für ihn zusammen mit Darstellungsmitteln, die er einem „Volksstil" entsprechend völkerspezifisch verortete, die äußeren Bedingungen für die Kunstentstehung. Verbunden sah er beide Kategorien mit der künstlerischen Individualität bzw. dem inneren Faktor des Künstlers. Die jeweiligen künstlerischen Erscheinungsformen betrachtete er somit als komplexes Ergebnis, „als Ausdruck einer Zeit- und Volksstimmung wie als Ausdruck eines persönlichen Temperaments".[233] Seine Theorie basierte demnach auf einer „doppelten Wurzel des Stils", aus der sich das Kunstwerk prozeßartig ergab.[234] Ähnlich argumentierte Steinert: Bei ihm basiert die Fotografie ebenfalls auf zwei miteinander zu verbindenden Komponenten: auf der chemischen und physikalischen des Materials und Verfahrens und auf der persönlichen des Fotografen mit seinem sowohl technischen als auch bildlichen Potential. Da auch er von spezifisch individuellen Voraussetzungen bei dem Fotografierenden ausging, welche je nach Persönlichkeit („Bewußtseinsgrad" und „Organisation der Persönlichkeit") verschieden ausfallen konnten, stand seine Fotoauffassung eher in der Tradition von Wölfflins Stiltheorie als von Riegls übersubjektivem

---

[230] Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901, Neudruck hg. v. E. Reisch, Wien 1927, S. 401.

[231] Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Nachdr., Berlin 1995, S. 64.

[232] Riegl 1901, S. 401; Hermann Bauer, Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, 2. verbesserte und erweiterte Aufl., München 1976, S. 76.
Zu Steinert: ders., Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12.

[233] Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 15., unveränderte Aufl., Basel/Stuttgart 1976, S. 23.

[234] ebda. 13 ff.

„Kunstwollen“.[235] Einen Teil der Schriften des Schweizers kannte er.[236] Ob ihm auch die Kunstauffassung Riegls bekannt war, ist möglich, aber nicht belegt. Letztlich hat Steinert diese kunstgeschichtlichen und ästhetischen Begriffe jedoch zu ansatzhaft und unspezifisch verwendet, um sie eindeutig auf ein spezielles, kunsttheoretisches Modell zurückführen zu können.
Direkte theoretische Legitimationsversuche stammen von den Kunstgeschichtlern Schmoll und Roh. Letzterer war ein Wölfflin-Schüler. Er hatte sich schon im Rahmen der Neuen Sachlichkeit für die künstlerische Aufwertung des fotografischen Mediums eingesetzt. 1929 gab er mit Jan Tschichold das berühmte Buch „Foto-Auge“ heraus. Er hielt einen Vortrag zur Eröffnung der ersten *Subjektiven* und steuerte einen Beitrag zu deren Katalog bei. Dort bezog er sich direkt auf die Anerkennungsstreitigkeiten zwischen Fotografie und Kunst, indem er die Argumente gegen die Legitimation der Fotografie als ästhetisches Mittel auflistete und ihnen Gegenargumente gegenüberstellte. Beide Veröffentlichungen entsprachen dabei modifizierten Texten aus der Zeit um 1930.[237] Für Roh basierte das Fotografieren im wesentlichen auf dem spezifischen Auswahlprozeß des Fotografen, der zum einen von einem „organisierenden, individualisierenden Prinzip“ und zum anderen vom „Eigen-Ausdruck der Natur“ geleitet wird. Die Individualisierungskonstante läßt sich dabei mit Steinerts „Gestaltungserlebnis“ vergleichen. Die von Roh proklamierte Interaktion zwischen schöpferischem Menschen und Natur, zwischen Subjekt und Objekt geht dabei einerseits vom phänomenologischen Wert der Objekte („Eigen-Ausdruck“) und andererseits von einer kreativen Handlung (dem Fotografieren) aus, die im Foto zu einer Ganzheit vereint werden.[238] Seine Argumentation läßt sich – wie Koenig nachweist – in Verbindung mit der philosophischen Phänomenologie und der sich auf sie beziehenden Gestaltpsychologie setzen, die Mitte der zwanziger Jahre von der Kunsttheorie rezipiert wurde und selbst in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg noch weit verbreitet war.[239] Auch Schmolls Interpretation des fotografischen Entstehungsprozesses basierte auf der Synthese von subjektiven und objektiven Anteilen, aus der „Bildgestalten“ entwickelt würden. Dabei argumentierte er zunächst noch stärker phänomenologisch als Roh. Für Schmoll galt es, das Wesen der Dingwelt gemäß der inneren Vorstellungsbilder des Fotografierenden zu erfassen und umzusetzen. Für ihn bestand die Aufgabe der *subjektiven* Fotografie, „in der persönlich-menschlichen Erfassung des Gegenstandswesens in adäquater Bildform“.[240] Ab 1952 konzentrierte er

---

[235] Über die Problematik, Wölfflins Grundbegriffe darüber hinaus auf die *Subjektive Fotografie* zu übertragen, s. Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 62.

[236] Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 30; Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 14.

[237] Der Eröffnungsvortrag mit dem Titel „Mechanik und Ausdruck, Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie“ war eine modifizierte Form seines Textes „mechanismus und ausdruck, wesen und wert der fotografie“ aus dem Buch: fotoauge, Stuttgart 1929. Der Katalogtext „Der literarische Fotostreit“ entsprach ebenfalls einem Beitrag, der bereits 1930 herausgegeben wurde. Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 10.

[238] Franz Roh, mechanismus und ausdruck, wesen und wert der fotografie, veröffentlicht in: Retrospektive Fotografie. Franz Roh, Düsseldorf 1981, S. 10 f.

[239] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 58 ff.

[240] „Die größte Leistung einer bewußt ‚subjektiven’ Fotografie liegt dem gemäß in der Objektivation, d.h. nicht in der exakten sogenannten objektiven Gegenstandsabbildung, sondern in der persönlich-menschlichen Erfassung des Gegenstandswesens in adäquater Bildform, in der Prägung von Bildgestalten.“ J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zum Begriff „Subjektive Fotografie“, in: subjektive fotografie, Saarbrücken 1951, S. 62.
Zur phänomenologisch-gestaltpsychologischen Orientierung von Schmoll s.a.: Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 91 ff.

sich stärker auf die historische Bedingtheit des Sehens und dessen subjektive Voraussetzungen. So verwies er in seinen Zeitschriften-Aufsätzen und den Texten zu den Ausstellungen auf die Geschichte und Zeitabhängigkeit des Begriffs „Objektivität“, womit er gleichzeitig die lange Tradition seines Gegenparts, des subjektiven Terminus, in der Kunst aufzeigte.[241] Dabei bezog er sich direkt auf Wölfflin und dessen psychologisch beeinflußte „Geschichte des Sehens“, in der spezifische Wahrnehmungsformen in Beziehung zu historischen Einflüssen gestellt wurden.[242]
Theoretische Bemühungen, die die Betonung und Aufwertung der Subjektivität innerhalb der Fotografie intendierten, existieren nicht nur von Schmoll und Roh. Koenig stellt in seiner Dissertation ihre Argumentation in eine Traditionsreihe (Peter Henry Emerson, Konrad Fiedler, Max Allihn, Willi Warstatt, Gerhart Isert, etc.), die bis an das Ende des letzten Jahrhunderts reicht.[243] Ihr charakteristischer, gemeinsamer Nenner liegt in der Betonung der subjektiven Bedingungen des Sehens. Durch diese wurde versucht, den Einfluß des Fotografen aufzuwerten, den fotografischen Prozeß zum kreativen Akt zu erklären und letztlich die Fotografie kunsthistorisch zu legitimieren. In den entsprechenden Begründungen sind dabei neben ästhetischen vor allem psychologische und phänomenologische Argumentationen verwendet worden. Fotospezifische Gesichtspunkte spielten darin jedoch kaum eine Rolle.[244]

Steinert berief sich kaum auf gestaltpsychologische oder phänomenologische Theorien.[245] Er ging in seinen Stellungnahmen auch nicht vom Betrachter oder der Interaktion zwischen Subjekt und Objekt, sondern allein vom Fotografen aus. Dennoch lassen sich anhand einiger Aspekte (wie beispielsweise der Wahrnehmungsformung, eventuell auch der Gegenüberstellung von produktiver und reproduktiver Handhabung) Bezüge zu Moholy-Nagys Medienverständnis der zwanziger Jahre herstellen. Dessen Werk war ihm schon vor der *Subjektiven Fotografie 1* bekannt. Ob er sich von den Schriften des ehemaligen *bauhäuslers* inspirieren ließ, konnte jedoch nicht nachgewiesen werden. Darüber hinaus sind in der Betonung des gestalterischen Spielraums und der Proklamierung der experimentellen Fotografie zum zeitspezifischen, modernen „Stil“ weitere kunsttheoretische Traditionen (Wölfflin, Roh) festzustellen. Wölfflins und Rohs Argumentationen kannte er. Im Gegensatz dazu beziehen sich seine Äußerungen jedoch nicht auf die Theorie, sondern vordringlich auf die Praxis des Fotografen. Dies wird in seinen Texten anhand der umfangreichen und differenzierten Verweise auf spezifische Techniken (Tonwert-Reduzierung der Schwarz-Weiß-Fotografie, etc.) und Gestaltungsformen deutlich. Demgegenüber wirken die dort entwickelten theoretischen Aspekte wenig konkret. Sie scheinen stark von zeitspezifischen Impulsen und

---

[241] Darüber hinaus widmete er sich fotogeschichtlichen Themen wie der Entdeckung der Fotografie, ihren komplexen Voraussetzungen und ihrer Entwicklung.

[242] Expliziter Bezug auf Wölfflin in: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Fotografie und Malerei, in: Der Kunstspiegel, 1. Jg. (1951), Heft 8, S. 4.
Zu Wölfflins „Geschichte des Sehens“: Heinrich Dilly, Wechselseitige Erhellung: Die Kunstgeschichte und ihre Nachbardisziplinen, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u.a., Berlin 1986, S. 283 ff.

[243] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 41 ff.

[244] ebda. 104

[245] Steinert benutzt den Begriff „Wesen“ in seinen Texten nur ein einziges Mal: „‚Subjektive Fotografie’ heißt vermenschlichte, individualisierte Fotografie, bedeutet Handhabung der Kamera, um den Einzelobjekten ihrem Wesen entsprechende Bildsichten abzugewinnen.“ Steinert, in: Leica 1955, S. 140.

traditionellen Bezügen geprägt zu sein und weisen einen sehr hybriden Charakter auf. Steinerts Schriften sind daher auch nicht als Fototheorie, sondern eher als fotografisches Konzept mit Strukturierungscharakter einzuschätzen.[246]

IV.1.2. Steinerts „Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie"

Sein umfassendster Beitrag „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie" wurde 1955 im Bildband zur *Subjektiven Fotografie 2* veröffentlicht. Darin entwickelte er ein hierarchisch aufgebautes Modell aus vier Gestaltungsstufen, das eine freie, „absolute, fotografische Gestaltung" zum höchsten Ziel der Fotografie erklärte.[247]

Dem Stufenmodell geht eine Analyse voraus, in der er die Einflußmöglichkeiten des Fotografierenden auf den fotografischen Entstehungsprozeß systematisch erarbeitete. Demnach waren für ihn fünf „Grundelemente" entscheidend: die Umsetzung der zum größten Teil farbigen Motive in Schwarz-Weiß-Tonwerte sowie die Wahl des Motivs bzw. Bildausschnitts, der Perspektive, der Schärfe und der Belichtungszeit. Seine Auflistung der *subjektiven* Einflußpotentiale, die sich auf die fotografische Praxis bezieht, kann dabei als pragmatisches Pendant zu Schmolls systematischer, kunsttheoretischer Herleitung des Begriffes Subjektivität und dessen zeitabhängiger Interpretationen betrachtet werden, die jener im Bildband zur *Subjektiven Fotografie 1* veröffentlichte.[248]

Steinert zufolge war die Qualität bzw. die „Vollendungsstufe" des fotografischen Endproduktes stark von der Art und Weise, wie die aufgeführten Einwirkungsmöglichkeiten beherrscht und eingesetzt wurden, abhängig.[249] Zur Einordung und Wertschätzung fotografischer Arbeiten entwickelte er ein vierteiliges Gestaltungsstufen-Modell, das in zwei Bereich unterteilt ist: Die ersten beiden Stufen umfassen die fotografische Abbildung, die entweder reproduktiv (Stufe 1) oder darstellend (Stufe 2) sein kann.[250] Bei beiden Formen sei der abbildende Charakter und damit das Motiv bildbestimmend. Der Unterschied zwischen der reproduktiven (Stufe 1) und der darstellenden fotografischen Abbildung (Stufe 2) läge darin, daß sich letztere durch hohe technische Qualität („vollendete Technik") und ein in Ansätzen bereits vorhandenes kompositionelles Bewußtsein („bildmäßige Fotografie") auszeichne. Bei Stufe 2 sei somit das Moment der *subjektiven* Einflußnahme auf die Foto-Produktion bereits vorhanden. Es dominiere sie jedoch nicht. Statt dessen herrsche der

---

246 Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 5; Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 12.

247 Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12. Evtl. hat er diesen Text schon im April 1954 als Vortrag vorgetragen. S.o. S.6, Anm. 3.

Dabei läßt sein Versuch, eindeutige und praktikable Kriterien zu finden, wiederum Vergleiche mit Riegl und Wölfflin zu, die von ihren Theorien ausgehend ebenfalls begriffliche Systematiken ableiteten.

248 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Objektive und subjektive Fotografie, in: subjektive fotografie, Bonn 1952, S. 8 ff.

249 Steinert vergleicht hier das fotografische mit dem schriftstellerischen Können: „Die Fertigkeit in der Technik des Schreibens läßt verschiedenwertige Ergebnisse des Niedergeschriebenen, von der hingeworfenen Notiz bis zum in sich vollendeten literarischen Werk zu." Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 10.

250 Dem leichteren Verständnis zuliebe werden die vier Gestaltungsstufen im folgenden als Stufe 1, 2, 3 und 4 bezeichnet, obwohl Steinert diese nummerische Kennzeichnung nicht vorgenommen hat. Vgl. Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 11f.

Abbildungscharakter immer noch vor.[251] Das Abbilden entsprach bei Steinert dabei dem „Registrieren“, und zwar dem neutralen und nicht dem objektiven. Den Begriff des „Objektiven“ klammerte er aufgrund seines nur scheinbar absoluten Charakters zugunsten des „Neutralen“ aus. Mit dieser Differenzierung hoffte er offenbar, einen neuen Gegenpol gefunden zu haben, von dem sich die *Subjektive Fotografie* eindeutig abgrenzen ließ und mit der der unüberprüfbare Charakter seiner Fotografieauffassung überwunden und sie näher definiert werden sollte.
Doch die neue Begrifflichkeit brachte keine Klarheit. Bei der „Neutralität“ handelt es sich genauso wenig wie bei der „Objektivität“ und auch bei der „Subjektivität“ um absolute Konstanten, sondern um auslegbare Begriffe. Da eine weitergehende differenzierende Festlegung unterblieb, entsprach dieser Abgrenzungsversuch letztlich einer Rechnung mit zu vielen unbekannten Faktoren, die nicht aufging.
Die beiden aufgeführten Abbildungsmöglichkeiten (Stufe 1 und 2) rangieren in der Wertigkeit bzw. „Werthaftigkeit“ unter den folgenden zwei Gestaltungsstufen: der darstellenden (Stufe 3) und der absoluten fotografischen Gestaltung (Stufe 4). Bei ihnen steht das Ausdrucksbedürfnis des Fotografierenden und nicht die neutrale Abbildung des Natureindrucks oder das Motiv im Vordergrund. Letzteres wird statt dessen entweder nur als Mittel zum Zweck (zur Darstellung) verwendet (Stufe 3), oder es wird bis zur Unkenntlichkeit verfremdet oder „entmaterialisiert“ (Stufe 4). Anstatt auf die Welt zu reagieren (Stufe 1 und 2), würde der Fotografierende sie bei dieser Herangehensweise mitgestalten. Steinert betrachtete beide Kategorien (Stufe 3 und 4) als *subjektiv*. Sie würden keiner Funktion dienen, da sie den Abbildungscharakter überwunden hätten. Dadurch unterschieden sie sich deutlich von der Gebrauchsfotografie, welche er den Stufen 1 und 2 zuordnete. Am Ende des Textes stellte er zwei Aspekte der *Subjektiven Fotografie* heraus: die strengen Formprinzipien und die unsentimentalen Inhalte. Mit ihrer Betonung versuchte er, den sachlichen Charakter seines Fotografiebegriffs herauszustellen und sie vom Anschein des rein Emotionalen bzw. „Sensualistischen“ abzugrenzen. Zudem ist diese Hervorhebung sicherlich auch als Reaktion auf die Vorwürfe des „manieristischen“ und „subjektiv-beliebigen“ zu beurteilen, die ein Jahr zuvor, zur zweiten Ausstellung, lauter wurden.[252]

Letztlich ist der Gestaltungsmöglichkeiten-Text als ein Versuch Steinerts zu betrachten, die *Subjektive Fotografie* auf wissenschaftlich-analytischem Wege abzuleiten und zu legitimieren, was u.a. auch an seiner systematischen Form und der Verwendung der Attribute „absolut“ und „elementar“ deutlich wird.[253] Seine Auffassung, die das fotografische Einflußpotential in den Mittelpunkt stellte, und die daraus entwickelten Kategorien erweisen sich dabei jedoch als zu unspezifisch, um eine differenzierte Begriffsbestimmung zu gewährleisten. Das scheint Steinert auch bewußt gewesen zu sein. Nur so ist seine Ambivalenz zu deuten, wenn er einerseits auf den systematischen Charakter seines Programms

---

[251] „In der darstellenden fotografischen Abbildung erleben wir bereits die persönliche Sicht des Fotografen und seine Auffassung vom Bildvorwurf; die Fotografie steht aber immer noch, dies ist wesentlich, im Dienst des Aufnahmegegenstandes, ... ebda. 11

[252] Cr. (Otto Croy), Ausstellung „Subjektive Fotografie 2“ – 1954 in Saarbrücken, in: Photo-Magazin, 7. Jg. (1955), Heft 1, S. 60; Ironimus Denkste, Von der konjunktiven zur imperativen Fotografie!, in: Photo-Magazin, 8. Jg. (1956), Heft 4, S. 54f.

[253] Auch Moholy-Nagy versuchte die gestalterischen Ausdrucksmittel zu systematisieren. Haus 1978, S. 27. Ähnliche Systematisierungsversuche weisen auch die positiven Rezensionen jener Zeit zur modernen Malerei auf. Auch dort ist versucht worden, Interpretationskriterien bereitzustellen, sie in die Kunstgeschichte einzuordnen und ihre Aktualität herauszustellen. Herlemann 79.

hinweist, gleichzeitig jedoch davor warnt, es als eindeutiges Einordnungsinstrument verwenden zu wollen: „Wir bemühen uns hierbei um eine gewisse Systematik, ohne daß es Absicht werden darf, jedes Bild oder jeden Fotografen einer Kategorie zuzuteilen bzw. direkte Werturteile für die Gebrauchsfotografie ableiten zu wollen!“[254] Aber selbst er stellte mit seinem Gestaltungsstufenmodell das Individuell-Kreative unter die Dominanz des kategorisierenden Intellekts. Zu einem Ausgleich zwischen der schöpferischen und rationalen Komponente kam es dabei nicht. Das Entscheidende dieser Veröffentlichung für den *subjektiven* Begriff ist letztlich nicht die Aufstellung des begrifflichen Instrumentariums, sondern die Festlegung einer Hierarchie, die besondere Gestaltungsformen und -absichten als qualitätsvoll bzw. „werthaft“ herausstellt und sie einer spezifischen Fotografieauffassung zuordnet.[255]

In bezug auf die vorgestellte Programmatik stellt sich nun die Frage, inwieweit Steinert seinem eigenen fotografischen Anspruch gerecht wurde. Dazu gilt es, seine Fotografien aus der *subjektiven* Phase vorzustellen, auf ihre Spezifika, Entwicklungen und möglichen Brüche hin zu untersuchen und zu strukturieren:

IV.2. Steinerts künstlerische Praxis in der Zeit von 1945 bis 1959

Otto Steinert hatte sich kurz vor Ende des Krieges, als die Bombardierung auf Berlin immer stärker wurde, mit seiner Frau nach Schleswig Holstein abgesetzt. Dort arbeitete er nach der Kapitulation in Kiel als Geschäftsführer des Studentenwerks und als Studentenarzt. Gleichzeitig war er als Assistenzarzt in der Ambulanz der Kieler Universitätshautklinik tätig. Aus der Zeit stammen eine Reportage über das Studentenwerk und Theateraufnahmen. 1947 kehrte er mit seiner Familie ins Saarland zurück und arbeitete in einer Fotohandlung in Saarbrücken. Zu dem Zeitpunkt begann er, sich mit experimentellen Techniken auseinanderzusetzen. 1948 wurde er an die dortige *Schule für Kunst und Handwerk* zur Gründung einer Fotoklasse berufen. In den folgenden Saarbrücker Jahren entstanden zahlreiche fotoexperimentelle Arbeiten, die zwar nicht den größten Teil des Nachlasses aus dieser Werkphase darstellen (circa 30 %), dafür aber den berühmtesten und wichtigsten.[256]

Unter Berücksichtigung des Frühwerks geht es in der folgenden Werkanalyse zunächst darum, welche Entwicklung Steinerts fotografische Arbeit in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nahm. Sind Kontinuitäten zwischen seinen Vorkriegs- und Nachkriegsaufnahmen festzustellen? Oder fing er nach 1945 bei der „Stunde Null“ an und fotografierte plötzlich ganz anders? Um diese Fragestellung zu untersuchen, werden zuerst die Gattungen herangezogen, mit denen er sich direkt nach dem Kriegsende auseinandersetzte: die reportage-ähnlichen Aufnahmen aus Kiel (1945-1947) und Paris (1948-1952) sowie Portraits. Darauf folgt eine Analyse seiner ab 1947/48 entstandenen experimentellen Arbeiten. Dazu werden die Techniken, mit denen er sich am intensivsten beschäftigte, exemplarisch vorgestellt und auf Charakteristika, Entwicklungslinien und Vorbilder hin analysiert.

---

254 Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 7.

255 Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie III 1945-1980, München 1983, S. 84.

256 Zahlreiche experimentelle Arbeiten sind noch nie gezeigt worden, wie z.B. die meisten der frühen Fotogramme (Inv.Nr.: 1467/1/87 - 1467/18/87).

IV.2.1. Die Fotografien nach dem Kriegsende: reportageähnliche Aufnahmen

Die Fotografien, die der Zeit von 1945 bis 1947 zugeordnet wurden, stellen Aufnahmen des studentischen Alltags und Theaterszenen dar, die während Steinerts Kieler Zeit entstanden.[257] Die Tatsache, daß die meisten Fotos auf ihren Rückseiten Zahlen aufweisen, die wie Seriennummern erscheinen, läßt die Annahme zu, daß ihnen eine Funktion – eventuell eine dokumentarische – zukam, bei der eine einfache Differenzierung der Motive durch eine numerische Kennzeichnung wichtig erschien.[258]

Das Thema „studentischer Alltag" stellte Steinert anhand von einzelnen Situationen dar: Studierende im Seminar, in den Aufenthalts-, Arbeits- und Schlafräumen, beim Kochen, Lernen, etc. Bis auf den Blick auf eines der Schiffe, die nach dem Krieg vorübergehend als Studentenwohnheime dienten, kommen in allen Aufnahmen Personen vor. So beispielsweise bei der Seminarszene (Abb. 32), bei der ein Lehrer (Steinert selber) vor seinen Studenten und Studentinnen dargestellt ist. Neben ihm – gewissermaßen als räumliches Pendant – befindet sich die Tafel. Ihre rechteckige Begrenzung, der vertikale Tafelständer, der horizontale Pultabschluß und die Leitung bzw. das Rohr an der Wand und Decke im Hintergrund fassen ihn geometrisch in der Bildfläche ein. Diese sehr formale Struktur, die durch den Bildausschnitt und die Perspektive erzeugt wurde, prägt die Komposition. Ein aus Vertikalen und Horizontalen bestehendes Strukturgefüge bestimmt darüber hinaus die Aufnahme (Abb. 33), die Studierende beim Verlassen eines als Studentenunterkunft dienenden Schiffes zeigt. Auch hier verleiht es dem Motiv einen „festgehaltenen", stark inszenierten Charakter.
Beim Vergleich der Studentwerks-Aufnahmen mit einem berichtenden Foto des Frühwerks, und zwar der bereits erwähnten Aufnahme „Bei einer Operation" von 1938 (Abb. 25), fällt auf, daß auch die Operationsszene sehr statisch aufgefaßt wurde. Die Handlung der Ärzte wirkt aber nicht „festgehalten", sondern eher dem Motiv entsprechend konzentriert. Die wenigen Komponenten des Bildes (drei Ärzte, Lampe) verweisen geschlossen auf den nicht sichtbaren, motivischen Mittelpunkt des Fotos zwischen den drei Personen: den operativen Eingriff. Die Zentrierung wird – im Gegensatz zu den Studentenwerk-Aufnahmen – nur in geringem Maße durch Elemente aus der Umgebung der Personen unterstützt. Sie erfolgt vorwiegend durch die Dargestellten selbst und den auf sie reduzierten Bildausschnitt. Bei den Kieler Aufnahmen hat Steinert dagegen nicht den ausdrucksstärksten Moment einer Handlung herausgelöst und hervorgehoben. Er scheint hier weniger isoliert, sondern verstärkt konstruiert zu haben. So stattete er die Studenten-Aufnahmen mit einer klaren Kompositionsstruktur aus, die nicht vorwiegend durch Personen, sondern zu einem wesentlichen Anteil auch durch vertikale, horizontale und diagonale Elemente aus deren Umfeld

---

[257] Da die Aufnahmen auf der Rückseite einen Stempel eines Kieler Photohandels aufweisen, wurden sie in die Kieler Zeit datiert. In bezug auf die Theateraufnahmen gibt Frau Steinert an, daß Steinert in Kiel ein Studententheater gegründet hat. Ob seine Aufnahmen dieses thematisieren, ist nicht bekannt. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 20.

[258] Inv.Nr. 1467/1012/87 ist beispielsweise mit „24/49" und Inv.Nr. 1467/1016/87 mit „25" beschriftet. Die Tatsache, daß die numerierten Fotos keine kontinuierliche Zahlenreihe aufweisen, läßt darauf schließen, daß sie nicht mehr vollständig vorliegen. Die Art ihrer nummerischen Kennzeichnung erlaubt auch keine Unterscheidung zwischen den beiden Thematiken (Studentenleben und Theater). Wer die Numerierung vorgenommen hat, ist nicht eindeutig geklärt. Jedoch selbst, wenn sie nicht von Steinert war, verweist sie auf einen funktionalen Rahmen. Das verwandte Kleinformat würde auch dafür sprechen. Es könnte jedoch auch eine Folge der in den unmittelbaren Nachkriegszeit vorherrschenden Materialknappheit sein. s.u. S. 124. Schmoll zufolge entstanden die Kieler Studentenfotos zur Hälfte privat und zur anderen Hälfte im Auftrag des Studentenwerks. Brief v. Schmoll, Antwort auf Frage 8.

bestimmt ist. Einhergehend damit faßte er die Motive im Ausschnitt weiter. Der bildgestalterische Einfluß des Fotografen kommt hier mehr zum Ausdruck als in der Operationsszene aus den dreißiger Jahren, die stärker auf die Handlung konzentriert ist. Der Bedeutungszuwachs, der den formalen Motivanteilen in den Kieler Fotos zukam, ging dabei jedoch zu Lasten der semantischen Komponenten und der dargestellten Akteure. Letztere erscheinen distanziert und objekthaft, wie anonyme Gestaltungselemente.

Ein weiterer Vergleich einer Aufnahme aus Kiel mit einer des Frühwerks führt zu ähnlichen Ergebnissen. Die Fotografie, die einen Blick durch ein Bullauge auf ein Schiff (Abb. 34) zum Thema hat, präsentiert keine Szene aus einer Handlung, sondern eher eine Art Architekturansicht. Die Form des Rundfensters bildet den Rahmen für die Sicht auf das Schiff. Die Kreisform wurde dabei nach außen hin in Close up-Manier eng eingefaßt. Der Raum um sie herum ist aufgrund der Beleuchtungssituation dunkel. Das Bullauge, das aufgrund seines Fenstercharakters zwischen innen und außen vermittelt, ist hier sowohl als Blick-begrenzendes (-rahmendes) als auch als Blick-gewährendes Motiv aufgefaßt worden. Die kreisförmige Schiffsansicht, die es gewährt, wird bestimmt durch helle und dunkle, voluminöse und feingliedrige Bereiche. Die Schiffsmasten, die von der linken zur rechten Bildseite an Höhe zunehmen, und die diagonal ansteigende Landungsbrücke bilden einen dynamischen, spannungsvollen Gegensatz zum ausgeglichen wirkenden, runden Bildausschnitt. Die eng bzw. konzentriert gefaßte Ausschnittform und die geballte, strukturelle Ambivalenz des Schiffmotivs sind hier zu einer sehr differenziert ausgearbeiteten Komposition verbunden worden.
In einer Schiffsaufnahme von 1937, die Baggerschiffe bei Rostock (Abb. 35) darstellt, verhält es sich anders. Hier steht die wuchtige Erscheinung der Schiffe stärker im Mittelpunkt. Die Untersicht und das Close up vermitteln ihnen Monumentalität. Der Kontrastreichtum und die Lichtsituation betonen gleichzeitig das Filigrane des Mastensystems, das ein Gegengewicht zur Massigkeit der Schiffsrümpfe bildet. Die kompositionelle Einbindung in die Bildfläche ist hier jedoch noch nicht so forciert worden wie im Kieler Foto.

Die Theateraufnahmen aus Kiel wurden bis auf Ausnahmen weniger stringent komponiert. Eine Sortierung ihrer lückenhaften Ziffernreihe zufolge ergibt, daß hier offenbar Szenen aus antiken Theaterstücken fotografiert wurden. Dabei sind die meisten Szenen vom Zuschauerraum aus in leichter Untersicht aufgenommen worden. Der Großteil der Fotos präsentiert sich im Querformat, das nahezu die gesamte Bühne zeigt. Nur bei wenigen Aufnahmen wurden prägnante Ausschnitte aus den einzelnen Handlungen isoliert. Daher wirken die meisten der Theaterfotografien statisch und wenig erzählerisch.
Eine Ausnahme bilden die drei Aufnahmen, die eine Szene mit drei Personen an einem Tisch zeigen. Die Motive innerhalb der Serie unterscheiden sich durch die Ausschnittwahl, die unterschiedlich eng gefaßt wurde. Die extremste Nahaufnahme (Abb. 36), in der nur noch die beiden Hauptakteure zu sehen sind, besitzt den spannungsvollsten Charakter. Darin kommt die Situation des Gesprächs, die sich in der Gestik, der Mimik und der Nähe der Personen ausdrückt, durch den engen Bildausschnitt noch mehr zu Geltung als in den größer gefaßten Ausschnitten der Szene.

Die späteren Theateraufnahmen, die anschließend in Saarbrücken entstanden sind, zeichnen sich dagegen durch eine wesentlich pointiertere Motivwahl aus. Sie sind prägnanter und qualitativ besser umgesetzt worden. Der Vergleich zwischen der oben dargestellten Tischszene (Abb. 36), die eine der

ausdrucksstärksten Aufnahmen der Kieler Theaterfotos darstellt, und einer ähnlichen Szene aus dem „Zerbrochenen Krug“ (Abb. 37) von ca. 1950 macht deutlich, daß bei letzterer die Ausschnittwahl treffender erfolgt ist. Bei ihr beschränkt sich der Bildausschnitt noch stärker auf das Wesentliche: die Personen. Sie sind durch ein komplexes Beziehungssystem miteinander verbunden. So kann von der rechten Hand des Richters (dem kahlköpfigen Mann) eine Linie über seinen Arm, die Schultern, seinen Kopf zu dem hinter ihm stehenden Mann gezogen werden. Diese wird über dessen Arm auf den zweiten sitzenden Mann weitergeleitet. Von dort führt sie über seinen weißen Kragen zu den hellen Kleidungspartien der ganz rechts stehenden Frau, zu ihrer Haube und schließlich zum Kopf der daneben stehenden jüngeren Frau. Die Blicke der Schauspieler verweisen dabei ebenfalls aufeinander. Die Komposition bildet demnach eine sich aus Einzelbezügen zusammensetzende Einheit – im Sinne des klassischen Gruppenportraits. Sie bindet die einzelnen Schauspieler und ihr Agieren in eine gemeinsame Handlung ein und versinnbildlicht gleichzeitig deren verwickelte Konfliktsituation. Die mit Hilfe der Beleuchtung erreichte Kontraststärke führt zu einer Verstärkung der dramatischen Szenenwirkung.
Die Saarbrücker Theateraufnahmen, die zwischen 1948 und 1951 entstanden sind, stellen dagegen keine Serienaufnahmen eines Theaterstücks, sondern allesamt Einzelaufnahmen, sogenannte „Highlights“ dar. Bei ihnen handelte es sich zum Teil um Auftragsarbeiten, die Steinert für das dortige Theaterinstitut anfertigte.[259] Zahlreiche von ihnen wurden 1948 und 1949 in saarländischen Zeitungen mehrmals im Zusammenhang mit Berichten über Aufführungen des Saarbrücker Schauspielhauses veröffentlicht.[260]

Da der Fotograf bereits in den dreißiger Jahren Bühnenaufnahmen vom Variété fotografiert hat, bietet es sich an, jene Arbeiten mit den Theaterfotos der Nachriegszeit zu vergleichen:
Sowohl die Aufnahme von Akrobaten aus dem Jahr 1936 (Abb. 24) als auch das Foto einer Theaterszene von ca. 1950 (Abb. 38) thematisieren zwei Akteure, die miteinander in Kontakt stehen. Die Variétéaufnahme zeigt einen Artisten, der eine Artistin trägt. Das spätere Foto präsentiert einen diabolisch gekleideten Mann, der eine Frau von hinten festhält. Dabei stehen die Schauspielerin und der Schauspieler auf einer wippenähnlichen Konstruktion. Parallelen sind in der engen Ausschnittwahl, der leichten Untersicht und der kontraststarken Lichtsetzung zu erkennen, die die Motive dramatisch, dem Sujet entsprechend „überhöhen“. Es gibt aber auch Unterschiede. So dominieren im Frühwerk Motive von Einzelaktionen, wie beispielsweise Variété- oder Gesangsvorstellungen. Diese Veranstaltungen weisen keinen derart geschlossenen Spannungsbogen auf wie ein Theaterstück, sondern bestehen aus einer Vielzahl von Höhepunkten. Aus diesen hat Steinert einzelne Momente ausgewählt und so pointiert und ausgewogen komponiert, daß sie statisch wirken wie Stilleben. Dadurch stehen dort nicht nur die Variétékünstler und ihre Leistung im Vordergrund, sondern auch ihre Bewegungsfiguren und deren Einbindung in die fotobildliche

---

[259] Steinert fotografierte von 1948 bis 1951 für das Saarbrücker Theater auf Auftragsbasis. Neben den Szenenfotos entstanden gleichzeitig zahlreiche Schauspielerportraits, die – Frau Steinert zufolge – freie Arbeiten waren. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 28.

[260] Auswahl: Illus. Illustrierte des Saarlandes, 1. Jg. (1948): Nr. 24 (Titelbild und S. 13), Nr. 26 (Titelbild); 2. Jg. (1949): Nr. 2 (S. 15), Nr. 6 (S. 15), Nr. 7 (S. 15), Nr. 8 (S. 9), Nr. 15 (S. 15), Nr. 23 (S. 8), etc.; aber auch in: Westeuropäischer Bühnendienst. Service des Théatres De l’Europe Occidentale, Saar-Ausgabe, 2. Jg. (1949), Nr. 1, Titelbild.
Eine Serie über die Produktion eines Hörspiels wurde in diesem Zeitraum mehrmals in einer Hörfunkzeitschrift publiziert. funkwoche: 1. Jg. (1948), Nr. 14 (Titelbild); 2. Jg. (1949): Nr. 6 (Titelbild und S. 3), Nr. 23 (Titelbild).

Fläche. Infolge des Primats der Bildkomposition wurden die Akteure der dreißiger Jahre oft auch stärker angeschnitten dargestellt. Dadurch wirken die entsprechenden Fotos insgesamt gesehen sehr bildbezogen aufgefaßt. In den Theateraufnahmen der Saarbrücker Zeit (ab 1948) trat dagegen die Darstellung des spannungsgeladenen Moments in den Vordergrund.[261] Hier diente die Kompostion stärker dazu, die Dramatik der Situation zu vermitteln. Dabei erreichte Steinert eine gelungene Synthese aus formaler und inhaltlicher Gestaltung. Die Fotos, die in den Jahren zuvor in Kiel entstanden sind, wirken in bezug auf die Vermittlung der Szenen und ihres Ausdrucks dagegen wesentlich weniger prägnant.

Aus dem Vergleich läßt sich folgern, daß Steinerts Fotos vom Studentenwerk im Gegensatz zu den berichtenden Arbeiten der dreißiger Jahre formaler erscheinen. Bei den Bühnenaufnahmen verhält es sich dagegen genau umgekehrt: Dort dominierte in der Zwischenkriegszeit die kompositionelle Gestaltung. In den Nachkriegsjahren gelangte der Fotograf dann – über das Kieler „Probestadium“ – zu einer stärker inhaltlich ausgerichteten Darstellungsform, an der sein gestalterisches Vermögen zwar hohen Anteil hatte, welche von ihm aber nicht dominiert wurde. Die Vermutung liegt nahe, daß diese Gewichtung darauf zurückzuführen ist, daß die Theaterarbeiten auf eine bildjournalistische und damit berichtende Funktion hin produziert wurden. Ein dokumentarischer Kontext könnte aber - der Numerierung zufolge – auch den Kieler Aufnahmen zugrunde gelegen haben.[262] Falls dies der Fall sein sollte, wäre er dort jedoch bei weitem noch nicht so ausdrucksstark umgesetzt worden wie in Saarbrücken.

Es stellt sich die Frage, ob sich in Steinerts weiteren fotografischen Arbeiten eher die bildgestalterische oder die inhaltlich orientierte Darstellungsweise durchgesetzt hat oder ob beide nebeneinander bestehen blieben. Näheren Aufschluß darüber können bereits die Fotos geben, die der Fotograf während seiner Paris-Aufenthalte in den Jahren 1948 bis 1953 aufnahm.[263] Sie als Reportage-Aufnahmen einzustufen ist sicherlich nicht unproblematisch, da statische Einzelszenen dargestellt sind, die auch als Stilleben bzw. Architekturfotografien aufgefaßt werden können. Aufgrund der Tatsache, daß die Grenze zwischen reportageähnlichem Foto und Stilleben bei Steinert nur sehr schwer zu ziehen ist und ein Teil der Aufnahmen in Zeitungsartikeln veröffentlicht wurde bzw. für ein Buchprojekt über die urbanistische Entwicklung von Paris vorgesehen war, erscheint mir die Einordnung der Aufnahmen unter die Berichtende Fotografie im Hinblick auf sein Gesamtwerk jedoch als durchaus zulässig.[264]

---

[261] Die Theateraufnahmen aus der Saarbrücker Zeit sind zum größten Teil nicht datiert. Die wenigen datierten Aufnahmen und die Bildveröffentlichungen lassen eine Einordnung auf die Zeit um 1950 zu.

[262] s.o. S. 63

[263] Schmoll 1980, S. 74 u. 78.

[264] Artikel mit Paris-Fotos von Steinert: J A. Schmoll gen. Eisenwerth, Skulpturen an „Notre Dame“. Schöpfung und Imitation am Westportal des Pariser Domes, in: Saarländische Volkszeitung vom 11.10.1949; ders., Auf dem „Flohmarkt“ in Paris, in: Saarländische Volkszeitung vom 21.03.1950. Sowohl Frau Steinert als auch Schmoll geben an, daß Schmoll um 1950 herum plante, ein Parisbuch herauszugeben, zu dem Steinert Fotos beisteuern sollte. Damit hatte er auf seinen Parisreisen bereits ansatzweise begonnen. Überwiegend hat er dort jedoch frei gearbeitet. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 32; Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 39.

Zu den Parisfotos gehören Alltagsszenen, Straßen- und Stadtansichten sowie Objektdetails. An der Aufnahme, die zwei Frauen mit Kinderwagen im Park zeigt (Abb. 39), und der Fotografie des Mannes, der auf einer Bank sitzt (Abb. 40), wird bereits deutlich, daß bei Steinert die bildgestalterische Umsetzung ab 1945 einen immer größer werdenden Anteil einnahm – selbst bei Sujets von der Straße. So erscheinen die Damen mit den Kinderwagen versetzt hintereinander in nahezu paralleler Positionierung. Die Diagonale des durchs Motiv führenden Weges mit der parallel dazu verlaufenden, kleinteiligen und bogenartigen Rasenbegrenzung wird durch die beiden Figuren-Kinderwagen-Ensembles, die horizontal ausgerichtet sind, ausgeglichen. Ebenso austariert ist die Aufnahme des auf einer Bank sitzenden Mannes. Die vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien der Bank und ihres Schattens umgeben den Großteil der Person wie ein Rahmen. Sie isolieren ihn von der Umgebung und leiten den Blick auf seine zentrale Position. Auffällig ist bei beiden Aufnahmen die Wahl der Beleuchtung. Die Dargestellten sind zum größten Teil im Gegenlicht aufgenommen, d.h. sie erscheinen überwiegend als dunkle Figuren. Ihre Physiognomie ist nicht sichtbar, ihre Individualität von untergeordneter Bedeutung. Statt dessen steht ihre Rolle als Kompositionselement im Vordergrund. Dies zeigt sich auch an einem Foto mit einer Frau, die an einen Stuhl gelehnt oben auf einer Treppe steht (Abb. 41). Im Verhältnis zu den zahlreichen, breiten Stufen, die die untere Hälfte der Fotografie einnehmen, erscheint die Person nahezu miniaturartig. Sie bildet jedoch nicht nur in ihrer Größe, sondern auch in ihrer vertikalen Ausrichtung den Gegenpol zu den horizontalen Treppenstufen. Zudem stehen die Figur als Fixpunkt und der lichte, Räumlichkeit verheißende Himmel hinter ihr im spannungsvollen Kontrast zur betont linearen Treppe, die den Blick begrenzt und aus dem Bild leitet. Die „Funktionalisierung“ dargestellter Personen zu anonymen Kompositionselementen findet sich auch in einer Aufsicht auf zwei uniformierte Männer, bei der die beiden Dargestellten – wiederum als Miniaturen – als pointierender Gegenpart zu einer die Bildfläche großflächig einnehmenden Struktur (Bodenpflaster) stehen.[265] Die Tatsache, daß die meisten der Parisaufnahmen ohne Titel überliefert sind, unterstützt die These, daß der Fotograf hier stärker an kompositorischen und weniger an inhaltlichen Fragen interessiert war.[266]
Damals von ihm häufig verwendete Gestaltungsmittel waren strukturbetonte und kontrastierende Motive, enge Ausschnitte und stark verminderte Tonwerte. An zwei Beispielen, die Architekturdetails thematisieren, wird deutlich, wie er das bereits in den dreißiger Jahren verwendete Close up nun noch enger faßte und es zugunsten klar strukturierter Kompositionen forcierte. In einer Aufnahme, die von Wänden, einer Brüstung und einer leicht welligen Wasserfläche bestimmt wird (Abb. 42), ist das „Ausgangsmotiv“ nur schwer als Quaianlage zu identifizieren.[267] Das Foto erscheint eher wie eine abstrakte Bildkonstruktion aus verschiedenartigen Flächen und Linien. Das gleiche gilt für die „Skizze aus Paris“ von 1948/49 (Abb. 43), in der Dach- und Mauerbegrenzungen eine komplexe Struktur aus Diagonalen darstellen, von denen sich die meisten in der Mittelachse, die vom Schornstein und seiner ideellen Verlängerung nach unten gebildet wird, kreuzen und ausgleichen. Vergleiche mit abstrakten

---

[265] Inv.Nr. 1467/201/87

[266] Die Fotos, die dem Nachlaß in Essen angehören, wurden von Schmoll in den achtziger Jahren – soweit möglich – inhaltlich identifiziert. Dabei sind ihm die Parisaufnahmen besonders vertraut, da er seit 1948/49 mit Steinert mehrere Male einige Wochen in Paris verbracht hatte. 1952 war es sogar ein Vierteljahr. Schmoll 1986, Anm. 12.
Bei der Katalogisierung wurden anhand der inhaltlichen Angaben von Schmoll beschreibende Titel vergeben, die jedoch nicht als Autorentitel erscheinen und gelten.

[267] Beschreibung lt. Inventarisierungsbogen Inv.Nr. 1467/230/87, FS.

Formstudien, wie sie beispielsweise unter den Konstruktivisten und Kubisten verbreitet waren, drängen sich auf.
Die Betonung von Strukturen bestimmt auch die Parisaufnahmen, die dem Thema Reihung gewidmet sind: In „Skizzen aus Paris 3“ (Abb. 44) von 1948/49 wurde eine Reihe von Bäumen vor einer Mauer aufgenommen. Die hinter den Bäumen aufragende Wand und das in der rechten, unteren Bildecke sichtbare Mauerfragment erscheinen diagonal ausgerichtet und nebeneinander herlaufend. Im Kontrast dazu sind die einzelnen Baumstämme vertikal orientiert. Als Reihe bilden jene jedoch wiederum eine Diagonale, die parallel zu den übrigen Bilddiagonalen verläuft. Das Foto besitzt durch diese schräg ins Bild hineinlaufende, kompositionelle Ausrichtung eine starke Sogwirkung, die durch das Hochformat begrenzt und zum Teil wieder aufgefangen wird. Darüber hinaus findet sich die Gegenüberstellung: Baumstämme – Umgebung in der konträren Farbgestaltung bzw. der Verteilung der Hell-Dunkel-Werte wieder.
Die Fotografie „Skizzen aus Paris 1“ von 1948/49 (Abb. 45) mit ihrer vielteiligen und zugleich kontrastreichen Struktur wirkt dagegen wesentlich unspektakulärer. Dargestellt ist eine eingerüstete Hausfassade in der Rue de Seine. Die Beschaffenheit des Gerüsts und des teilweise noch erkennbaren Skelettbaus weckt Assoziationen an ein mehrschichtiges, komplexes Raster. Die Baustelle ist im Bereich des Erdgeschosses von einem Bauzaun umgeben, der mit Plakaten und Plakatresten überdeckt ist. Davor ist ein Bürgersteig und ein Stück Straße sichtbar. Zwei Personen, die von dort durch den Zaun spähen, fallen kaum auf. Sie verleihen der Aufnahme dennoch einen – wenn auch geringen – belebten Akzent.[268] Das Foto besteht demnach aus mehreren Bereichen: oben eine gitterartige, geometrische Gliederung, in der Mitte eine eher chaotisch erscheinende Fläche mit abgerissenen Plakaten und verweilenden Passanten und unten der plane, nahezu unstrukturiert erscheinende Bürgersteig bzw. die Straße. Die Verbindung zwischen den einzelnen Bereichen wird durch eine Laterne hergestellt, die vom Bürgersteig bis über die Wand in die Höhe des sichtbaren Gerüsts ragt.

Zur Gegenüberstellung mit Fotografien des Frühwerks bieten sich zwei Aufnahmen an, die mit den vorgestellten Thematiken vergleichbar sind. Die eine zeigt einen Hinterhof, in dem an drei übereinander befindlichen Leinen Wäschestücke aneinandergereiht hängen (Abb. 46). Hier steht ähnlich wie bei „Skizzen aus Paris 3“ (Abb. 44) eine Reihenstruktur im Vordergrund. Die Reduzierung der Tonwerte und die Motiv- und Ausschnittwahl ist bei der Aufnahme aus den dreißiger Jahren jedoch nicht so prägnant erfolgt wie bei der späteren. So weist das Motiv der Zwischenkriegszeit Elemente wie die Schatten und die Ausstattung der Balkone auf, die über das Reihungsmotiv hinausgehen und von ihm ablenken. Der Kontrastreichtum der Aufnahme, der die Bildelemente und ihre differenzierte Erscheinung zudem noch herausarbeitet, unterstützt dies. Beim zweiten Vergleichsbeispiel, in dem drei Doppelfenster und eine Frau die Gegenpole zu einer durch Bretter strukturierten Gebäudefassade bilden (Abb. 47), verhält es sich ebenso. Die Längsstruktur der Bretterwand wird durch den diagonalen Dachabschluß rechts oben und die drei Fenster mit ihren horizontalen Unterteilungen „gestört“. Diese Irritationen sind aber nicht so ausgewogen wie bei der Fotografie von der Rue de Seine (Abb. 45), in der die verschiedenen Strukturen (Gerüst, Plakatwand und Boden) ausgeglichen und sorgsam verteilt zueinander in Beziehung gesetzt wurden. Denn die

[268] Vgl. Schmoll 1950, S. 200. Er beurteilte die „verlebendigende“ Wirkung der beiden Menschen als wesentlich stärker: „Mit sparsamsten Mitteln ist die Atmosphäre der Straße, der Großstadt in die Sturkturaufnahme hineingenommen und verleiht ihr Leben.“

drei Fenster der frühen Aufnahme zeichnen sich weder durch eine einheitliche Anordnung noch durch eine übereinstimmende Erscheinung, sondern durch die Unterschiede in Position, Öffnungsgrad und „Inhalt“ aus. Die lineare Struktur der Wand verbindet sie und bildet gewissermaßen ihren „Rahmen“. Die beiden Fotos des Frühwerks sind demnach noch nicht so stringent auf eine Kompositionsstruktur hin ausgerichtet worden, die sich auf wenige Motivkomponenten beschränkt. Bei den bereits besprochenen frühen Landschaftsaufnahmen mit den Strohhaufen (Abb. 8) und den Ackerfurchen (Abb. 11) verhält es sich ähnlich. Auch dort kommt es zur „Auflockerung“ der dominanten, linearen Strukturen durch zusätzliche Bildelemente (Wolkenbänder, Bebauung, etc.). Auf sie verzichtete Steinert in den fünfziger Jahren.
Zusammenfassend läßt sich demnach über die Nicht-Theaterfotos festellen, daß ihre Motivkomponenten in der Zwischenkriegszeit noch mehr Eigenwert aufwiesen, während sie in der Nachkriegszeit stärker der Kompositionsstruktur untergeordnet wurden. Diese Entwicklung kündigte sich bereits in einigen Aufnahmen des Frühwerks an, wie den sehr kontrast- und strukturbetonten Fotografien von einer Kaserne[269] und vom Wiener Ehrenmal (Abb. 139). Nach dem Zweiten Weltkrieg forcierte Steinert diese gestaltungsbetonte Fotoauffasung.[270]

Unter den Paris-Fotos befinden sich jedoch auch einige, die aufgrund ihres „narrativen“ Charakters Ausnahmen bilden. So ist „Marché aux puces Paris“ (Abb. 48) mit der lebensgroßen, armlosen Puppe und den daneben stehenden Krücken inhaltlicher ausgerichtet. Die Aufnahme steht vom Motiv her in der Tradition der Trümmerfotos aus der Nachkriegszeit. Der zeitgeschichtliche Bedeutungskontext wurde jedoch nur angedeutet. Die gleichmäßige Aufreihung von Puppe, Krücken und Leinwand vor der Backsteinmauer verbindet die einzelnen Elemente zu keiner gemeinsamen inhaltlichen Aussage, wie sie beispielsweise Wolfang Reisewitz’ Foto „Das Ende des Krieges“ aus dem Jahr 1949 (Abb. 49) aufweist. Diese Aufnahme zeigt einen auf einer Bank kauernden Kriegsversehrten mit Krücken, der in sich zusammengesunken erscheint. Der durch den Krieg verkrüppelte Menschen steht dabei im Mittelpunkt der Komposition. Er wirkt als Sinnbild für die menschliche Trauer und Verzweiflung angesichts der Schrecken und Folgen des Weltkrieges.[271] Derart sinngeladene Aufnahmen kommen in Steinerts Werk jedoch nicht vor. „Marché aux puces Paris“ bedient sich zwar einzelner bedeutungsmäßig „vorbelasteter“ Motive (Krücken), unterwirft diese jedoch einem formalen Ordnungsprinzip, das sie symbolisch wesentlich zurückgenommener wirken läßt. Eine weitere „narrativere“ Ausnahme bildet eine Fotografie von 1952, die zwei Männer im Gespräch vor einem Schaufenster zeigt, auf dem der Schriftzug „Le Voltaire“ bis auf den ersten und letzten Buchstaben zu lesen ist (Abb. 50). Das Motiv verweist auf das Paris, in dem sich die Intelektuellen in den Straßencafés und -restaurants trafen. Der Name des berühmten Schriftstellers fungiert als Hintergrund für die beiden Herren, die über ein Schriftstück zu diskutieren scheinen. Dieses stellt innerhalb der Komposition die Verbindung zwischen einem Mann mit dunklem Haar und einem mit hellem Hut und Hemd her. Der Hell-Dunkel-Kontrast findet sich in dem hell erscheinenden Schaufenster und dessen schwarzen Schriftzug im Hintergrund wieder. Genau zwischen den Köpfen der Darsteller verläuft die Mittelachse des Bildes. Der Buchstabe, der über dem Raum zwischen ihnen an der Scheibe steht und sie „verbindet“, ist das „o“, eine Kreisform in der Anfang und Ende

---

269 Inv.Nr. 1467/67/87

270 Die Konzentration auf wenige bestimmende Kompositionselemente wurde auch von Ludwig Windstosser, einem fotoform-Mitglied, in der Nachkriegszeit forciert. Derenthal 236.

271 Derenthal 237.

miteinander verbunden sind. Der hier festzustellenden stärkeren Betonung des semantischen Aspekts kommt in Steinerts zum größten Teil bildbetonteren Parisfotos eher Ausnahmecharakter zu.

Zur gleichen Zeit sind auch zahlreiche Portraits entstanden. Es stellt sich die Frage, wie Steinert diese Gattung aufgefaßt hat, bei der der wiedergebende und inhaltliche Aspekt seit jeher eine prädestinierte Rolle spielt. Hat er auch hier die Gestaltung weiter forciert? Oder entwickelte er bei den Portraitaufnahmen eine das Inhaltliche bzw. die spezifische Person stärker berücksichtigende Darstellungsweise?[272]

IV.2.2. Die Fotografien nach dem Kriegsende: Portraits

Zu den frühsten überlieferten Portraitaufnahmen nach dem Krieg gehören mehrere Arbeiten, die mit dem Autorenvermerk „Brotarbeit. Beispiele für Gebrauchsportraits“ versehen sind.[273] Am Foto einer jungen Frau (Abb. 51) von 1947 wird deutlich, daß es in der Tradition von Steinerts Portraits aus den dreißiger Jahren steht. Das Close up, das das Gesicht eng einfaßt, ohne es anzuschneiden, die Frontalansicht und der in sich versunkene, an der Betrachterin bzw. dem Betrachter vorbei gerichtete Blick sind hier genauso bildbestimmend wie im Frühwerk. Kompositorisch sind die Aufnahmen ebenfalls streng und klar strukturiert. So ist beispielsweise das Gesicht der jungen Frau nahezu mittig ins Bildformat gesetzt. Es wird durch vier Horizontale (Kinnlinie, Mund, Augen und auftoupierter Haarbausch über der Stirn) und drei Vertikale (Haarpartie rechts und links vom Gesicht sowie Nase) bestimmt. Als Bildmittelpunkt fungiert in Höhe des Goldenen Schnitts die Nasenwurzel, an der Nase und Augenbrauen aufeinandertreffen und es zum Ausgleich der beiden vorherrschenden Richtungen kommt.
Vergleicht man/frau diese Aufnahme mit der der Freundin Maria von 1940 (Abb. 52), welche kompositorisch ähnlich aufgefaßt ist, so erscheinen die Arbeiten der Nachkriegszeit durchweg unauffälliger gestaltet. Der helle Hintergrund, die gleichmäßige Ausleuchtung, der Ausschnitt und der Kontrastreichtum sind bei allen Portraits von 1947 gleich. Die Aufnahmen wirken sehr konventionell. Mit der „Standardisierung“ bzw. der Zurücknahme des gestalterischen Einflusses kam es jedoch zu keiner gleichzeitigen Aufwertung inhaltlicher Aspekte. Die Portraitierten weisen statt dessen einen eher anonymen Charakter auf, während sie in der Zwischenkriegszeit noch individueller dargestellt worden sind. Der Hinweis auf den angewandten Charakter („Brotarbeit“) läßt annehmen, daß Steinert in Saarbrücken im *Photoatelier Altenkirch* oder privat Auftragsarbeiten ausgeführt hat, die er zu einer Art Präsentation auf einem Fotokarton zusammenstellte und als Auftragswerke kennzeichnete.[274]

In den folgenden Jahren begann er dann, die Close ups noch enger zu fassen. Schlichte, dunkle und helle Hintergründe und entsprechend pointierte Lichtsetzungen – wie beim „Bildnis Edith“ von 1950 (Abb. 53) – reduzieren die Ansichten allein auf die Gesichter und lassen sie betont plastisch erscheinen. Diese Gestaltung, die das Motiv bis auf das Nötigste eingrenzt und damit das Gesicht als

---

[272] Zu Steinerts Vorbehalten gegenüber der Thematik „Trümmerfotografie“: S.o. S. 41, Anm. 168.

[273] Es handelt sich dabei um Inv.Nr. 1467/713/87, 1467/714/87 und 1467/924 a-d/87. Vier der Fotografien (Inv.Nr. 1467/924 a-d /87) sind zusammen auf einem Karton aufgezogen.

[274] Frau Steinert nimmt Dokumentationszwecke an. Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 24. Da sich die darauf folgenden, frei entstandenen Portraitaufnahmen deutlich von ihnen unterscheiden, ist es möglich, daß ihr sehr konventioneller „Stil“ im Zusammenhang mit ihrem spezifischen Funktionsrahmen stand.

alleinigen Mittelpunkt hervorhebt, vermittelt jenem Frauenportrait (Abb. 53) ein hohes Maß an Präsenz. Ein Vorläufer für diese Bildauffassung findet sich schon gegen Ende seines Frühwerks: die Aufnahme von Maria von 1940 (Abb. 52). Ihre enge Ausschnittwahl entspricht bereits der der Nachkriegszeit. Beim Vergleich mit der Arbeit von 1950 (Abb. 53) zeigt sich jedoch, daß Steinert bei „Maria“ die Lichtführung und Kontraste noch nicht so prägnant als Gestaltungsmittel eingesetzt hat. Die frühe Portraitansicht wirkt dadurch noch atmosphärischer und „Maria“ nicht so nah und präsent wie die spätere Frauendarstellung.

Die Tonwert-Reduzierung und Akzentuierung der Lichtsetzung hat der Fotograf in den weiteren Portraits der Nachkriegszeit noch forciert. Ein Großteil von ihnen stellt vorwiegend Personen aus dem Bereich Schauspiel und Kunst dar, die in Verbindung mit strukturbetonten bis hin zu dramatisch erscheinenden Umgebungen aufgenommen wurden. Dabei hatte er mit der Einbeziehung von abstrakten Strukturen in Portraits bereits in den dreißiger Jahren begonnen.[275] In der Zeit nach 1945 verwandte er dazu bevorzugt moderne Gemälde. So fotografierte er den Kopf der Schauspielerin Brigitte Dryander vor einem Gemäldeausschnitt von Boris Kleint und „Monika“ auf einem Stuhl sitzend vor einem schwarz-weißen Knotengemälde desselben Künstlers.[276] Die Malereien sind nur im Ausschnitt und von den Figuren zum Teil verdeckt zu sehen. Dennoch bilden sie nicht nur den „dekorativen“ Hintergrund, sondern gleichzeitig auch den Gegenpol zu den Dargestellten. Dabei unterstützen sich malerische und fotografische Komponenten in ihrer konträren Wirkung. So wirken die Personen gegenüber der expressiven Erscheinung der abstrakten Gemälde wie ruhende Bildmittelpunkte. In dem 1950 entstandenen Portrait der Malerin Katja Grotkamp mit einem Gemälde (Abb. 54) wirkt diese Ambivalenz ähnlich. Die Darstellung der Künstlerin bzw. des Künstlers mit einer Arbeit von sich, gehört zu den traditionellen Genres in der Kunst.[277] Steinerts Interpretation mit der breitbeinig sitzenden Kunstschaffenden, die ihr Hände (ihr Werkzeug) in das von ihr gestaltete Portrait eines Mannes hängen läßt, entspricht dabei sicherlich nicht dem konventionellen Topos des Künstlerinnenbildes, sondern einer ungewöhnlichen, individuell entwickelten Bildlösung.[278] Das Foto ist dabei differenziert durchkomponiert. Bestimmt wird es von der V-förmigen Figur, die aus der sitzenden Künstlerin, dem Gemälde und dem Korb darunter gebildet wird. Vom linken Fuß der Frau läßt sich ein Bogen über ihre linke Schulter, ihren Kopf und den oberen Rand des Lichtkegels im Hintergrund ziehen. Das gleiche ist über die andere Seite möglich. Im Kreuzungspunkt dieser Bögen ist die Künstlerin placiert. Ihr Kopf und Oberkörper bilden zusammen mit dem Gesicht des gemalten Mannes die Mittelachse des Fotos. Zudem ist der Protagonistin mit ihrem Schatten im linken Bildhintergrund ein Gegengewicht gegenübergestellt worden. Ausgeglichen angelegt ist auch die Beziehung zwischen der Malerin und ihrem Motiv: So schaut sie zum linken Bildrand, der Gemalte zum rechten. Sie läßt ihre linke Hand nach unten ins Bild baumeln, er hebt seine rechte in Brusthöhe. Katja Grotkamp und ihr Bildmotiv stehen hier in einem Beziehungsgefüge, das auf wechselseitigen Verweisen beruht. Die Arbeit basiert somit nicht – wie häufig in der Gattung Künstlerportrait anzutreffen – auf einer physiognomischen Charakterisierung oder spezifischen Haltung der

---

[275] s.o. S. 36

[276] Portrait von Brigitte Dryander vor Gemälde: „o.T.“ (Inv.Nr. 1467/715 a/87), Portrait von Monika: „Bild eines jungen Mädchens“ (Inv.Nr. 1467/726/87). Boris Kleint lehrte ebenfalls an der *Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken.

[277] Georg F. Schwarzbauer, Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts, in: Honnef 1982, S. 245 ff.

[278] Die Darstellung von Frauen erfolgte in Steinerts Gesamtwerk selten so offensiv. Die meisten weiblichen Portraits zeichnet ein gesenkter oder abgewandter Blick und eine passive Haltung aus.

Dargestellten, welche diese als künstlerisch Tätige ausweisen. Statt dessen wählte Steinert eine stärker kompositorische Deutung, in der sich die Künstlerin und ihr Werk in einer spannungsvollen, korrelierenden Verbindung befinden. Beim Bildnis eines jungen Mädchens (Abb. 55) von ca. 1949/50 geht es nicht um ein Wechselspiel, sondern um eine Gegenüberstellung. In einer dunklen Räumlichkeit befindet sich eine junge Frau und im Hintergrund ein surrealistisches Bild.[279] Beide sind von je einem hellen Lichtkegel umrahmt, der sie sowohl betont als auch isoliert. Bei der Erscheinung des Mädchens wird dieser Eindruck durch deren Beinstellung und Armhaltung unterstützt, die ihr einen Ausdruck von Stillstand bzw. Starrheit geben. Ihr Blick in Richtung Betrachterin bzw. Betrachter stellt die einzige Beziehung dar, in der sie steht. Die Nebeneinanderstellung der beiden isolierten, bildbestimmenden Motive innerhalb des dunklen Bildraumes wirkt dabei sehr konstruiert . Die Aufnahme vermittelt einen nicht so komplexen, in der Komposition geschlossenen und überzeugenden Eindruck wie die von Katja Grotkamp (Abb. 54).

Die pointierte Beleuchtung und Tonwert-Reduzierung nehmen auch in der Arbeit „Der Inquisitor“ (Abb. 56) von 1949/50 eine wesentliche Rolle ein. Der Schauspieler ist aufgrund der „begrenzten“ Beleuchtung von unten und von der linken Seite nur teilweise zu sehen. Viel geht im Dunkeln unter. Das Licht deutet nur an. Der dämonische und gefährliche Charakter des Inquisitors, den Kostüm und Mimik verheißen, wird durch diese spezifische Lichtführung ausdrucksstark hervorgehoben. Das Andeutende und die Phantasie-Anregende, das aus dem, was nicht zu sehen ist, resultiert, führt zu einer Portraitinterpretation, in der nicht die spezifische Physiognomie des Dargestellten, sondern seine Bühnenrolle im Vordergrund steht. Die Komposition ist dabei ganz in den Dienst der inhaltlichen Charakterisierung des mächtigen Untersuchungsrichters gestellt worden. Ähnlich charakterisierend wurde auch das Rollenportrait des Schauspielers Gerd Knick als Landstreicher (Abb. 57) aus derselben Zeit angelegt. Hier wählte Steinert eine Lichtführung von links und unten rechts, die hinter dem Schauspieler einen Lichtkreis hervorruft. Das dadurch nur partiell sichtbare Gesicht wirkt abgeschattet und traurig. Letztlich symbolisiert der begrenzte, helle Lichtbereich hinter dem Schauspieler dessen momentane Isoliertheit und Einsamkeit. Obwohl es sich bei den vorgestellten Schauspielerportraits um freie Arbeiten handeln soll, sind sie ebenso wie die szenischen Auftragsarbeiten durch eine stärkere Einbeziehung semantischer Komponenten gekennzeichnet.[280] Der Tatsache, daß gerade auf der Bühne nicht nur die akustische, sondern auch die visuelle Vermittlung von Inhalten eine wesentliche Rolle einnimmt, scheint Steinert hier Tribut gezollt zu haben. Vergleicht man/frau diese Rollenbildnisse mit den Portraits von 1947 (u.a. Abb. 51), wirken letztere wie „Proben“ oder „frühe Studien“ auf dem Weg zu einer stärker interpretierenden Darstellung.

Die Art, in der Lichtführung und Tonwertarmut dominieren, übertrug er im folgenden auch auf Portraits, die keine Schauspieler darstellen.[281] Dabei verzichtete er auf expressive Gegenpole. Statt dessen stellen homogen schwarze oder weiße Hintergründe die Personen noch stärker als

---

[279] Schmoll identifizierte den Raum als Keller der Saarbrücker Kunstschule. S. Rückseite von Inv.Nr. 1467/723/87.

[280] Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 28.

[281] Auch Schmoll zufolge haben die Theaterfotos zwischen 1948-1950 Einfluß auf die nachfolgenden Portraits gehabt: „Steinerts Sinn für die Inszenierung einer Bildnisphotographie wurde in diesen Jahren um 1950 durch das Theatererlebnis ungemein gestärkt.“ Schmoll 1980, S. 78.

Bildmittelpunkt heraus.[282] Im „Bildnis Schwarz-Weiß“ (Abb. 58) von 1952 ist eine sitzende Frau frontal aufgenommen. Licht fällt nur auf ihre linke Seite. Bis auf ihre Hände und ihre beleuchtete Kopfhälfte samt blondem Haar wird die Aufnahme durch die Farbe Schwarz dominiert. Die dunkle Kleidung des Modells ist kaum noch vom Hintergrund zu differenzieren. Eine Charakterisierung der Frau ist nur in Ansätzen möglich. Ihr Blick ist gesenkt. Eine Beziehung zwischen dem dominierenden Schwarz der Aufnahme und dem verschlossenen Gesichtsausdruck zu ziehen, erscheint dennoch gewagt. Auffällig ist der Schwarz-Weiß-Kontrast, der dieses Foto bestimmt. Er dient hier nicht vordringlich zur Erzeugung einer spezifischen Atmosphäre, sondern eher als flächenkompositorisches Gestaltungsmittel.[283] Gleichzeitig verweist er auf ein wesentliches Element der Fotografie. Bei „La Comtesse de Fleury“ (Abb. 59) von 1952 verzichtete Steinert auf eine derart dramatische Lichtführung. Im Close up erscheinen das Haar, der Pullover und der Hintergrund schwarz. Das helle Gesicht steht dazu im Kontrast. Es wirkt plastisch und ganz nah herangeholt. Dennoch prallt der betrachtende Blick an ihm ab. Der gesenkte Blick und die radikale Frontalität lassen nur wenige Schlüsse auf die dargestellte Person zu.[284] Dies vermögen demgegenüber zwei weitere Portraits einer jungen Frau aus demselben Jahr. In „Bildnis Claude 1“ ist die Dargestellte im Dreiviertelprofil vor hellem Hintergrund dargestellt. Ihr Blick ist auf die Betrachtende bzw. den Betrachtenden gerichtet. In „Bildnis Claude 2“ (Abb. 60) wählte Steinert einen noch größeren Ausschnitt, der die junge Frau sitzend vor schwarz-weißem Hintergrund zeigt. Auch hier läßt der Blickkontakt das Gesicht lebendiger wirken. Mimik und Gestik geben der Frau individuelle Aspekte. Dies trifft jedoch nicht auf das Close up der Comtesse (Abb. 59) zu, das als frontalste und naheste Aufnahme am wenigsten von der dargestellten Person preiszugeben scheint. Das Anlitz wirkt so fixiert wie eine Maske. Die schwarze Umgebung liefert auch keine Anhaltspunkte. Sie leitet den Blick immer wieder auf das Motiv zurück: die Darstellung eines Frauengesichts. Die Funktion des Portraits wird hier gewissermaßen ad absurdum geführt. Es zeigt das Gesicht eines Menschen, eines der ausdrucksstärksten Körperteile, läßt aber kaum Ausdruck zu. Das ambivalente Verhältnis zwischen Individualisierung und verobjektivierender Gestaltung, das Steinerts frühe Portraitdarstellungen kennzeichnet, hat sich hier zugunsten des gestalterischen Aspekts verlagert. Die Reduzierung auf die Grundtonwerte, auf den sparsamsten Ausschnitt (Close up) und die direkteste Darstellung (frontal) führte dabei nicht nur zu einer Beschränkung auf die wesentlichen fotografischen Gestaltungselemente, sondern gleichzeitig auch zu deren Betonung bzw. Verabsolutierung. Das Motiv verliert dabei zunehmend an „Eigenwert“. Es wird sprichwörtlich zum Ausdrucksmittel des Fotografen. Der ästhetische Bildcharakter, der damit in den Vordergrund trat, äußerte sich zudem in den großen, gemäldeartigen Formaten, zu denen Steinert ab Ende der vierziger Jahre tendierte.[285] An dem Nebeneinander der drei verschiedenen Portraitauffassungen (Abb. 59 und 60) aus dem gleichen Jahr wird darüber hinaus beispielhaft deutlich, daß seine Arbeitsweise nie nur durch einen

---

[282] Auch Koenig verweist auf Steinerts Betonung des Bildmittelpunktes durch das Nachbelichten von Ecken und Rändern. „Der Bildmittelpunkt wurde auf diese Weise betont, helle Objekte traten plastisch hervor, das ganze Bild wirkt auf das Wesentliche konzentriert.“ Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 10.

[283] Dies gilt auch für die Verwendung des Hell-Dunkel-Kontrasts bei dem Fotografen Umbo. Umbo 29.

[284] Schmoll beurteilt die distanzierte Wirkung als dem „Bildnis“ entsprechend. „... eine makellose Bildnisaufnahme von präzisester Form und adäquater seelischer Distanziertheit, ein wenig sphingisch im Ausdruck ...“. Schmoll 1980, S. 80.

[285] Bis 1948 verwandte er vorwiegend das Format 9 x 13 cm (Kieler Theaterfotos), 13 x 18 cm (1467/924b/87, etc.) oder 18 x 24 cm (1467/713/87, !467/722/87, etc.). Ab da bevorzugte er Größen von 30 x 40 cm und 50 x 60 cm.

Arbeitsansatz, sondern durch vielfältiges Probieren und ein Neben- und Ineinander verschiedener Fragestellungen bestimmt wurde.

Auch anhand von Steinerts Portraitaufnahmen läßt sich somit eine Entwicklungslinie ziehen, die mit den Close ups in den dreißiger Jahren begann, in die Nachkriegszeit führte und sich dort fortentwickelte. Dabei ist spätestens ab 1948 festzustellen, daß die gestalterischen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums einen immer größer werdenden Stellenwert einnahmen. Lichtführung, Tonwertreduzierung und Ausschnittwahl wurden von nun an bildbestimmender, während das Inhaltlich-Motivische im reziproken Verhältnis an Bedeutung verlor. Innerhalb Steinerts fotografischer Entwicklung kam es somit zu keiner „Stunde Null" und keinem radikalen Neuanfang nach 1945. Die Aufnahmen der unmittelbaren Nachkriegszeit wirken wie Standortbestimmungen, die sich einerseits noch am Frühwerk „anlehnen", in denen gleichzeitig aber auch schon Tendenzen der Weiterentwicklung und Loslösung zu beobachten sind. Ab 1947/48 kam es dann zu wesentlichen Veränderungen. Diese sind im Zusammenhang mit Steinerts nun aufkommendem Interresse für die experimentelle Fotografie zu sehen.[286]

IV.2.3. Experimentelle Fotografie

1947 war der Fotograf bereits wieder ins Saarland übergesiedelt. Dort beschäftigte er sich neben den Theaterfotos und expressiven Schauspielerportraits sehr intensiv mit Fotoexperimenten. Es ist anzunehmen, daß diese Entwicklung im Zusammenhang mit seinen Plänen, ein „Atelier für künstlerische Fotografie" zu gründen und mit seiner Berufung an die dortige *Schule für Kunst und Handwerk* stand. Ob und inwiefern sich sein Werdegang dabei aus einer direkten Auseinandersetzung mit Fotografen, die in den zwanziger und dreißiger Jahren berühmt wurden – wie beispielsweise Laszlo Moholy-Nagy und Man Ray – entwickelte, ist nicht bekannt. Dennoch bieten sich bei einigen Fotografien und Werkphasen Vergleiche an, die im folgenden an entsprechender Stelle vorgenommen werden. Die Untersuchung der experimentellen Phase wird dabei nach den einzelnen Techniken erfolgen, die sich Steinert nach und nach erarbeitet hat. Diese Herangehensweise ermöglicht eine sinnvolle Strukturierung des sehr vielfältigen Materials.

---

[286] Unter „experimenteller Fotografie" wird hier eine Fotoauffassung verstanden, bei der die fotografischen Ausdrucksmöglichkeiten über die bis dahin konventionellen Anwendungen hinaus erforscht und erweitert werden. Experimentelle Fotografie läßt sich daher auf kein spezifisches Formenrepertoire festlegen. Sie repräsentiert keinen Stil, sondern eine spezifische Intention. Eine solche, die die Erprobung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten fordert, spielte in Steinerts Arbeiten der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre eine herausragende Rolle, was u.a. im Rahmen seiner Ausstellungsprojekte deutlich wird. Seine Experimente hatten dabei entscheidenden Einfluß auf seine fotografische Entwicklung. Daher ist der Oberbegriff „Experimentelle Fotografie" für diese Phase von Steinerts Werk durchaus angemessen, auch wenn in einzelnen Arbeiten die Unterscheidung zwischen experimenteller und nicht-experimenteller Fotografie nicht immer eindeutig vorzunehmen ist.
Das hier zugrunde liegende Begriffsverständnis entspricht dem von Schmoll: „Mit experimenteller Fotografie bezeichnen wir daher den freien, unkonventionellen Umgang mit dem fotografischen Material, wenn sein Ziel die Erkundung und Erweiterung der Fotosprache ist und sein Ergebnis das gestaltete künstlerische Bild." Jutta Hülsewig-Johnen, Gottfried Jäger, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989, Kat. (Kunsthalle Bielefeld, Bayrische Akademie der Schönen Künste), Stuttgart 1989, S. 9.

IV.2.3.1. Die Anfänge: Fotogramme

Steinert begann seine Experimente mit Fotogrammen. Sie basieren auf einer Technik, bei der Gegenstände direkt auf lichtempfindliches Material gelegt und belichtet werden. Dabei reagiert das Licht mit dem Fotomaterial ohne zwischengeschaltete Kamera und Objektive. Bei dieser Darstellungsweise stehen die grundlegenden Elemente des fotografischen Verfahrens im Vordergrund: das Licht und die Lichtempfindlichkeit des chemisch präparierten Fotopapiers oder Films. Die bzw. der „Lichtmalende" kann hier mit der Wahl und Anordnung des lichtempfindlichen Materials und der Darstellungsobjekte sowie der Auswahl und Anordnung der Beleuchtungsquellen großen Einfluß auf das Motiv und seine Umsetzung nehmen. Bildbestimmend ist dabei nicht die visuell vertraute Erscheinung des verwendeten Gegenstandes, sondern seine abstrahierte Form in Licht und Schatten. Zahlreiche Fotografinnen und Fotografen der zwanziger und dreißiger Jahre, die mit dem gerade als künstlerisches Ausdrucksmittel entdeckten Fotogramm experimentierten, sahen in der ästhetisch „unvorbelasteten" Technik neue, über das Fotografische hinausgehende, didaktische oder metaphysische Möglichkeiten, das Bewußtsein und die Wahrnehmung zu erweitern (Moholy Nagy, Man Ray, etc.).[287] In dem Zusammenhang trennten sie sich bei ihren Experimenten nach und nach vom gegenständlichen Motiv.

Auf welche Weise und in welchem Zusammenhang verwandte nun Steinert das Fotogramm? Da es aufgrund seiner technischen Spezifika die grundlegendste Form der Fotografie darstellt, repräsentierte es gewissermaßen als „Basis-Verfahren" des fotografischen Mediums einen adäquaten Beginn für seine experimentelle Phase. Entsprechend elementar erscheinen auch viele der so entstandenen Arbeiten. Die meist unbetitelten Werke bestehen zum größten Teil aus geometrischen Formen von unterschiedlicher Dichte bzw. Transparenz. In dem Fotogramm mit Gläsern (Abb. 61) nehmen Kreisformen in differenzierten Abstufungen die Aufnahme vollflächig ein. Ob es sich dabei um Kelchgläser, ineinander stehende Glasschalen oder noch andere Gegenstände handelt, ist nicht eindeutig zu erkennen und zudem irrelevant. Bildbestimmend sind die runden Formen und ihre Helligkeitsgrade. Aus Licht und Gläsern zusammen sind neue Formen entstanden, die in ihrer im Fotogramm fixierten Erscheinung eine vom Objekt gelöste, ästhetische Eigenständigkeit besitzen. Während sich Steinert in dieser Arbeit mit den Erscheinungs- und Darstellungsmöglichkeiten der gläsernen Ausgangsformen auseinandersetzte und gewissermaßen „Grundlagenforschung" betrieb, kombinierte er die neu entdeckten Bildelemente in einem ähnlichen Werk (Abb. 62) zu einem vielgestaltigen Ensemble. Sie unterscheiden sich dort sowohl in ihrer Form als auch in ihrer Struktur (Längsstreifen, kreisförmige Schlieren) deutlich voneinander. In ihrer Differenziertheit scheinen sie bewußt ausgewählt und in einer ausgewogenen Komposition miteinander in Beziehung gesetzt worden zu sein. Obwohl die Arbeit gegenüber dem Allover des Fotogramms mit Gläsern (Abb. 61) stärker akzentuiert erscheint, wirkt sie in ihrer unspektakulären, gleichmäßigen Struktur konstruiert und schematisch.
Wesentlich pointierter komponierte Steinert dagegen ein ähnliches, jedoch schlichteres Fotogramm (Abb. 63). Dort gibt die Anordnung der beiden Kreiselemente einen diagonalen Richtungsimpuls nach unten rechts vor. Durch die drei übereinander angeordneten Bänke, die nach oben zu streben scheinen, ist die Ausrichtung „harmonisiert" worden. Absteigen und Aufsteigen befinden sich in einem ähnlich spannungsvollen Verhältnis zueinander wie die unterschiedlichen Gestaltungsformen und Helligkeitsdichten der Bildelemente (Rund- und Längsformen sowie Transparenz und Dichte).

[287] Floris M. Neusüss, Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990, S. 13 f.

Gegenstandsassoziationen wurden durch den Bildausschnitt, der die Elemente nur angeschnitten zeigt, zurückgenommen.

Während in der vorgestellten Serie verschiedene, transparente Ausgangsformen auf ihre Darstellungsmöglichkeiten hin untersucht und in zaghafte, sehr konstruiert anmutende Kompositionen eingebunden worden sind, stand in anderen Arbeiten weniger der analytische, sondern eher ein synthetischer Aspekt im Vordergrund. Dort entwickelte der Fotograf aus der Kombination der direkten und indirekten Fotogramm-Technik neue Bildelemente.[288] Die sich aus verschiedenen Grundformen und Helligkeitsstufen zusammensetzenden Motive in einem Werk mit Eckkreisen (Abb. 64) basieren auf dieser Methode.[289] Hier wirkt die Kompositionsstruktur mit ihren zwei ovalen Bildmittelpunkten und den ausgleichenden Grundformen in den Ecken wiederum sehr schematisch. Schmoll identifizierte sie als Vorstudie für eine ähnliche Aufnahme, was eine Vernachlässigung des kompositionellen Aspekts erklären könnte, aber nicht muß, da auch andere, nicht als Studien gekennzeichnete Arbeiten, auf diese Weise zu charakterisieren sind. In dem Fotogramm „Zerstreute Formen“ (Abb. 65), das wahrscheinlich die Endstufe der Studienreihe darstellen könnte, ging er souveräner als in den Vorstudien mit den Gestaltungsmitteln um.[290] Positiv- und Negativelemente sind hier so miteinander kombiniert worden, daß sie mehrschichtige Motive bilden. Aufgrund der Überschneidungen scheinen sie nahezu dreidimensional zu sein und im Raum zu schweben. Die räumliche Thematik tritt in einem ähnlichen Fotogramm (Abb. 66) noch konzentrierter auf. Dort sind viele sehr unterschiedliche Grundelemente zu einer komplexen Form zusammengefaßt. Jene weist aufgrund ihrer zahlreichen Hell-Dunkel-Kontraste und Überlappungen eine plastische Wirkung auf. Betont wird sie durch die Flächigkeit des Ausrufungszeichen-artigen Motivs, das dem zentralen Gebilde gegenübergestellt ist. Solche anekdotenhaften Ausprägungen kommen in Steinerts Werk jedoch nur selten vor.[291] Noch körperlicher wirkt das Fotogramm mit Bällen und Kreisen (Abb. 67), das ebenfalls auf kugel- und kreisförmigen Elementen in direkter und indirekter Fotogrammtechnik basiert. Das Neben-, Über- und Ineinander der Formen und die vielfach auftauchenden verwischten Streifenstrukturen verleihen dem Bild Prozeßcharakter. So scheinen die Positionen der Kugeln im

---

[288] Das indirekte Fotogramm-Verfahren liegt vor, wenn Fotogramme nicht auf Fotopapier, sondern auf Filmmaterial belichtet werden. Vergrößert oder kopiert man/frau den Fotogramm-Film anschließend, erscheinen die beleuchteten und nicht beleuchteten Partien nicht mehr umgekehrt belichtet, sondern ihrem Belichtungsgrad entsprechend positiv.

[289] Der Einsatz der indirekten Fotogramm-Technik wird an den dunklen Formen deutlich: Wenn vorausgesetzt wird, daß der Bereich um die Einzelelemente herum (der Umraum bzw. Hintergrund) bei der Belichtung am meisten Licht erhält und dadurch nach der Entwicklung am dunkelsten sein müßte, sind die im Verhältnis zum „Umraum“ noch dunkleren Formen um die Kreise und Ovale mit Hilfe der „normalen“, direkten Fotogrammtechnik nicht zu erklären.

[290] Inv.Nr. 1467/13/87 und 1467/14/87 sind vom Motiv her und in der Größe identisch, 1467/14/87 unterscheidet sich von 1467/13/87 nur dadurch, daß es signiert und auf Karton aufgezogen ist. Die Tatsache, daß zwei identische Exemplare dieser Arbeit existieren, weist darauf hin, daß Steinert von ihrer „Endfassung“ mehrere Reproduktionen angefertigt hat. Ob er den Unikatcharakter, der ein wesentliches Charakteristikum für Fotogramme ist, hier „zurücknahm“, weil er Repros für Veröffentlichungen benötigte, bleibt offen, ist aber sehr wahrscheinlich. s.a.: Neusüss 1990, S. 485 f.

[291] Inhaltliche und symbolische Andeutungen sind zudem noch bei zwei weiteren Fotogrammen festzustellen. Das bestimmende Element von „Lyrische Konstruktion“ von 1949 (Inv.Nr. 1467/18/87) läßt auch ohne Kenntnis des Titels an eine Harfe denken. In der Aufnahme „A + O“ (1467/5/87) sind ausnahmsweise Buchstaben einbezogen. Ihre Auswahl, die in der Kombination einen spezifischen Inhalt evoziert (Die Wortkombination „A und O“ steht oft für „Anfang und Ende“ bzw „das Wesentliche“.), weist über ihre Form hinaus.

permanenten Verändern begriffen und die Gesamtstruktur des Bildes übergangsmäßig zu sein. Die Frage danach, wie Steinert die Aufnahme im einzelnen herstellte und wie die akzentuierenden Formen erzeugt wurden, kann nicht mehr eindeutig beantwortet werden. Daran zeigt sich, wie intensiv er mit der Technik experimentierte und wie er in dem Kontext immer wieder neue Gestaltungselemente und -kombinationen entwickelte.
Das Thema Räumlichkeit nahm er in drei weiteren Fotogrammen (Abb. 68-70) erneut auf. Sie bestehen nicht aus hellen und dunklen Elementen, sondern aus transparenten, weiß konturierten Flächen, die sich überschneiden. Die Aufnahmen scheinen schrittweise aufeinander aufzubauen. Studiencharakter hat dabei die Arbeit (Abb. 68) aus dem Jahr 1948 oder 1949, in der mehrere sich überlagernde Recht- und Dreiecke einem hellen Balken gegenübergestellt wurden. In dem ähnlichen Fotogramm (Abb. 69) von 1949 sind nur noch zwei recht- und eine dreieckige Form verwendet worden. Durch die Überlappungen entstand aus den wenigen Grundelementen eine Vielzahl von weiteren Drei- und Vierecken. Eine Kugelform, deren Kurvenstruktur eventuell auf einen Tennisball mit seinem charakteristischen Profil verweist, bildet nicht nur den formellen, sondern auch den plastischen Kontrast dazu. Sie erscheint gewissermaßen als Angel, an der die drei Elemente „aufgehängt“ wurden. Zudem steht sie in Beziehung zu der kleinen, hellen Scheibe rechts oben, ebenso wie die beiden Rechteck-Ecken, die auf diese Kreisform zu verweisen scheinen. Die auf den beiden Kreisen basierende duale Struktur hält die gesamte Komposition in einer spannungsvollen Balance. Die Reduzierung der Bildelemente und ihre schlichte, akzentuierte Anordnung haben hier zu einer gesteigerten Formenvielfalt und Bildwirkung geführt: „Ein großer Reichtum an Formenbeziehungen steckt in dem zunächst so simpel erscheinenden Blatt“.[292] Im dritten Fotogramm der Art (Abb. 70)[293] mit dem Titel „Scherbentanz“ wurden die Elemente dagegen nicht reduziert. Die Vielzahl der sich überschneidenden Flächen führt zu einer in ihrer Transparenz mannigfaltigen Formenstruktur, die in der Mitte verdichtet ist und Räumlichkeit evoziert, während sie zu den Rändern hin in einfache Formen „ausläuft“. Ihre vier äußeren Ecken sind durch kleine, helle Elemente (Sichel- und Kreisformen) akzentuiert. Zusammen bilden sie einen imaginären Rahmen um das vielschichtige, fächerartige Gebilde der Bildmitte. Damit wurde die sich nach außen hin auflösende Struktur wieder geschlossen.

Steinerts Fotogramme bestehen somit nicht aus Einzelwerken, sondern zum größten Teil aus Serien. Viele von ihnen weisen neben ausgefeilten Kompositionen vorstudienartige Arbeiten auf, an denen sich Entwicklungsstufen ablesen lassen. An ihnen wird deutlich, wie er sich mit gestalterischen Problemen auseinandersetzte und von formalen Studien letztlich zu durchgestalteten Fotogrammen gelangte. Eine durchgängige Entwicklungslinie durch die gesamte Fotogramm-Phase läßt sich jedoch nicht ziehen. Die unterschiedlichen Thematiken – wie die Analyse von transparenten Ausgangsobjekten, die fotogrammspezifische Synthese von direkten und indirekten Formen und die Räumlichkeit evozierende Kompositionen mit transparent und plastisch anmutenden Elementen –, die ihn beschäftigten, zeigen vielmehr, daß er insgesamt gesehen eher unsystematisch, wahrscheinlich vom Zufall oder spezifischen Anlässen inspiriert, arbeitete. So standen immer wieder andere experimentelle und kompositorische Fragestellungen im Vordergrund, bei denen semantischen Aspekten kaum Bedeutung zukam.

---

[292] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Sprache der Linien und Formen, in: Photo Magazin, 1. Jg. (1950), Heft 2, S. 38.

[293] Die Datierung dieser Arbeit ist zweideutig. Inv.Nr. 1467/11/87 wurde von Steinert auf 1949, das identische Fotogramm (Inv.Nr. 65/23) auf 1948 datiert.

1949 beendete er die Auseinandersetzung mit dieser Technik.

Wie verhalten sich Steinerts Fotogramme zu denen seiner berühmten Vorgänger aus den zwanziger Jahren? Die Frage soll anhand eines Vergleichs mit ausgewählten Arbeiten von Laszlo Moholy-Nagy und Man Ray untersucht werden, die sich – ebenso wie Steinert – einige Zeit mit der Fotogramm-Technik auseinandergesetzt haben:
In einem von Moholys Fotogrammen (Abb. 71) aus der Zeit von 1925 bis 1928 stehen zwei gegensätzliche Motive im Vordergrund: eine leuchtend helle Verbindung aus einer Ei- und einer Messerbank-ähnlichen Form sowie einem verschwommen wirkenden, filigranen Gebilde, das sich in der gegenüberliegenden Bildecke befindet.[294] Ein Vergleich mit Steinerts Fotogramm mit Messerbänkchen (Abb. 63) führt Parallelen, aber auch wesentliche Unterschiede vor Augen. Gemeinsam ist beiden Arbeiten die auf konträren Formen basierende Bildstruktur, die Verwendung des Messerbank-ähnlichen Motivs und der dominante, schwarze Bildhintergrund. Bei Moholy ist die Komposition jedoch nicht so ausgewogen über das gesamte Bildfeld arrangiert, sondern auf die beiden ambivalenten Pole konzentriert. Das Schwarz, das den größten Bereich des Fotos einnimmt, wirkt im Kontrast zum filigran, verschwommenen Element und zum strahlend hellen Motiv wie ein dunkler Raum, in dem die Bildpole zu schweben scheinen: der helle weiter vorne und der diffuse weiter hinten. Die Eiform ist in eine hellere untere und eine dunklere obere Hälfte unterteilt. Die erste leuchtet zur Mitte hin strahlend hell. Dort scheint eine immaterielle Lichtquelle zu sein, die an dieser Stelle entspringt und auf das Bild und darüber hinaus strahlt. Aufgrund der Überstrahlung sind die Konturen der überlappenden Messerbänkchen-Silhouetten hier kaum noch vom Hintergrund zu unterscheiden.
Das Licht spielt im Werk von Laszlo Moholy-Nagy eine zentrale Rolle. Er verstand seine künstlerische Arbeit nicht allein auf die Gestaltung bezogen. Sein Ziel war es, die modernen, technisch-urban geprägten Existenzverhältnisse seiner Zeit mit Hilfe der Kunst aktiv und produktiv zu beeinflussen. Dabei strebte er die Verbesserung der Lebensumstände, die als entfremdend erlebt wurden, durch die Vervollkommnung der Wahrnehmung und die optimale Ausnutzung der technischen Resourcen an. Das Licht hatte in dem Kontext als grundlegendes Element und metaphysisches Motiv eine maßgebliche Bedeutung. Es repräsentierte für ihn ein abstraktes, bildliches Äquivalent für das geistige Potential der Menschheit. Die eigentliche Aufgabe des Künstlers sah er darin, das Licht durch die Gestaltung von einem physischen in einen immateriellen Zustand zu überführen, der für ihn sinnbildlich die Vergeistigung und Erkenntnis der Materie repräsentierte.[295] Das Fotogramm, das in den zwanziger Jahren ästhetisch noch „unvorbelastet“ war, erschien dabei als ideales Gestaltungsmittel. Die Darstellung der Luzidität erreichte er nicht nur durch Kontraste, sondern – wie oben bereits beschrieben – im wesentlichen durch ineinanderfließende Helligkeitswerte, die die Wirkung von flutendem Licht evozieren. Seine Bildelemente erscheinen daher oft in der Entwicklung bzw. Schwebe begriffen zu sein. In ihrem prozeßhaften Charakter

---

[294] 1994 wurde vom *Museum Folkwang* und dem *Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou* in Paris ein Konvolut von 183 Fotogrammen von Laszlo Moholy-Nagy aufgekauf (zu denen Abb. 71 und 73 gehören), in einer Ausstellung gezeigt und in einem Katalog veröffentlicht. Darüberhinaus existieren noch ca. 250 weitere Fotogramme in anderem Besitz.
Laszlo Moholy-Nagy. Fotogramme 1922-1943, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1995/96, S. 143 ff.

[295] Molderings bezeichnet Moholy-Nagys Kunstauffassung daher auch als „eine Art aufgeklärten Optizismus“. Moholy-Nagy 1995/96, S. 8.

kommt Moholys transformierender Anspruch zum Ausdruck, das Materielle ins immateriell Geistige verwandeln zu wollen.
Demgegenüber wirken Steinerts Formen und Bildaufbau klar, ausgewogen und in sich abgeschlossen. Helligkeitswerte dienen im wesentlichen der Abgrenzung bzw. Differenzierung und nicht der Darstellung metaphysischer Motive. Ihm ging es nicht um das Licht als Symbol und dessen Visualisierung, sondern um die Bildkomposition. Moholy lehnte dagegen die rein bildhafte Gestaltung und Betrachtung ab. Den ehmaligen *bauhäusler* interessierte nicht vordringlich das Ergebnis, sondern der Prozeß der Gestaltung sowie die damit auslösbaren Wahrnehmungs- und Erkenntnispotentiale.[296] Die Ausführung hatte bei ihm letztlich sekundäre Bedeutung. Sie konnte auch auf andere übertragen werden.[297]
Bestätigt sich diese methodische Unterscheidung auch anhand weiterer Bildvergleiche zwischen Steinert und Laszlo Moholy-Nagy?
Steinerts „Verspielter Punkt“ (Abb. 72) von 1948 beruht wiederum auf einem formalen Kontrast. Eine lineare Doppelkreuzstruktur ist von Kreisbahnen umgeben, die ihren End- oder Anfangspunkt in einer hellen, kleinen Scheibe haben. Der kreisförmig umrundete Kreuzungspunkt bildet nicht nur das Zentrum der Kreisbewegung, sondern auch den der Komposition. Die hellen Linien des Motivs sind zum Teil mit Schlieren durchsetzt, die die klare Struktur des Fotos leicht zurücknehmen.
Demgegenüber wirken zwei Fotogramme von Moholy-Nagy, die wiederum in der Dessauer Zeit entstanden sind (1925 bis 1928) und motivische Ähnlichkeiten aufweisen, wesentlich diffuser und vielschichtiger: Abbildung 73 besteht aus zwei sich kreuzenden Streifen, einem Kreis, einer Zahnrad-ähnlichen Struktur und hellgrauen Flecken im oberen Bildhintergrund.[298] In der ausgeglichenen Komposition stehen nicht die einzelnen Bildelemente im Vordergrund, die zusammen eine Figur bilden, sondern das Verhältnis der Einzelteile zueinander. Dabei ist ihr Neben-und Übereineinander, das sich aus ihrer Lage und ihren Helligkeitswerten andeutet, nur schwer zu bestimmen. Da der augenfällige, lichthelle Schrägstreifen an der Stelle, an der er über die Scheibe führt, mit Bleistift schraffiert wurde, um eine Überlagerung „vorzutäuschen“, die in der Weise nicht nachzuvollziehen ist, läßt sich vermuten, daß die räumlichen Verhältnisse sogar bewußt „verschleiert“ worden sind.[299] Letztlich mutet es an, als ob die Formen in einem nebulösen Raum schweben. Das Fotogramm scheint ein Stadium dieser fortlaufenden Bewegung kurzfristig festgehalten zu haben. Abbildung 74 ähnelt Steinerts „Verspieltem Punkt“ im Motiv der Spirale, die in Beziehung zu einem formal gegensätzlichen Diagonalstreifen steht. Während die bzw. der Betrachtende bei dem Saarbrücker versucht, einen Bewegungsablauf nachzuvollziehen und herauszufinden, ob die kleine Scheibe bzw. Kugel sich gerade in die oder aus der Spiralform begibt, kommt sie bzw. er bei Moholys Arbeit kaum über grundlegende Identifizierungs- bzw. Bestimmungsarbeiten hinaus. Denn die dort, hinter den Spiralen zu erkennenden, schattierten Flächen evozieren wiederum eine unbestimmbare Räumlichkeit – eine in der Schwebe befindliche Situation. So scheint die Spiralform beim *bauhäusler* in der Auflösung begriffen zu sein; demgegenüber ist sie in Steinerts Komposition „lediglich“ als

---

[296] Haus 1978, S. 23.

[297] Für Moholy-Nagy war die Produktion von Kunstwerken auch im Delegationsverfahren möglich. Er vertrat die Auffassung, daß man sie auch „telefonisch bestellen könne“. Lucia Moholy, Marginalien zu Laszlo Moholy-Nagy – Dokumentarische Ungereimtheiten, Krefeld 1972, S. 10.

[298] Lt. Katalog sind die Wolken-artigen Flecken wahrscheinlich unbeabsichtigt. Sie sollen aus einem Fehler beim Entwickeln resultieren. Moholy-Nagy 1995/96, S. 160.

[299] ebda. 160

spannungsvoller Aspekt miteinbezogen. Der „Verspielte Punkt“ wirkt gegenüber Moholy-Nagys Arbeit daher eher statisch und fixiert.
Auch der Vergleich von Steinerts Buchstaben-Fotogramm (Abb. 75) mit einem Titelblattentwurf von Moholy-Nagy für die in Berlin erscheinende Zeitschrift „Broom“ (Abb. 76) verdeutlicht, daß die Gestaltungsweise des Saarbrückers stärker auf das Bild und seine Komposition hin orientiert ist. Die aufgeführten Arbeiten der beiden Fotografen werden durch Buchstabenmotive bestimmt. Bei Steinert wurde ein „A“ und „O“ durch den rechteckigen Rahmen im Hintergrund und die Diagonalstreifen- und Sichelformen zwischen ihnen aufeinander bezogen und nahezu symmetrisch im Raum positioniert. Moholys Entwurf (Abb. 76) erscheint technisch wesentlich weniger ausgefeilt. Dort sind die beiden „O’s“ vollflächig „aufgehellt“ und zusammen mit einem großen, hellen Kreis, der Zahl „4“ und einer kleinen Kreisform zur bildbestimmenden Achse arrangiert. Um die einzelnen Buchstaben zum Titel der Zeitung zusammenzusetzen, bedarf es einiger Kombinationsarbeit. Hier steht nicht der Name „Broom“ sondern das Licht und sein helles Strahlen, das über das Bild hinauszuwirken scheint, als bestimmende Determinante im Vordergrund. Die Eindeutigkeit des Titels wurde zugunsten der visuellen Umsetzung des programmatischen Anspruchs, energiegeladen und zukunftsweisend zu sein, vernachlässigt. Bei Steinert repräsentierte das Licht dagegen nicht das Thema, sondern das Mittel zum Zweck. Er setzte es ein, um mit Hilfe von verschiedenen Helligkeitsstufen Formen zu erzeugen, die ihm als Ausgangsbasis für seine Kompositionen dienten.

Wie verhalten sich Steinerts Fotogramme zu denen von Man Ray, einem weiteren berühmten „Vorgänger“, den er 1951 in Paris persönlich kennenlernte?[300] Vergleicht man/frau den „Verspielten Punkt“ (Abb. 72) mit einer Arbeit des Amerikaners (Abb. 77), die mit ihrer Längsachse und den spiralförmigen Kreisen ähnlich aufgefaßt erscheint, so fällt auf, daß beide Werke auf harmonischen Kompositionen aus gegensätzlichen Elementen basieren. In Man Rays Arbeit findet sich auch eine kleine Scheibe, die im Zusammenhang mit Kreisformen Bewegung evoziert – ähnlich wie bei Steinert. Dagegen sind die bei Man Ray festzustellenden Helligkeitsabstufungen innerhalb der Mittelachse und der Spiralen, die ein konzentriertes Leuchten und Räumlichkeit hervorrufen, eher mit Laszlo Moholy-Nagys Arbeitsweise zu vergleichen. Beide Komponenten, sowohl die betont kompositorisch-harmonische Bildgestaltung als auch die pointierte Betonung der dem Fotogramm zugrunde liegenden Luzidität prägen viele von Man Rays Fotogrammen, so zum Beispiel auch eine unbetitelte Arbeit von 1926[301], der ebenfalls eine Spiralform zu Grunde liegt. Sie wirkt wie ein Spinnennetz ohne Zwischenstreben, wie ein Tunnel oder wie eine sich drehende Scheibe. Bei näherem Hinsehen identifiziert man/frau eine kreisförmig arrangierte Schnur. Der Widerspruch zwischen dem alltäglichen Charakter des zu Grunde liegenden Materials (hier: Schnur) und ihrer durch die Fotogramm-Technik verfremdeten, mehrdeutigen, fotografischen Erscheinung sind dabei typisch für die meisten seiner „Rayographien“.
Man Rays Arbeitsweise steht im Zusammenhang mit der surrealistischen und dadaistischen Kunstbewegung. Jene zielte darauf ab, das vorherrschende Realitäts- und Kunstverständnis in Frage zu stellen. Gerade letzteres war ihr zu illusionistisch und repräsentativ ausgerichtet.[302] Daher bezog sie vorgefertigte, alltägliche, „kunstfremde“ Materialien wie Kämme, Gläser, Pfeifen, Schnüre etc.

---

[300] Lt. Schmoll (Interview der Autorin mit Schmoll vom 29.01.1998).

[301] Man Ray, o.T. (Rayographie), 1926, in: Man Ray Photograph. Mit einer Einleitung von Jean-Hubert Martin, München 1982, S. 140, Abb. 163.

[302] Edith Almhofer, Performance Art. Die Kunst zu leben, Wien, Köln, Graz 1986, S. 16; Neusüss 1990, S. 66.

mit ein, die bis in die dreißiger Jahre hinein nicht widerspruchslos als ästhetisch betrachtet werden konnten.[303] Ihre Realitätsebene wurde insbesondere bei den Surrealisten – von denen Man Ray einer der Hauptvertreter war – durch ungewöhnliche Zusammenstellungen und Verfremdungen verändert und zu neuen Erscheinungen und Bedeutungen umgewandelt. So verweist die Schnurform im beschriebenen Fotogramm nicht vordringlich auf ihr Ausgangsobjekt, sondern auf ihre spezifische Form bzw. ihren Zeichencharakter, der sich zwar noch auf die Realität bezieht, sie jedoch nicht „ersetzt" und in dem Spannungsfeld gewissermaßen ein „Eigenleben" entwickelt. Das daraus resultierende Wechselspiel zwischen „Sein und Schein" verleiht der Arbeit ihre Spannung und ihren „Witz". Rosalind Krauss beurteilte den hier deutlich werdenden Widerspruch als typisch für die surrealistische Fotografie: „Auf diese Weise wird das photographische Medium benutzt, um ein Paradox hervorzubringen: das Paradox einer als Zeichen konstruierten Realität – einer Präsenz, die zur Abwesenheit, zur Repräsentation, zur Verräumlichung, zur Schrift umgebildet worden ist".[304]
Zur Kunstauffassung der Surrealisten und Dadaisten, die nicht nur den idealistischen Kunstwerkbegriff, sondern auch die Vorstellung vom Künstler als autonomen Schöpfer attackierte, paßte auch die Fotogramm-Technik. Ihnen zufolge zeigte sich Künstlertum nämlich weder in der künstlerisch gestalteten Repräsentation noch in der Formfindung, sondern „lediglich" in der Auswahl und Verfremdung bereits bekannter Objekte.[305] Diese Verfahrensweise zeichnet das Fotogramm gerade aus, zusammen mit einem hohen offensichtlichen Anteil an technischen, chemischen und optischen Einflüssen – welche im Sinne der traditionellen Kunstauffassung der zwanziger Jahre ebenfalls umstritten waren. In dem Zusammenhang erscheint es schlüssig, daß die Fotogramm-Technik gerade in jener Zeit als künstlerisches Medium entdeckt wurde.
Während Man Ray mit Realitätsebenen „spielte" und scheinbar vertraute Objekte verfremdete, so daß man/frau sich zwischen Erkennen und Nichterkennen, Realitäts- und Repräsentationscharakter hin- und hergerissen fühlt, lag Steinerts Schwerpunkt auf der schöpferischen Gestaltung durch die Fotografin bzw. den Fotografen. Der Saarbrücker wollte weder vermeintlich Bekanntes in Frage stellen noch auf die Betrachterin bzw. den Betrachter sowie die Realität außerhalb des Bildes einwirken. Statt dessen bezog er sich vordringlich auf das Fotobild, dessen autonomes, künstlerisches Potential und den fotografischen Gestaltungseinfluß. Daher sind in seinen Arbeiten die Gegenstands- und Bedeutungsbezüge stark zurückgenommen. In den Fotogrammen mit den Gläsern stehen beispielsweise vor allem formale und materielle Erscheinungsformen im Mittelpunkt. Selbst wenn man/frau die Ausgangsobjekte identifiziert, ergeben sich nur selten auf sie bezogene Sinnzusammenhänge. Steinerts Fotografieauffassung ist somit sehr medienimmanent ausgerichtet. Letztlich wollte er weder die Kunst noch die Wahrnehmung revolutionieren und auch das Realitätsbewußtsein nicht erweitern. Ihm ging es darum, die fotografischen Möglichkeiten im gestalterisch-künstlerischen Sinn auszuloten und zu etablieren. So steht bei seinen Fotogrammen die Komposition im Vordergrund. Sie ist das künstlerische „Endprodukt" bzw. Ziel und nicht das Medium für eine kunst- und repräsentationskritische Intention (wie bei Man Ray) oder eine erweiterte Kunstauffassung (wie bei Moholy) mit didaktisch-positivistischem Hintergrund. Die das Fotogramm

---

[303] Annegret Jürgen-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Essay, Lahn Gießen 1978, S. 30.

[304] Rosalind Krauss, Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 116.

[305] Bernhard Sprute, Peter Weibel (Hg.), Experiment Kunst. Die Dada-Bewegung und ihre Auswirkungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hannover 1984, S. 57.

kennzeichnenden Aspekte: Luzidität, Räumlichkeit und Bewegung wurden dieser Intention untergeordnet.

Bestätigt sich diese Schwerpunktsetzung in seinen weiteren experimentellen Arbeiten?

IV.2.3.2. Das „Strenge Ballett“ und die Negativmontage

Eine zentrale Rolle kommt dabei dem „Strengen Ballett. Hommage à Oskar Schlemmer“ (Abb. 78) aus dem Jahr 1949 zu: Bei ihm verweisen die beiden Rechtecke in zentraler Position auf eine Serie bereits vorgestellter Fotogramme (Abb. 68-70), von denen „Scherbentanz“ das bekannteste darstellt.[306] Die Reihe ist 1948/49 kurz vor oder zeitgleich mit dem „Strengen Ballett“ entstanden. Auf der Fotogramm-Technik basieren in der „Hommage“ die Senkrechte und die Waagerechte, die mit Hilfe von Glasscheiben-Kanten erzeugt wurden und mit der größeren der beiden dargestellten Figuren in Kontakt stehen. Das Werk besteht jedoch noch aus weiteren Elementen und Verfahren. Es repräsentiert gewissermaßen ein Konglomerat der experimentellen Ansätze, mit denen sich Steinert zwischen 1948 und 1958 auseinandersetzte und die er in neuen, ungewöhnlichen Kombinationen einsetzte. Die Komplexität sowie der direkte Bezug auf Oskar Schlemmer und damit auf das *bauhaus* bzw. die Avantgarde der Zwischenkriegszeit verleihen der Arbeit eine Schlüsselstellung.[307]

So stellt sie nicht nur ein Fotogramm sondern gleichzeitig auch eine Negativmontage dar – ein Verfahren, das bereits seit der Erfindung der Fotografie bekannt ist.[308] Von dieser Art der Montage wird die Positivmontage – auch Fotocollage genannt – unterschieden, bei der bereits vergrößerte Fotografien auseinandergeschnitten, wieder neu zusammengesetzt (meist geklebt) und eventuell noch einmal fotografiert werden.[309] Das positive Verfahren wurde u.a. von Herbert Bayer zwischen 1929 und 1936 neben anderen Techniken verwendet. Er entwickelte dabei so berühmte Arbeiten wie der „Einsame Großstädter“ (Abb. 79) und das „Selbstportrait“, die 1932 entstanden. Steinert stellte die beiden Fotocollagen und elf weitere Werke des Künstlers in der ersten *subjektiven* Ausstellung 1951 aus – ebenso wie Fotoarbeiten von Moholy-Nagy (dreiundsechzig Bilder) und Man Ray (sechzehn Bilder).[310] Ob er Bayer bzw. seine Arbeiten schon 1948/49 kannte, als er sich mit der Negativmontage zu beschäftigen begann, ist nicht bekannt. Daß Bayers Bilder auf der *subjektiven fotografie 1* ausgestellt wurden, kam letztlich über einen Kollegen an der Saarbrücker Schule zustande: Hannes Neuner. Jener hatte im Werbeatelier des ehemaligen *bauhaus*-Lehrers zwischen 1931 und 1933 gearbeitet. Von 1949 bis 1953 leitete Neuner an der *Schule für Kunst und Handwerk*

---

306 s.o. S. 77

307 Steinert hat sich – Frau Steinert zufolge – mit Schlemmers Kunst auseinandergesetzt. Brief v. M. Steinert 1999, Antwort auf Frage 19.

308 J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Das nutzlose Bild“ oder von technischen Fehlern und künstlerischer Praxis: Experimentelle Fotografie zwischen 1839 und 1960, in: Hülsewig-Johnen 26 ff.

309 Der Begriff der Montage und seine Differenzierung erfolgt in der Fotoliteratur nicht immer einheitlich. Die hier aufgeführte Differenzierung bezieht sich im wesentlichen auf: Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie. Fotografik Lichtgrafik Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform, Köln 1988, S. 287 f.

310 FS: 35 Negative von Dokumentationsfotos zur *Subjektiven Fotografie 1*, die u.a. den „Einsamen Großstädter“ und das „Selbstportrait“ innerhalb der Ausstellung zeigen, befinden sich im Negativ-Nachlaß. FS: Negativ-Nachlaß Steinert; s.a.: Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 202.

die Klasse für freie und angewandte Grafik. 1952 gründete er dort mit Steinert eine Fotografik-Klasse, die nach seinem ein Jahr später erfolgten Wechsel nach Stuttgart von Kilian Breier weiterbetreut wurde.[311] Im Gegensatz zu Bayer bediente sich Steinert jedoch nicht der Positiv-, sondern der Negativmontage. Letztere zeichnet sich durch die Verdichtung von Motiven mit Hilfe der Überlagerung von Negativen und durch die wesentliche Rolle der anschließenden Belichtung aus. Sie entspricht demnach einem rein fotografischen Verfahren. Demgegenüber steht die Positivtechnik, bei der die Foto-Oberfläche „aufgebrochen" und aus Fragmenten von bereits vergrößerten Fotografien oder auch von fotofremden Materialien neu zusammengesetzt wird, der Collage-Technik der Malerei näher. Da Positivmontagen bei Steinert nicht vorkommen, ist davon auszugehen, daß er sich allein auf fotospezifische Thematiken konzentrierte.[312] Fotocollagen interessierten ihn offenbar nicht, ebensowenig ihr medienüberschreitendes, antikünstlerisches oder gesellschaftskritisches Potential, das die Dadaisten, Surrealisten und Pop-Artisten einsetzten.[313]

Ein frühes Beispiel von Steinerts Montagen aus dem Jahr 1949 (Abb. 80) weist vom Motiv her Ähnlichkeiten mit Bayers „Einsamer Großstädter" auf. Bei beiden Arbeiten repräsentiert eine Architekturaufnahme den Hintergrund: bei Steinert ein Ruinenfoto und bei Bayer die Darstellung einer Hausfassade. Gemeinsam ist ihnen zudem die zentrale Stellung des Augenmotivs. Bei dem ehemaligen *bauhaus*-Lehrer ergibt sich das Bild und dessen inhaltliche Konnotation – die zivilisationskritische Infragestellung des modernen Großstadtmenschen bzw. -künstlers – erst, wenn die drei Ebenen – Fassade, Hände, Augen – miteinander verbunden werden.[314] Isoliert gesehen haben sie kaum Bedeutung. So ist es zum Beispiel nebensächlich, ob die beiden Hände oder Augen von ein und derselben Person stammen oder nicht, da allein ihr übergeordneter, semantischer Zitatcharakter zählt. Bei Steinert geht der inhaltliche Aspekt ebenfalls aus der Verbindung der beiden Bildebenen hervor. Die Verknüpfung von Portrait und Ruinenbild, die in der Tradition der Trümmerfotos der Nachkriegszeit steht, stellt den Menschen im „Angesicht" der Nachkriegszeit, der Kriegsfolgen, insbesondere der Zerstörungen dar.[315] Beide Sujets durchdringen sich und bilden ein labiles Wechselverhältnis. Das daraus resultierende Bild ist dementsprechend nicht statisch, sondern in scheinbar stetiger Veränderung begriffen. Es stellt sich die Frage, ob die „Ruinenschwaden" gerade im Begriff sind, sich vor dem Gesicht aufzulösen oder zuzuziehen. Trotz wechselseitiger Durchdringung gehen die Bildanteile weder ineinander über noch in einer übergeordneten Bedeutung völlig auf. Sie bleiben immer noch als Portraitdarstellung bzw. als Ruinenlandschaft erkennbar. Bei Bayer besteht das Werk aus völlig isolierten Einzelteilen, denen Pars pro toto-Charakter zukommt. So wirkt die Arbeit des ehemaligen *bauhäuslers* letztlich wie ein „Bilderrätsel", das es zu entschlüsseln gilt. Es regt die Betrachterin und den Betrachter dazu an, Kombinationsarbeit zu leisten und sowohl visuelle als auch inhaltliche Zwischenräume bzw. „Leerstellen" auszufüllen. Dabei ist eine simultane

---

311 ebda. 202

312 Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 107 f. und 285 f. Anm. 7.

313 Alle drei Richtungen verfolgten Ziele, die einen rein künstlerisch-fotografischen Rahmen sprengten: Während es den Dadaisten um die Infragestellung der überkommenen ästhetischen und gesellschaftlichen Werte ging, strebten die Surrealisten danach, neue, subjektive, irreale Bildwelten zu entwickeln. Demgegenüber setzte sich die Pop Art vordringlich mit der visuellen Repräsentation der modernen Konsumgesellschaft auseinander.

314 Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 217; Andreas Haus, Die Entdeckung eines Mediums, in: Fotografie am Bauhaus, Kat. (bauhaus-archiv), Berlin 1990, S. 152 f.

315 Wie z.B. Wolfgang Reisewitz, Gezeichneter, 1948 (FS Inv-Nr.: 65/79); Derenthal 74 ff.

Erfahrung des Motivs nicht möglich, nur eine sukzessive, bei der die einzelnen Teile miteinander in Beziehung gesetzt werden. In dieser Lückenhaftigkeit wird zudem der Repräsentationscharakter von Bayers surrealer Fotomontage deutlich. Steinerts Montage verlangt auch eine kombinierende Betrachtung. Sie arbeitet aber aufgrund der transparenten Überlagerung der beiden Bildebenen mit stärkeren illusionistischen und damit fotospezifischen Mitteln. Der durch die Trümmerfotografie anklingende Symbolcharakter bildet im Nachlaß des Saarbrückers dabei eine Ausnahme.[316]

Einzigartig für sein Werk ist auch die hier auftretende Kombination von Portrait- und Architekturfotografie. Unter den Montagen, die bis 1953 entstanden sind, finden sich vorwiegend zahlreiche Doppelportraits, wie beispielsweise die Aufnahme einer Frau und eines Kindes (Abb. 81) aus dem Jahr 1948, eine seiner frühesten Negativmontagen. Die beiden zugrunde liegenden Einzelportraits sind ein Jahr zuvor entstanden.[317] Die entsprechenden Glasplattennegative wurden so übereinandermontiert, daß sich die Gesichter zu jeweils einem Drittel überschneiden.[318] „Angelpunkt" der Überschneidung sind das linke Auge der Mutter und das rechte des Sohnes, welche paßgenau übereinander liegen. Auch die Haaransätze der Frau und des Jungen gehen nahtlos ineinander über. Aus beiden Personendarstellungen ist eine Repräsentationsform entwickelt worden, die die Personen als surreale Einheit darstellt. Trotz der ausgefeilten Technik und Komposition wirkt die „augenscheinliche Synthese" von Mutter und Sohn sehr konstruiert.[319] Während hier – wie in Abbildung 80 – zwei verschiedene Ansichten zu einem Bild verbunden wurden, verhält es sich in „Christa's two faces" (Abb. 82) aus demselben Jahr dagegen anders: In der Arbeit steht nicht die Synthese verschiedener Portraitdarstellungen, sondern die Mehransichtigkeit ein- und desselben Motivs im Vordergrund. Zwei sehr ähnliche Ansichten von einem Modell werden in einer Aufnahme versetzt übereinander präsentiert. Paßgenaue Übereinstimmungen – wie beispielsweise das „gemeinsame" Auge bei „Mutter und Sohn" –, durch die diese Montage eine statischere bzw. fixiertere Wirkung erhalten hätte, sind nicht vorhanden. Statt dessen erzeugt die nicht-paßgerechte Überblendung der beiden Darstellungen ein Bewegungsmoment.[320] Der Kopf scheint in zwei Phasen einer Drehung „festgehalten" zu sein – ähnlich den Chronofotografien von Etienne-Jules Marey.

In der stark abstrahierten „Maske einer Tänzerin" (Abb. 83) nahm Steinert 1952 den Typus des Doppelportraits mit einem „gemeinsamen" Auge noch einmal auf. Dort wurde ein- und dieselbe Gesichtsansicht seitenverkehrt „verdoppelt" und so übereinander kopiert, daß die beiden inneren

---

316 s.a.: S. 41, Anm. 168

317 S. Notiz neben Steinerts Signatur auf der Rückseite des Passepartoutkartons von „Mutter und Sohn" (Inv.Nr. 1467/689/87): „Aufnahme 1947, Montage 1948". Das Portrait des Jungen entstand als „Brotarbeit" im Photoatelier Altenkirch. Bf. v. M. Steinert 2000, S. 2.

318 FS: Die mit Tesafilm übereinander fixierten Glasnegative befinden sich im Negativ-Nachlaß. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N8/87.

319 Wie zeitabhängig Beurteilungen ausfallen können, zeigen zwei Bemerkungen zu dieser Arbeit von Schmoll, die dreißig Jahre auseinanderliegen:„Wie die Blicke ineinandertauchen und wie sie wiederum auseinanderstreben, wie jeder im letzten einsam für sich ist und dennoch beide füreinander da sind, das sind die Fragen und Rätsel, zu denen dieses Bild geradezu aufruft." J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fotografisches Sehen und Gestalten I, in: Photo Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 3, S. 118. „Ein noch eher schüchterner Versuch (für die Montagetechnik, Anm. d.A.) ist das Blatt „Mutter und Sohn" mit einer noch etwas sentimental-aufdringlichen Symbolik, bei allerdings typisch Steinertscher strenger Form." Schmoll 1980, S. 74.

320 ebda. 74

Augen direkt übereinander liegen. Dabei bilden die gemeinsame Pupille und die pfeilförmigen, dunklen Bereiche über und unter ihr die Mittelachse der Komposition, zu der sich die beiden äußeren Gesichtshälften spiegelsymmetrisch verhalten. Vorbilder für diese Art von fotografischer „Verdopplung“ weist Koenig in der Fotografie der Zwischenkriegszeit nach. In Moholys Buch „Malerei, Fotografie, Film“ ist ein Pressefoto der „Keystone View Co/London“ veröffentlicht, das ein rundes Männergesicht zeigt, welches in dreifacher Ausführung versetzt übereinander montiert wurde.[321] Ein weiteres Beispiel ist das Doppelportrait, das El Lissitzky aus einer Jungen- und Mädchendarstellung (allerdings in Fotocollage-Technik) zusammenkopierte. Es diente als Ausgangsmotiv für ein Plakat, das für die „Russische Ausstellung“ in Zürich 1929 entworfen worden war.[322] Somit war der Typus des Doppelportraits im künstlerischen Kontext bereits in den zwanziger Jahren bekannt. Ob Steinert diese Vorbilder gesehen hat, ist nicht belegt.[323] In der „Maske“ findet sich zudem nicht nur das gemeinsame Auge aus Abbildung 81 wieder, sondern auch die doppelte Ansicht einer Person aus „Christa’s two faces“ (Abb. 82). Die Überblendungstechniken beider Vorgänger sind hier miteinander kombiniert worden. Neu dazu kam die symmetrische Ausrichtung. Eine weitere „Neuerung“ stellt die Umkehrung der Schwarz-Weißwerte mit Hilfe des Negativkopie-Verfahrens dar.[324] Dadurch weist das auf Kontraste und Konturen reduzierte Gesicht kaum noch individuelle, portraithafte Züge auf. Die der „Maske“ zugrunde liegende Komposition und Technik erweisen sich dabei als äußerst ausgefeilt: So erscheint das gemeinsame Auge sowohl betont als auch spannungsvoll integriert. Es wird einerseits durch die beiden dunklen Flächen über und unter ihm und durch die hellen Konturen, die es länglich einrahmen, herausgestellt. Die Haare, die außerhalb jener Konturlinien verlaufen, lassen den Mittelbereich wie eine eigenständige Gesichtsform erscheinen. Jener Bereich wurde aber nicht nur isolierend hervorgehoben, sondern auch in die Gesamtkomposition eingebunden. Die helle giebelförmige Augenbraue findet ihr umgekehrtes Pendant in der Spitze des Haaransatzes über ihr. Zwischen ihnen vermittelt die dunkle Form, die sowohl die Giebelform von unten als auch die Spitzenform von oben formal aufnimmt und ausgleicht. Das dunkle Dreieck unter dem Auge bildet dazu das Gegengewicht. Es wiederholt sich in der Dreiecksform, die aus den unteren Wangenbereichen gebildet wird, und in der dreieckigen Form, die aus den hellen Wischern jenseits des Kinnbereichs resultiert. Die zwei dunklen Flächen um das zentrale Auge stehen zudem im Kontrast zu den hellen Augen- und Augenbrauenkonturen, wodurch jene zentralen Elemente zusätzlich herausgestellt werden.[325] Die starke Betonung der Vertikalen durch die Mittelachse und die beiden länglichen Schatten an den Gesichtsaußenseiten wird darüber hinaus durch die drei hellen Querachsen, die der Haaransatz, die Augen und Münder bilden, ausgeglichen. Zusammengefaßt wird alles in der Dreieck-ähnlichen Form, die aus dem Umriß des Doppelportraits und den hellen Wischern unterm Kinn entsteht. In ihr ist die Längsform der einzelnen Gesichter

---

[321] Laszlo Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, München 1927, S. 100.

[322] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, Abb. 53 u. 54 (o.S.).

[323] Koenig zieht in Erwägung, daß Steinert das Männergesicht aus Moholys Buch kannte. Er vergleicht beide Aufnahmen mit der Maske, um Unterschiede im Menschenbild der Fotografie der zwanziger Jahre und der Nachkriegszeit zu belegen (Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 167 ff.; ders. in: Das Neue Sehen, S. 218).

[324] Die Negativkopie beruht auf der Tonumkehrung. Ein Negativ wird dabei nicht direkt vergrößert, sondern zu einem Diapositiv kopiert, welches dann gewissermaßen als Negativ dient. Da es die Tonwerte bereits „richtig“ herum zeigt, werden jene durch die Vergrößerung erneut „negativ“, d.h. Schatten werden hell und Lichtpartien dagegen dunkel wiedergegeben. Zudem erscheint das Bild seitenverkehrt. Hülsewig-Johnen 221.

[325] Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 170.

sowohl aufgenommen als auch vereint. Während der Gesichtsbereich bis auf markante Akzente – Augen, Münder, Nasen – überwiegend dunkel ist, fällt sein Umraum wesentlich heller aus. Die ihn dominierenden, feinteiligen Haar- und Pulloverstrukturen wirken dabei nahezu haptisch. Sie bilden einen Kontrast zum schematischen Charakter der „Maske“ und „verlebendigen“ ihn.
Die sehr ähnliche solarisierte Bildnis-Studie (Abb. 84) wurde dagegen weniger stark abstrahiert. Die sich überschneidenden Gesichter sind dort nicht ganz achsensymmetrisch angeordnet. Ihre Neigung und Ausrichtung unterscheidet sich leicht. Das gemeinsame Auge wirkt unentschieden. Es nimmt sowohl die eine als auch die andere Blickrichtung auf. Hautporen, Lippen, Augenbrauen und Haaransatz kommen trotz Invertierung differenzierter zur Geltung und verleihen den Gesichtern ein gewisses, wenn auch geringes Maß an Individualität. Eine strenge Mittelachsenausrichtung durch betonte Schatten- und Lichtbereiche erfolgte hier nicht. Die Doppelbelichtung erscheint im Zusammenhang mit den indivduellen Aspekten wie ein abstraktes Frauenportrait, dessen in sich gekehrter, träumender Gesichtsausdruck durch die negative und verdoppelnde Technik hervorgehoben ist. Ähnlich aufgefaßt wurde ein Portrait von Umbo (Abb. 85) aus dem Jahr 1927. Dabei handelt es sich um eine reine Negativmontage – ohne Negativkopie-Verfahren. Bei ihr wurden zwei nahezu gleiche Ansichten ein- und desselben Modells spiegelbildlich übereinander projeziert – so wie in Steinerts „Christa’s two faces“ (Abb. 82). Im Gegensatz dazu sind die Überschneidungen in Umbos Aufnahme nur an wenigen Stellen transparent. Die einander zugewandten Gesichtsansichten erscheinen dadurch noch intensiver aufeinander bezogen und in sich gekehrt. Dabei stellt das Doppelportrait aus den zwanziger Jahren mit dem markanten, geschminkten Mund, den geschwungenen Wimpern und der Perlenkette die sinnliche Weiblichkeit der Portraitierten heraus, die teilweise noch individuelle Züge erkennen läßt. Dadurch wirkt das Foto realitätsbezogener und emotional ausdrucksstärker als Steinerts Negativ-Verfremdungen, die mit der „Bildnis-Studie“ und der „Maske“ einen abstrahierteren und auch schematisierteren Charakter aufweisen. Dies resultiert daraus, daß sich letztere nicht auf reale Erfahrungen und deren komprimierte, visuelle Umsetzung beziehen. Statt dessen konstruieren sie bewußt von der Realität abgegrenzte bzw. gespaltene, künstliche Bildwelten, die eine betont distanzierte, sachlich-kühle Wirkung vermitteln. Bei der „Maske einer Tänzerin“ zeigt sich besonders am Mittelbereich um das zentrale Auge, wie ausgeklügelt die Komposition angelegt wurde. Steinert wählte sie zum Umschlagfoto für den Bildband zur ersten *subjektiven* Ausstellung, während er der Bildnisstudie, die individueller ausgerichtet ist, ihrem Titel zufolge „nur“ Studien-Charakter zuschrieb.[326] Daran wird deutlich, daß die „Maske“ den vorläufigen Höhepunkt seiner schrittweisen Auseinandersetzung mit der Montage darstellte, welche über die surreale Synthese einzelner Ansichten zu stärker fotospezifisch und bildgestalterisch orientierten Doppelportraits im Negativ-Verfahren führte.

IV.2.3.3. Weitere Verfremdungstechniken: Negativkopie und Solarisation

Mit der Negativkopie-Technik, die in der Bildnisstudie (Abb. 84) und der „Maske“ (Abb. 83) die Tonwert-Umkehrung bewirkte, arbeitete er bereits seit 1948. Das Verfahren ist ebenso alt wie die Fotografie. Als gestalterisches Mittel entdeckt wurde es ebenfalls erst in den zwanziger Jahren. Und erneut waren es Man Ray und Laszlo Moholy-Nagy, die damit experimentierten. Der *bauhäusler* stellte in seinem „Akt positiv / Akt negativ“ von 1931 einen Frauenakt im Positiv- und Negativ-Verfahren einander gegenüber. An der unterschiedlichen Erscheinung ein- und desselben Motivs zeigt

[326] Dennoch veröffentlichte er die Bildnis-Studie: Illus, 1. Jg (1948), Nr. 25, Titelbild.

sich nicht nur der gestalterische Einfluß des Fotografen, sondern auch der Repräsentationscharakter der Arbeit. Der Doppelakt erscheint als „photochemisch verarbeitete Spur“ der Realität und in seiner Verfremdung surreal.[327] Beim Vergleich beider Abzüge wird darüber hinaus deutlich, wie abstrahierend und verfremdend das Negativkopie-Verfahren wirkt. Die Konturen verlieren an Klarheit und die Darstellung büßt an Körper- bzw. Räumlichkeit ein. Die Arbeit wurde ebenfalls in die erste *subjektive* Ausstellung einbezogen.[328] Darüber hinaus ist die Technik häufig von Roh angewandt worden. Er beschäftigte sich nicht nur theoretisch als Kunsthistoriker, sondern auch praktisch als Autodidakt mit der Fotografie. Steinert kannte ihn spätestens ab 1950. In dem Jahr hielt Roh eine Rede zur Eröffnung der *fotoform*-Präsentation in Darmstadt.[329] Es ist möglich, daß der Fotograf auch die Montagen von Roh kannte. Jedoch ist darüber nichts bekannt.

Steinert nutzte die abstrahierende Wirkung, die mit Hilfe des Negativkopie-Verfahrens erreicht werden kann, für Motive mit ausgeprägten Strukturen. Jene wurden durch das Umkopieren und die damit einhergehende Tonwert-Abstrahierung auf ihre wesentlichen formalen und strukturellen Charakteristika reduziert. Ein Beispiel dafür stellt eine seiner ersten Negativkopien aus dem Jahr 1948 dar, die einen Wandabschnitt mit Tapetenresten (Abb. 86)[330] zeigt. Letztere sind durch die Umkehrung der Schwarz-Weiß-Werte nicht mehr eindeutig als solche zu erkennen. Statt dessen steht ihre fetzenartige Struktur im Vordergrund. Kompositionell besteht das Foto aus zwei Bereichen: die durch runde Formen geprägte rechte Bildseite und die stärker vertikal und diagonal orientierte linke Hälfte. In der Mitte, in der sie aufeinandertreffen, gehen sie ineinander über. Dort kommt es zum Ausgleich der Gegensätze. Die Wahl des Bildausschnitts verleiht der Darstellung Allover-Charakter. In den folgenden Negativkopien thematisierte der Saarbrücker neben den Industrielandschaften, zu denen wir noch weiter unten kommen werden, ein weiteres strukturbetontes Motiv häufig: Dachflächen. In diesem Kontext wurden – ebenso wie bei der Maueraufnahme – Detailansichten von Dacharchitekturen experimentell verfremdet und in schlichte, grafisch anmutende, surreale Kompositionen umgesetzt. So sind in der Frontalsicht auf eine Dachseite mit zwei Schornsteinen und einer Luke (Abb. 87) und in der Diagonalsicht auf ein Kirchendach (Abb. 88) helle, kleinstrukturierte Dachflächen und homogen erscheinende, dunkle Wand- bzw. Himmelbereiche miteinander konfrontiert worden. Die Komposition bzw. der Bildausschnitt wurde dabei so gewählt, daß sich die Gegensätze (Struktur/Fläche und Hell/Dunkel) in einem ausgewogenen Verhältnis befinden. Zudem bilden die beiden Kamine und das Dachfenster bei der undatierten Frontalansicht (Abb. 87)[331] sowohl Gegengewichte zu den Flächen als auch vertikale bzw. punktuelle Akzente zum querformatigen Dach- und Himmelsbereich. Diese „ausgeglichene Ambivalenz“ ist in der Aufnahme mit dem Kirchturm (Abb. 88), die auf 1950 datiert ist, noch stärker ausgeprägt. Die horizontale Dachfläche besitzt im aufragenden Turm ihr Pendant. Beide Bereiche weisen konträre Strukturen, Helligkeitswerte und Diagonalen auf, die am zentralen Punkt der Aufnahme – an dem Dach und Turmbau aneinanderstoßen

---

[327] Krauss verweist auf die realitätsbrechende und -spaltende Wirkung von surrealen Negativkopien und Solarisationen: „Der Abschottungseffekt im solarisierten Abzug ist ein deutliches Zeichen für diese Spaltung in der Realität, ebenso wie die auf einmal undurchsichtigen Lücken, die bei einem Negativabzug entstehen.“ Krauss 116.

[328] FS: 35 Negative von Dokumentationsfotos zur *Subjektiven Fotografie 1*, die u.a. den Doppelakt innerhalb der Ausstellung zeigen, befinden sich im Negativ-Nachlaß. FS: Negativ-Nachlaß Steinert.

[329] Lt. Schmoll (Interview der Autorin mit Schmoll vom 29.01.1998).

[330] Das Motiv wurde von Schmoll als Tapetenstruktur identifiziert (s. Rückseite von Inv.Nr. 1467/23/87).

[331] Schmoll datierte sie auf circa 1948 (s. Rückseite Inv.Nr. 1467/40/87).

– aufeinandertreffen und sich ausgleichen. Letztlich deutet sich bei den hier vorgestellten, abstrahierenden Negativkopien eine Entwicklung an: von der unregelmäßigen Tapetenstruktur (Abb. 86) zur Gegenüberstellung von Struktur und Fläche (Abb. 87) bis hin zur differenziert ausgearbeiteten Komposition (Abb. 88).

In Verbindung mit Portraitdarstellungen verwandte er das Verfremdende jener Technik dagegen nur selten. Neben der „Maske einer Tänzerin“ (Abb. 83) und der ähnlichen Bildnisstudie (Abb. 84) taucht sie in dem Zusammenhang nur noch einmal auf: im „Fahlen Portrait“ (Abb. 89) von 1949. Es handelt sich dabei um eine Dreiviertelansicht von einem leicht geneigten Männerkopf. Hierbei wurden nicht nur die Tonwerte umgekehrt. Wie bei der Bildnisstudie sind darüber hinaus die hellen Konturen zusätzlich betont und die dunklen Flächen besonders herausgehoben worden. Die Wirkung ist auf die Verwendung eines weiteren experimentellen Verfahrens, das zusammen mit der Negativkopie eingesetzt wurde, zurückzuführen: auf die Solarisation. Sie resultiert aus einer starken Überbelichtung während des Vergrößerungsvorgangs, die zur teilweisen Bildumkehrung führt. Dadurch kommt es zur Betonung der Umrisse und Linien, Zurücknahme der Lichterspiele und Kontraste, zum Umschlagen dunkler Bereiche in diffuse, schlierige Partien und zur Nuancierung der Töne. Das hat oft die Rücknahme der Räumlichkeit und die Betonung der Konturlinien zur Folge, wodurch die Solarisation betont grafische Akzente aufweist. Auf diese Weise bricht die Solarisations-Technik die Realitätsebene des Ausgangsmotivs und wandelt sie in eine neue, fotospezifische Eben um. Ihre Anwendung erfordert ein hohes Maß an Erfahrung, da sie nur vage zu steuern ist. Ein Meister dieser Technik war Man Ray.[332]

Steinert hat die dieser Technik innewohnende Grafikanmutung in der „Jungen Schauspielerin“ (Abb. 90) von 1949 mit Linienschwüngen zusätzlich betont. Sie strukturieren als eigenständige Kompositionselemente den diffusen, dunklen Bereich um das den Bildmittelpunkt repräsentierende Gesicht, welches dadurch gleichzeitig hervorgehoben wurde. Darüber hinaus stehen die Linien und das Frauengesicht im Hinblick auf ihre flächige bzw. räumliche Erscheinung im Kontrast. Das Motiv mit den wiederum abgesenkten Augen, dem fehlenden Blickkontakt und dem verfremdeten Umraum offenbart nur bedingt Portraithaftes. Es weist eine befremdliche Aura auf, die entrückt und surreal anmutet. Diese ist im „Fahlen Portrait“ (Abb. 89) aus demselben Jahr, das durch die Kombination mit der Negativkopie-Technik stärker abstrahiert ist, noch intensiver ausgeprägt. Das männliche Anlitz wirkt dort nicht nur aufgrund der Blickausrichtung und des Gesichtsausdrucks von Außenbezügen abgegrenzt, sondern auch aufgrund des konturlosen, schwarzen Umraumes, durch den es wie in einem finsteren Nichts isoliert zu sein scheint.

Die Kombination beider Verfahren – Solarisation und Negativkopie – nutzte Steinert ein Jahr später noch einmal für drei Industriemotive: „On ne fume plus“, „Saarländische Industrielandschaft 2“ (Abb. 91) und „Saarländisches Hüttenwerk“. Die Betonung grafischer Aspekte erfolgte hier nicht nur mit Hilfe der Technik, sondern auch mit Hilfe der Motivauswahl. So sind die Aufnahmen durch stark lineare Bildkomponenten wie Schornsteine, Leitungen und Gerüste geprägt. Die Tonwertumkehrung und Solarisation führten bei ihnen zu einer Kontrastreduzierung, welche die Komplexität der Motive

[332] In den dreißiger Jahren wurde die Technik in Deutschland u.a. von Marta Hoepffner verwendet. Diese Arbeiten von ihr wurden aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg bekannt. s.u. S. 148 f.

zurücktreten läßt.[333] Dadurch erscheint der vielteilige Industriebetrieb vom zweiten Bild der Serie (Abb. 91) wesentlich homogener, als wenn er im Positivverfahren dargestellt wäre. Darüber hinaus sind dort die vier, die Komposition bestimmenden Bereiche – Grashang im Vordergrund, Industriebetrieb, Hang im Hintergrund, Himmel – klar voneinander abgegrenzt. Durch die Konturbetonung und die mangelnde Räumlichkeit wirken die Ebenen wie unverbunden hintereinandergereiht. Miteinander verknüpft werden sie durch die Masten, Schornsteine und Leitungen, die den Blick ins Bild führen. Diese heben sich nicht nur aufgrund ihrer vertikalen und diagonalen Ausrichtung vom Umfeld ab. Durch ihre solarisierte Erscheinung besitzen die Schlote und Pfeiler zudem eine betonte Plastizität. Dadurch muten sie wie bildbestimmende „Eyecatcher" an. Die dominante, abstrakte Bildstruktur, die radikalen Ausschnitte und die erscheinungsmäßigen Verfremdungen durch das Negativkopie-Verfahren vermitteln den drei Fotos mit ihren isolierten Industriefragmenten eine ungewohnte, befremdliche, surreale Wirkung. Vergleicht man/frau die Arbeiten mit Industrieaufnahmen von Renger-Patzsch oder mit den Fotografien von Alexander Rodschenko, die ebenfalls von linearen Strukturen und Schrägsichten bestimmt sind, so fällt auf, daß Steinert neben den radikalen Ansichten zusätzlich noch experimentelle, foto-grafische Techniken herangezogen hat. Die Industriemotive sind dadurch stark verfremdet worden. Hier steht nicht ihr Objektcharakter bzw. dessen fotografische Entdeckung wie bei Renger-Patzsch oder eine neue Wahrnehmungsform wie bei Rodschenko im Vordergrund. Steinert ging es demgegenüber um die Abstrahierung spezifischer Motive und die Rücknahme ihrer abbildlichen Erscheinung mit Hilfe von experimentellen Verfremdungstechniken, die auch zu einem großen Teil von den Surrealisten eingesetzt wurden. Daraus ergab sich für ihn das Grundmaterial für seine fotobildlichen Gestaltungen.[334] Dieses setzte er in ungewöhnlichen Kombinationen um, die gegenüber den experimentellen Bildentwürfen der Avantgarde der Zwischenkriegszeit innovativ waren.

Fassen wir Steinerts Entwicklung im Bereich der Experimente in diesem zwischenzeitlichen Stadium kurz zusammen: Am Anfang stand die Fotogrammtechnik, mit der er elementare Formen analysierte, synthetisierte und kompositionell arrangierte. Kurz darauf begann er, seine Arbeiten nicht nur aus verschiedenen abstrakten Formelementen, sondern auch aus gegenständlichen Motiven eigener Aufnahmen bzw. deren Negative zusammenzumontieren. Neben der Negativmontage dienten ihm fortan auch die Solarisation und die Negativkopie dazu, sein Fotomaterial vorwiegend im Labor aufwendig, formal und inhaltlich zu verfremden und in spezifische, bildgestalterische Fotoentwürfe umzusetzen. Dabei verdichtete er die experimentellen Verfahren zu komplexen und neuen Kombinationen. Ab 1948/49 beschäftigte er sich in seinen Fotografien zudem mit der Bewegung.

IV.2.3.4. Das „Strenge Ballett" und die Bewegungsfotografie

Bei diesen Arbeiten ging es ihm nicht um die visuelle Analyse von dynamischen Handlungen wie Eadweard Muybridge mit seinen Momentfotografien oder um die Visualisierung des modernen

---

[333] Im Katalog von 1977 wird das zugrunde liegende Verfahren von Steinert „Diapositiv-Solarisation" genannt. Es handelt sich dabei um eine Variation der Negativkopie-Technik, bei der nicht ein Negativ, sondern ein Dia (und damit eine Art „Positiv") die Ausgangsbasis bildet. Dieses wird während der Vergrößerung zusätzlich noch solarisiert. Steinert 1977, S. 52.

[334] Zu Rodschenkos Fotoauffassung: Hubertus Gaßner, Alexander Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfurt 1984, S. 71 ff. Zu Renger-Patzsch Fotografieverständnis: Virginia Heckert, „Lernt die Welt sehen", in: Albert Renger-Patzsch, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1997, S. 12 ff.

Lebens wie bei den technikbegeisterten Futuristen. Steinert interessierten vielmehr die fotografischen Abstraktions- und Gestaltungsmöglichkeiten, die aus Bewegungsdarstellungen entwickelt werden können.

Seine erste Arbeit in dem Zusammenhang stellt wiederum das „Strenge Ballett“ (Abb. 78) dar. Darin verwandte er zwei figürliche Motive. Deren Ausgangsform bildete eine Drahtfigurine, die vom Maler Manfred Dittgen für die Modeklasse der Saarbrücker Schule entworfen worden war. Steinert positionierte sie vor einen schwarzen Hintergrund und setzte sie um ihre Längsachse herum in Bewegung. Die drehende Figur wurde über einen längeren Zeitraum mit Hilfe einer kontinuierlichen Belichtung aufgenommen, durch die es zu den fließenden, zusammenhängenden Verlaufsspuren kam. Mit der Verfahrensweise wurde die Sukzession des Bewegungsablaufs komprimiert und zu einer Darstellung verdichtet. Von dem Motiv entstanden mehrere verschiedene Varianten. Der Fotograf wählte zwei von ihnen aus, schnitt die Figurinen aus den entsprechenden Negativen heraus und montierte sie in das Fotogramm.[335] Die konzentrischen Verwischungen vermitteln den Ballettfiguren ein virtuelles Volumen. Die statische Ausgangsform ist dabei immer noch erkennbar. Daraus ergibt sich ein ambivalentes Verhältnis aus Statik und Dynamik. Dieses ist in den beiden Rotationskörpern des „Strengen Balletts“ nicht identisch – ebenso wenig die Armstellung. So ist das Rotationsmoment in der hinteren Puppe, die auch als Einzelstudie (Abb. 92) vorliegt, wesentlich stärker ausgeprägt. Sie wirkt dichter und voluminöser. Die Ausgangsfigur scheint hier kaum noch durch. Demgegenüber ist sie in der anderen, vorderen Figurine deutlich zu sehen – zumindest im Oberkörperbereich. Das noch vorhandene Negativ und die Variationen zeigen, daß es sich bei dem Drehfiguren-Motiv um keine Montage handelt. Seine sowohl statische als auch dynamische Erscheinung ist darauf zurückzuführen, daß das Drahtgestell während des Belichtungs-Zeitraumes nicht nur gedreht wurde, sondern auch zeitweise still stand. Es ist daher anzunehmen, daß die Rotation während ihrer Anfangs- oder Endphase aufgenommen wurde. Die weniger stark ausgeprägten Bewegungswischer, die auf eine niedrigere Drehzahl verweisen, stützen die Annahme.[336]
Am noch vorhandenen Negativfragment des „Strengen Balletts“ wird zudem deutlich, wie stark Steinert die Ambivalenz zwischen Statik und Dynamik an der Figur interessierte. So sind bei ihr die äußeren Bewegungsspuren zum Teil weggeschnitten. Sie waren dem Fotografen offenbar zu stark ausgeprägt. Eine intensivere Verwischung bzw. Entmaterialisierung der Drahtpuppe war demnach nicht sein Ziel. Statt dessen wählte er aus den Rotationsvarianten die Figur aus, die beide Momente – das der statischen Ausgangsform und das des durch Bewegung hervorgerufenen Volumens – nahezu gleichberechtigt vereint. Mit der Beschneidung des Negativs optimierte er seine Vorstellungen zusätzlich.
Die Arbeit „Figurine et Arabesque“ (Abb. 93) aus demselben Jahr führt die Ausgangspositionen vor, die seiner Auseinandersetzung mit dem virtuellen Körper zugrunde lagen: die abstrahierte, entkörperlichte Drahtfigur und den weiblichen Torso mit naturalistischem Volumen. In der Rotationsfigur des

---

[335] Eine davon ist im Negativ-Nachlaß noch vorhanden. Dort befindet sich ein Briefumschlag, der seiner Beschriftung zufolge („Drahtplastik gedreht. 2 ausgeschnittene Negative“) zwei Negativausschnitte zum „Strengen Ballett“ beinhalten soll. Darin ist jedoch nur noch ein Negativ. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N1538/87.

[336] Koenig erklärt das stärker statische Moment der vorderen Figur damit, daß sie aus einer statischen und bewegten Figurenstudie zusammenmontiert sei. Diese Vermutung läßt sich anhand des noch existierenden Negativs (Inv.Nr. 1467/N1538/87) und der neun Variationen (Inv.Nr. 1467/N1537/87), die keine Montage erkennen lassen, nicht halten. Vgl. Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 187; FS: Negativ-Nachlaß Steinert.

„Strengen Balletts“ hat er beides – Abstraktion und Körperlichkeit – miteinander kombiniert. Die Vielzahl von Streifen und Schichten, aus denen sie besteht, läßt sie dabei mehrschichtig und in Veränderung bzw. Bewegung begriffen erscheinen. Diese Vieldeutigkeit findet ihr Pendant in der räumlichen Situation des Fotogramms, deren Uneindeutigkeit erst bei näherer Betrachtung deutlich wird.[337] So suggeriert die Überlagerung der Rechtecke ein Vorne und Hinten, welches sich jedoch nicht in eine gemeinsame Perspektive überführen läßt. Zudem deutet die unterschiedliche Größe der Figuren eine dreidimensionale Tiefe an, die durch die hellen Schenkel des rechten Winkels gleichzeitig wieder in Frage gestellt wird. Jene laufen im Bild aus und wirken dadurch eher zweidimensional wie die Seiten eines Koordinatenkreuzes. Weiterhin ist zu beobachten, daß die vermeintlich im Vordergrund stehende große Puppe sowohl von der vertikalen Achse als auch vom mittigen Rechteck überlagert wird. Darüber hinaus wird ihr rechter Arm von einem undefinierbaren, dunklen Balken abgeschottet. Befindet sich die Figurine nun vor, im oder hinter dem Winkel? Ihre Positionierung innerhalb des Bildraumes ist nicht eindeutig festzustellen. Der homogene schwarze Umraum verhält sich gegenüber der Mischung von angedeuteter Räumlich- und Flächigkeit neutral.

Die Darstellung von virtuellen Volumina interessierte bereits die Künstler der zwanziger Jahre. Damals kam es innerhalb der Avantgarde zu vielfältigen Reaktionen auf die zahlreichen Veränderungen, die jene Zeit prägten. So stand auch der eindeutige Charakter von Kategorien wie Form, Materie und Raum aufgrund von neuen Forschungsergebnissen grundlegend in Frage. Die Begriffe wurden nun als offene, veränderbare, im Werden begriffene Faktoren definiert.[338] In diesem Zusammenhang entstanden Anfang der zwanziger Jahre die beweglichen Plastiken von Naum Gabo, Nathan Pevsner und El Lissitzky. Die Künstler wollten ihre Skulpturen bzw. deren Material durch die Einbeziehung der vierten Dimension: der Zeit – und damit auch der Bewegung, die in einem Zeitraum abläuft und diesen Raum visualisierbar macht – entmaterialisieren und moderne, dynamische Konstruktionen entwickeln.[339] Gabos „Kinetische Plastik“ von 1920, die aus einer vorübergehenden Abfolge von verschiedenen Materialstadien besteht und dementsprechend im permanenten Wandel begriffen ist, wurde von Moholy-Nagy nicht nur in seinem Buch „vom material zur architektur“ publiziert, sondern regte ihn auch zur Auseinandersetzung mit dem virtuellen Volumen an. Sie führte u.a. zu seinem „Lichtrequisit“, das abstrakte Formen in Bewegung projizierte. Die Produktion von rein visuellen Phänomenen entsprach seinem Ziel, die Materie künstlerisch zu „vergeistigen“.[340] Die Illusionierung von Körperlichkeit mit Hilfe der Dynamik wurde am *bauhaus* aber auch von Joost Schmidt, dem Leiter der Plastischen Werkstatt, aufgegriffen. Er sah in der Sensibilisierung des räumlichen Vorstellungsvermögens einen wichtigen Schwerpunkt seines Unterrichts. In dem Kontext entwickelte er verschiedene Versuchsreihen. In einer von ihnen wurden eine Gerade und ein Kreis durch Drehung in einen Hyperboloiden und eine Kugel transformiert. Fotografien von Edmud Collein dokumentieren das Experiment (Abb. 94). Schmidt veröffentlichte seine Ergebnisse 1928.[341] Über

---

337 Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 193.

338 Andréi Nakov, Eine „Lichtarchitektur“, die sich über das rein Formale erhebt, in: Laszlo Moholy-Nagy, Kat. (Museum Fredericianum), Kassel 1991, S. 21 ff.

339 Monika Wagner, Das Problem der Abstraktion, in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 5, Tübingen 1990, S. 114 ff.; Gaßner 63 f.

340 Laszlo Moholy-Nagy, vom material zur architektur, (Passau 1929) Mainz 1968, S. 156; Nako 29 f.; Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie’, S. 186 f.; S.o. S. 78 ff.

341 Joost Schmidt, Plastik ... und das am Bauhaus!?!?, in: Bauhaus, 1928, Heft 2/3, S. 20 f.

Hannes Neuner, der in der Reklamewerkstatt von Schmidt am *bauhaus* studierte, könnte Steinert von jenen Ansätzen erfahren haben.[342] Belege dafür gibt es jedoch nicht.

Einen eindeutigen Bezug zum *bauhaus* stellt demgegenüber der Untertitel zum „Strengen Ballett" her, der auf Oskar Schlemmer verweist.[343] Ein Vergleich zwischen Steinerts Rotationsfigur und einem Kostümschema des *bauhäuslers*, welches im „Triadischen Ballett" im Kostüm „Goldkugel umgesetzt wurde, zeigt Ähnlichkeiten aber auch Unterschiede auf.[344] Den Ausgangspunkt für Schlemmers Schema bildet der Mensch und seine spezifischen Bewegungsimpulse: Drehen, Zielen, Ausgreifen. Schlemmer formulierte es folgendermaßen: „Die Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers im Raum; hier sind es die Formen der Rotation, Richtung, Durchschneidung des Raumes: Kreisel, Schnecke, Spirale, Scheibe".[345] Die daraus entwickelte Figur entspricht einem Körper, in dem die genannten dynamischen Impulse rotationsförmig zusammengefaßt und abstrahiert sind. Das Ergebnis gleicht einer schematisierten Rotationsfigur. Diese spiegelt die künstlerische Intention des *bauhäuslers* wieder: die Entwicklung eines von allen Zufälligkeiten befreiten, allgemeingültigen Menschenbildes, eines kanonisch regulierten Menschentypus. Koenig zeigt auf, daß sich die Methode des *bauhaus*-Lehrers, die vom Realen ausgeht und zum Abstrakten führt, deutlich von Steinerts Figuren-Konzeption unterscheidet.[346] Denn jener ging im „Strengen Ballettt" gewissermaßen den umgekehrten Weg: von der abstrahierten Figur zur anthropomorphisierten Körperlichkeit. So wirken die Figuren des Fotografen körperlicher als die Drahtpuppe, die ihren Ausgangspunkt bildete. Mit ihnen verfolgte Steinert auch kein weltanschauliches Ziel. Dennoch hat er von Schlemmer gestalterische Anregungen wie die Rotationsfigur aufgenommen und fotografisch umgesetzt. Denn schließlich verweist der Titel („Strenges Ballett") direkt auf das berühmte Projekt des *bauhaus*-Lehrers, zu dem das Goldkugel-Kostüm gehört: das „Triadische Ballett" mit seinen streng schematischen, ballettartigen Bewegungsabläufen. Auch das Motiv des Koordinatenkreuzes könnte aus der Bezugnahme auf Schlemmer resultieren. Jener verwandte das Achsenkreuz in der Zeit zwischen 1915 und 1916 in seinen Gemälden „Geteilte Figur" und „Homo" um das Volumen der dort dargestellten Figuren zurückzunehmen und ihnen ein „Gegengewicht" gegenüberzustellen.[347] Im Vergleich zum Kostümentwurf des *bauhäuslers* wirkt Steinerts Arbeit jedoch weniger systematisch, eher wie ein Spiel mit Flächen und Räumen, Konturen und Körpern. Auch Koenig hat ihr einen „zurückhaltenden", weniger „konstruierenden" Charakter attestiert.[348] Dabei gilt es zu berücksichtigen, daß sie erst den Beginn von Steinerts Auseinandersetzung mit dem Thema „Bewegung" repräsentiert. Darüber hinaus wird am direkten Bezug auf das berühmte Vorbild aus den zwanziger Jahren deutlich, daß der Saarbrücker keine Berührungsängste hatte und die avantgardistische Fotografie jener Zeit offenkundig als Bezugs- und Ausgangspunkt für die eigene Arbeit betrachtete und proklamierte.

---

342 Kugler 296; Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 208.

343 s.o. S. 82, Anm. 307

344 Oskar Schlemmer, Figurine »Die Goldkugel« aus dem »Triadischen Ballett«, 1923, in: Rainer Wick, Bauhaus-Pädagogik, Köln 1992, S. 269, Abb. 177.

345 Oskar Schlemmer, Mensch und Kunstfigur, in: Oskar Schlemmer u.a. (Hg.), Die Bühne im Bauhaus, München 1924, S. 17.

346 Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 208 f.; ders., Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 186 ff.

347 Wick, Bauhaus-Pädagogik, S. 265, Abb. 164 (Homo) u. S. 252 f.

348 Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 194.

Das Thema »virtuelles Volumen« wurde nach dem Zweiten Weltkrieg nicht nur von Steinert aufgegriffen. Koenig weist nach, daß es auch im *New Bauhaus* und in der Landeskunstschule Hamburg in der Grundlehre eine Übungsaufgabe darstellte. Zudem arbeiteten Fotografen wie Hans Hajek-Halke und Pim von Os mit schwingenden Drähten, aus denen sie Körper-ähnliche Figuren entwickelten.[349] Die visuelle Erzeugung von Dreidimensionalität etablierte sich innerhalb der Fotografie der Nachkriegszeit somit als wiederentdecktes fotografisches Darstellungsmittel.

Steinert verwandte dieses Mittel nur im „Strengen Ballett". Danach setzte er sich auf andere Weise mit bewegten Motiven auseinander. Dabei handelt es sich nicht mehr um Studioaufnahmen, sondern um Arbeiten, die während seiner Paris-Reisen entstanden sind. Darin stehen sich Statik und Dynamik, die in den Ballettfiguren synthetisiert worden waren, nun kontrapunktisch gegenüber. Ein Beispiel dafür ist der „Appell" (Abb. 95) von 1950.[350] Die Arbeit mit dem „verwackelten" Passanten, der im Gegenlicht an einer Straßenecke mit Plakatwänden vorbeigeht, gehört zu den berühmtesten Werken von Steinert. Das Neben- bzw. Gegeneinander von Licht und Schatten, von Schärfe und Unschärfe erzeugt eine bildbestimmende Spannung. Darin nimmt die Rückenfigur im Vordergrund das Repoussoir-Motiv auf, d.h. sie bietet sich der bzw. dem Betrachtenden als Identifikationsfigur an und leitet den Blick ins Bild.[351] Wie ausdrucksvoll der „Apell" wirkt, zeigt der Umstand, daß er bis in die Gegenwart in den unterschiedlichsten, angewandten Kontexten verwendet wurde: als Beweis für eine angeblich politische Indoktrination der Saarländer durch die Franzosen, als Titelbild für zwei berühmte Romane und für Schmolls Buch „Vom Sinn der Photographie".[352] Im Nachlaß existieren darüber hinaus noch zwei ähnliche Aufnahmen. In beiden sind wiederum „verwackelte" Personen im Kontrast zu statischen Plakatwänden thematisiert. Bei einer der Fotografien (Abb. 96) ist im linken Vordergrund eine scharf angeschnittene, unscharfe Person zu erkennen. Sie scheint im Begriff zu sein, sich von links ins Bild zu bewegen. Ihr Kopf und der Schriftzug einer Getränkewerbung bilden die bildbestimmende Diagonale der Komposition. Die schräg verlaufende Flaschenillustration, die den Namenszug kreuzt, gleicht sie aus. Die Vordergrundfigur besitzt mit dem Mann im rechten Bildhintergrund ein Pendant, dessen Bewegungsrichtung genau gegenläufig ausgerichtet ist. Beide sind dunkel und „verwackelt". Sie bilden gewissermaßen den Rahmen für das überdimensionale Plakat, das mit seinem ausgewogenen Charakter im Mittelpunkt der Komposition steht. Die Fotografie ist jedoch weniger spannungsvoll als der Mittelachsen-orientierte „Appell" angelegt (Abb. 95).[353]
Das ambivalente Wechselspiel von klaren und verwischten Motivanteilen steht auch beim „Ein-Fuß-Gänger" (Abb. 97) im Mittelpunkt, der wie der „Appell" zu den bekanntesten Fotos von Otto Steinert gehört. Die Aufnahme, die ebenfalls 1950 entstand, zeigt in der rechten Bildhälfte einen Fuß und ein

---

[349] Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 209 f.

[350] Im Negativ-Nachlaß datiert mit: „VIII.50". FS: Negativ-Nachlaß, Inv.Nr. 1467/N639/87.

[351] s.o. S. 39, Anm. 162

[352] Raymond Chandler, Betrogen und gesühnt, München, Wien, Basel 1958 (Titelbild); Marguerite Duras, Der Schmerz, München, Wien 1986 (Titelbild); Schmoll 1980, Titelbild u. S. 77 f.

[353] In der zweiten Aufnahme (Inv.Nr. 1467/278/87), die ebenfalls 1951 entstand, befinden sich zwei unscharfe Passanten rechts und links vor einer hohen Plakatwand, auf der ein und dasselbe Werbeplakat in drei Dreierreihen übereinander angebracht ist. Die markante Gitterstruktur, die sowohl das Motiv als auch die Anordnung der Poster prägt, und die gleichgewichtige Positionierung der beiden Personen in einer Ebene lassen das Statik-Dynamik-Motiv innerhalb der Komposition zugunsten einer stärker formalen Systematik zurücktreten.

Hosenbeinfragment eines Passanten, dessen restliche Gestalt völlig verwischt erscheint. Die „Verwacklung“ ist formal nochmals in den Wischer-artigen Spuren am linken unteren Bildrand aufgegriffen worden. Die teilweise Auflösung der Person in der Bewegung wurde durch eine Langzeitbelichtung möglich.[354] Dabei blieb das Standbein klar erkennbar, da es innerhalb der Vorwärtsbewegung den stabilen Ausgleich zum nach vorne gezogenen Bein darstellte und längere Zeit am Boden blieb. Somit hat der Fotograf die feststehenden und bewegten Momente – wie in den Rotationsfiguren – wieder in einer Figur zusammengeführt. Der Baumstamm und sein filigranes Bodenschutzgitter bilden in ihrer Schärfe das Pendant zu dieser ambivalenten Foto-Gestalt. Statik und Dynamik sowie Aktivität und Passivität repräsentieren letztlich auch die Grundkomponenten der Bewegung, der „aktiven Ortsveränderung eines Körpers in bezug auf ein festgelegtes Bezugssystem“.[355] Um die motorische Gegensätzlichkeit in der Fotografie gleichzeitig zu visualisieren, erarbeitete Steinert sowohl kontrastierende Kompositionen – wie den Apell – als auch verknüpfende Bildentwürfe – wie den „Ein-Fuß-Gänger“ und das „Strenge Ballett“. Die darin eingesetzten, verwischten Motive, die aus einer Verlängerung der Belichtungszeit resultieren, sind rein fotospezifische Darstellungsmittel, die über unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten hinausgehende Ansichten vermitteln und die dynamischen Aspekte besonders berücksichtigen. Das war sein Ziel, denn „…wenn es uns gelingt, den Eindruck einer sich mehrere Augenblicke lang abspielenden Bewegung darzustellen, dann ist unser Bild lebendiger und bewegungsreicher als das Momentfoto geworden, das die Zeit scheinbar brüsk aufgehalten hat. Der fotografische „Moment“ entspricht nicht dem menschlichen „Augenblick“, in dem sich für uns Bewegungen abspielen.“[356]
Im Negativ-Nachlaß existieren mehrere Studien zum „Ein-Fuß-Gänger“, die sich in der Wahl der Aufnahmeperspektive und des Verwischungsgrades unterscheiden.[357] In dem Zusammenhang befinden sich weitere Negative, die verwackelte Personen auf einem Bürgersteig mit „fest-stehenden“ Bäumen und einem Bushaltestellen-Schild zeigen.[358] In diesen klingt die Thematik „Dynamik-Statik“ der berühmten Aufnahme (Abb. 97) bereits an. Im Vergleich zu ihr wirken sie in ihrer wenig pointierten Ausschnittwahl und Komposition noch unentschieden und studienartig. Steinert hat sich an das endgültige Motiv offenbar erst langsam „herangetastet“. Selbst bei ihm soll er lange probiert haben, bis er seine Bildvorstellung optimal umgesetzt sah.[359] Zudem erfordert die genau austarierte Visualisierung des bewegten Motivs, wie sie hier erfolgt ist, viel fotografische Erfahrung. Der Faktor Zufall spielt dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle, da beim Auslösen für das Auge letztlich nicht sichtbar ist, was auf dem Negativ erscheint. Anhand der Bildergebnisse läßt sich sagen, daß Steinert

---

[354] Ein ähnliches Motiv existiert als Aufnahme im Nachlaß (Inv.Nr.: 1467/280/87). Es zeigt einen Mann, von dem ein Bein relativ scharf, der Rest jedoch nicht so stark verwischt erscheint wie beim „Ein-Fuß-Gänger“. Er steht im Kontrast zu einem Holzkarren, den er teilweise überschneidet. Das Foto soll lt. Schmol ein Jahr nach dem „Ein-Fuß-Gänger“ entstanden sein (s. Bildrückseite Inv.Nr. 1467/280/87).

[355] Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, hg. u. bearb. v. d. Lexikonredaktion d. Bibliographischen Instituts, Bd. 3, Mannheim, Wien, Zürich 1983, S. 210, Stichwort: Bewegung.

[356] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 10.

[357] FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N789/87 (3 Variationen).

[358] FS: Negativ-Nachlaß, Inv.Nr. 1467/N788/87 - 1467/N791a/87.

[359] Ursprünglich sollte Marlis Steinert die Passantin darstellen. Der Frauenfuß entsprach jedoch nicht Steinerts Vorstellung, weshalb er ein männliches Modell einsetzte. Marlis Steinert, in: Scholz 17.07.1995, S. 16-22.

den Zufallsfaktor letztlich souverän mit einbezogen hat, ohne ihm jedoch die Bildgestaltung zu überlassen.
Eine Aufnahme von Wols mit einem ähnlichen Motiv (Abb. 98) wirkt ebenfalls zufällig.[360] Auch sie zeigt einen Baumstamm mit einem Bodenschutzgitter. Die runde Schutzvorrichtung, die häufig in Paris zu finden ist, stimmt mit der des „Ein-Fuß-Gängers“ überein. Die verschwommene Spiegelung des Baumstammes auf dem regennassen Asphalt läßt Abbildung 98 dabei stärker atmosphärisch erscheinen. Die „Schieflage“ des im Mittelpunkt stehenden Baumes und Gitters, die durch die leicht schräg ausgerichtete Kameraperspektive hervorgerufen wurde, vermittelt der Fotografie etwas Spontanes. Sie mutet wie eine Momentaufnahme an.[361] Während Wols Foto mit Hilfe der „gekippten“ Ansicht Zufälligkeit ausdrückt, nutzte Steinert dagegen den Zufall weniger als Ausdrucks-, sondern eher als Gestaltungsmittel, das er als Gegenpart zu den statischen Bildkomponenten gezielt in seine Kompositionen einbezog.

1951 endete Steinerts bewegungsfotografische Arbeit, die mit einer kurzen Auseinandersetzung mit der Darstellung des virtuellen Volumens begonnen hatte. In dem Kontext bezog er sich direkt auf die avantgardistische Kunst der zwanziger Jahre – insbesondere auf Oskar Schlemmer. Die Ambivalenz zwischen Statik und Dynamik, die dem „Strengen Ballett“ und seinen Rotationsfiguren zugrunde liegt, nahm er in den folgenden zwei Jahren in den kontrapunktischen Straßenszenen mit „verwackelten“ Passanten in statischer Umgebung auf. Im „Ein-Fuß-Gänger“ hat er den Gegensatz in der zentralen Figur wieder vereint. Die hier entwickelten spannungsvollen Darstellungsformen, die das grundlegende Paradoxon der fotografischen Fixierung eines dynamischen Prozesses zu ihrem Ausgangspunkt machten, waren innovativ und nur mit der Fotografie zu realisieren. „Der Zeitablauf, das Geschehen zwischen den Momenten, gewinnt den Charakter des selbsteigenen Bildvorwurfes“, proklamierte er vier Jahre später.[362] Dem Zufall kam dabei Gestaltungsmittel-Charakter zu. Infolge dieser Erfahrungen entwickelte er kurz darauf neue fotografische Experimentalformen: die Luminogramme.

IV.2.3.5. Luminogramme

Sie entstanden zum größten Teil zwischen 1951 und 1952 und basieren im wesentlichen auf der Fixierung von Dynamik und Licht. Damit weisen sie sowohl Aspekte der Bewegungsfotografie als auch der Fotogramm-Technik auf. Beim „Luminogramm 1“ (Abb. 99) nahm Steinert bei Nacht die Lichter von Autos und Laternen über eine längere Belichtungszeit hinweg auf, wobei er sich und seine Kamera zusätzlich rhytmisch bewegte. Aus der „Zeitbelichtung mit bewegter Kamera“ – wie er sie selber bezeichnete – ergaben sich die Luminogramme mit den spezifisch geschwungenen, hellen Linien.[363] Schmoll berichtete als Augenzeuge: „Steinert bat mich einmal, ihn zur Place de la Concorde zu fahren. Er hatte seine Photogerätschaften im Wagen. Wir hielten am Platzrand gegenüber der Einmündung der Champs-Élysées. Er stieg plötzlich auf eine der Steinbrüstungen und vollführte beim

---

[360] Bildvergleich bei Schmoll 1980, S. 76 f.

[361] Ähnliche momenthafte Fotos mit Pariser Bodenschutzgittern aus der Zeit Anfang der fünfziger Jahre von Willy Ronis und von Sarrison wurden in einer französischen Fotozeitschrift dem „Ein-Fuß-Gänger“ gegenübergestellt. in: Art d’aujourd’hui, 3e série (1952), No. 7-8, S. 37.

[362] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 10.

[363] Otto Steinert 1976, S. 52 (Untertitel zu Katalog-Nr. 45 und 46).

Photographieren seltsame rhytmisch wippende und schlingernde Körperbewegungen, wobei ich ihn in der Balance stützen mußte.“[364] Demnach bediente sich der Fotograf der Kameraluminogramm-Technik, die sich vom „direkten Luminogramm“ unterscheidet.[365] Bei der Direktmethode wird das Licht geradewegs ohne zwischengeschaltete Kamera oder Objekte auf das fotoempfindliche Material gerichtet. Anstatt von Objektschatten – wie beim Fotogramm – werden hier „reine“, gegenstandslose Lichtphänomene visualisiert. Lotte Jacobis „Photogenics“ aus den späten vierziger Jahren sind Musterbeispiele für diese Technik. Sie enstanden mit Hilfe von Taschenlampenlicht, das in der Dunkelkammer über Fotopapier gelenkt wurde.[366] Auch Kilian Breier, der ab 1953 in Saarbrücken studierte und die Klasse für Fotografik betreute, nutzte die Technik ab Mitte der fünfziger Jahre.[367]

Steinerts Luminogramme sind demgegenüber nicht ohne, sondern mit Hilfe der Kamera hergestellt worden. Jene „schaltete“ er zwischen Licht und lichtempfindliches Material. Darüber hinaus wurde wiederum die Dynamik als Gestaltungsmittel eingesetzt. Die Linienschwünge aus „Luminogramm 1“ resultieren dabei aus zwei verschiedenen Bewegungsmomenten, denn sowohl die Lichtquellen (beleuchtete Autos) als auch der Fotograf bewegten sich während der Aufnahme. In einer anderen Arbeit mit dem Titel „Paris, Lichterspuren“ (Abb. 100) aus demselben Jahr entsprechen die Lichtverläufe nicht Schwüngen, sondern einem parallelen Streifenmuster. Ob der monotone Richtungsimpuls der Struktur durch die einheitliche Eigenbewegung der Lichtquellen oder des Fotografen hervorgerufen wurde, ist nicht mehr nachvollziehbar. Das Motiv der vibrierend wirkenden Linien läßt sich mit einem farbigen Luminogramm von Moholy-Nagy vergleichen, das den Titel „Traffic Lights“ trägt und während der USA-Jahre (1937-1946) entstanden ist.[368] Jenes Werk ist aufgrund ihrer unterschiedlichen Farben und Strukturen in mehrere Bereiche unterteilbar: weiße Lichtwellen im Vordergrund, eine rote, rasterartige Struktur im Mittelgrund und dahinter reines Schwarz. Die Vielschichtigkeit evozierte Räumlichkeit, die zusammen mit den variierenden Helligkeitsstufen innerhalb der einzelnen Ebenen eine flirrende, in Bewegung begriffene und atmosphärische Wirkung hervorruft. Die geschwungenen Strukturen, die an Wellen erinnen, wecken im Zusammenhang mit dem Titel Assoziationen an das Lichter-Meer der nächtlichen Großstadt. Steinert arbeitete demgegenüber „nur“ in Schwarz-Weiß. Die Beschränkung auf wenige Helligkeitswerte und die gleichmäßige, rhytmische Struktur der Linien lassen sein Luminogramm stärker grafisch erscheinen. Räumlichkeit klingt kaum an, ebenso wenig inhaltliche Assoziationen.

---

364 Schmoll 1980, S. 84.

365 Hülsewig-Johnen 217. Koenig führt diese Technik auf Bewegungsdarstellungsverfahren von E. J. Marey zurück. Jener kleidete Versuchsmodelle schwarz ein und befestigte an deren Köpfen, Armen und Beinen schwarze Holzbänder mit Nagelköpfen. Während einer Langzeitbelichtung wurden die Figuren angestrahlt. Dabei reflektierten die Nägel, während die Personen unsichtbar blieben. Damit konnte er Bewegungsabläufe kontinuierlich fotografisch „festhalten“. Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 212. Marlene Schnelle-Schneyder, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert, Marburg 1990, S. 124.

366 Lotte Jacobi 1896-1990. Berlin - New York - Deering, Kat.(Museum Folkwang), Essen 1990/91, S. 42-55.

367 S.o. S. 82; Hülsewig-Johnen 217.

368 Die Aufnahme ist undatiert. Sie wird Moholys Aufenthalt in den USA von 1937 bis zu seinem Tod (1946) zugeschrieben. Laszlo Moholy-Nagy 1991, S. 241.

Das Negativ zu „Lichterspuren“ befindet sich in einem Umschlag mit der Aufschrift „Kirmes-Zeit + Bewegung“.[369] Es überrascht und ist visuell kaum nachvollziehbar, daß die Streifenstruktur in Beziehung zu Jahrmarktmotiven stehen soll. Der Hinweis macht dennoch auf Ähnlichkeiten aufmerksam, die zwischen Steinerts Luminogrammen und Fotografien auszumachen sind, die rotierende Karussells bei Nacht zeigen. Deren Beleuchtung hinterläßt im bewegten Stadium auf Fotografien ähnliche Lichtspuren. Entsprechende Motive wurden im fotografischen Bereich bereits in den zwanziger Jahren thematisiert. Ein solches wurde auch in Moholy-Nagys Buch „vom material zur architektur“ aus dem Jahr 1929 als Anschauungsbeispiel publiziert. Es handelte sich um ein Pressefoto (Abb. 101).[370] Toni Schneiders, der wie Steinert der Gruppe *fotoform* angehörte, fotografierte 1950 ebenfalls leuchtende Karussellspuren (Abb. 102). Durch den scharf angeschnittenen Ausschnitt wurde das Ausgangsthema bei ihm jedoch noch stärker abstrahiert. So steht dort nicht das beleuchtete, rotierende Karussell als virtuelles Volumen im Vordergrund, sondern die Struktur der Lichtschwünge und ihr Verlauf im Bildraum. Auch Peter Keetman, ein weiteres *fotoform*-Mitglied, arbeitete zu jener Zeit an Luminogrammen, auf die später noch detaillierter eingegangen wird. Steinert kannte sie.[371] Die Technik wurde in der Nachkriegszeit somit von zahlreichen Fotografen und Fotografinnen – auch in den USA, was am Beispiel von Lotte Jacobi deutlich wurde – angewandt. Sie lag gewissermaßen in der „Luft“. Auch Steinert nutzte sie zu eigenen Bildentwürfen. Dabei verfremdete er die Ausgangsobjekte seiner Motive soweit, daß sie nicht mehr zu „erkennen“ waren. Es bleibt offen, ob es sich bei ihnen um Kirmes-, Straßen- oder Autobeleuchtungen handelte. Eine Beziehung zu ihrer „gegenständlichen Basis“ ist nicht mehr ersichtlich.

Von den sechs erhaltenen Luminogrammen sind drei im Labor weiter verfremdet worden. Bei ihnen kehrte der Fotograf mit Hilfe des Negativkopie-Verfahrens die Helligkeitswerte um: aus lichten Spuren auf Schwarz wurden dunkle Linien auf Weiß. So auch in „Nervige Schatten“, das mit seiner Vielzahl an Linienstrukturen ungewöhnlich vielschichtig und nahezu „chaotisch“ wirkt. Damit nimmt es eine Sonderstellung gegenüber den übrigen Luminogrammen ein, die durch einen pointierten und ausgewogenen Kompositionsstil geprägt sind, der für Steinerts Werk eher typisch ist. Durch die Tatsache, daß „Nervige Schatten“ bereits 1951 entstand – ein Jahr vor den anderen Arbeiten dieser Art – kommt dem Werk ein „Vorreiter-Status“ zu,[372] der auch die ungewöhnliche Komposition erklären könnte.
Die Luminogramme des Fotografen, insbesondere die im Negativkopie-Verfahren erstellten, weisen Ähnlichkeiten mit abstrakten Tuschezeichnungen auf. Durch den gestischen Charakter ihrer Lichtspuren stehen sie zudem der Bildsprache des Informel, Tachismus und Action Painting nahe. Ein Vergleich von Steinerts „Luminogramm 2“ (Abb. 103) mit einem unbetitelten Bild des Künstlers

---

[369] Inv.Nr. 1467/N797/87; Karussell-ähnliche Motive befinden sich innerhalb der Negative auch unter der Inv.Nr. 1467/N795/87; FS: Negativ-Nachlaß Steinert.

[370] Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 211 f.

[371] Brief v. Keetman v. 09.01.1999, Antwort auf Frage 6; Brief v. Keetman v. 21.01.1999, Antwort auf Frage 2.

[372] Schmoll ordnet die Fotografie (Inv.Nr. 1467/28/87) ebenfalls den Experimenten auf dem Place de la Concorde zu (s. Bildrückseite). Laut Beschriftung ihres Negativ-Umschlags steht sie demgegenüber jedoch im Kontext der „Kirmes-Zeit-Beweg. Aufnahmen“. Für diese Zuordnung sprechen die röhren- und spiralartigen Liniennetze im Hintergrund der Arbeit, die sich eher auf gleichmäßig rotierende Karusselllichter als auf Autoscheinwerfer im Straßenverkehr zurückführen lassen. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inventar-Nr. 1467/N796/87.

Hans Hartung von 1938 (Abb. 104) fördert erstaunliche, die Erscheinung betreffende Ähnlichkeiten zutage.[373] Steinert hat in der Nachkriegszeit Bilder des Malers und Grafikers gesehen und geschätzt.[374] Sie wurden damals mehrmals in Paris und in Deutschland sowie in Basel und Venedig ausgestellt.[375] Kennengelernt haben sollen sich die beiden jedoch nicht.[376]

Aufgrund der äußeren Übereinstimmungen zwischen dem Luminogramm und Gemälde, stellt sich die Frage, inwieweit die Arbeiten im Hinblick auf ihre Gestaltungsform und Intention tatsächlich vergleichbar sind. Und welche Bedeutung kommt dabei dem spezifischen Medium (Fotografie, Malerei) zu? Steht Steinerts Streben nach „absoluter Fotografie“ und abbildungsunabhängigen Gestaltungsmitteln und -formen in direkter Verbindung zur konkreten Kunst jener Zeit? Ahmte er die Malerei dabei vielleicht nur fotografisch nach – entsprechend der Kunstfotografie am Anfang des Jahrhunderts[377] – oder entwickelte er einen eigenen, medienspezifischen Weg zur Abstraktion?
Die markantesten Gemeinsamkeiten zwischen „Luminogramm 2“ und Hartungs Bild stellen das Motiv mit den dunklen Linien auf hellem Grund und dessen gestischer Charakter dar. Gerade jenem kam im Kontext des Informel, das hier stellvertretend für die o.g. Kunstrichtungen genannt wird,[378] eine prädestinierte Rolle zu. Der malerische Duktus galt in der informellen Bewegung als Ausdruck des unmittelbaren künstlerischen Entstehungssvorgangs. Anstelle von Komposition, Perspektive, Form und inhaltlicher Konnotation stand nun der Gestaltungsprozeß im Vordergrund. Ihm kam mehr Bedeutung zu als der Form, ebenso wie der Spontaneität, der nun mehr Gewicht als der Konzeption zugemessen wurde. Ziel war die durch Gegenstand, Erinnerung und spezifische Darstellungsmethoden ungetrübte Aufzeichnung innerer Bilder oder Zustände. Diese Intention steht in der Tradition der surrealistischen Doktrin des „psychischen Automatismus“. In der Entstehung des informellen Kunstwerks manifestierte sich somit nicht nur die Gestaltung, sondern mit ihr auch ein Moment der menschlichen bzw. künstlerischen Existenz, die nun als darstellungswürdig galt. Dadurch wurde der Künstler als souveräner, individueller Gestalter herausgestellt. Zudem erhielt das Material in seiner Eigenwertigkeit besondere Beachtung. Die Bilder entstanden in der direkten Auseinandersetzung mit Farbe, Untergrund, etc., deren Charakteristika den Verlauf des Malvorgangs entscheidend beeinflußten. Wie prägnant jener Einfluß sein konnte, wird an Hartungs Arbeit von 1938 sichtbar. Sie ist stark durch die zahlreichen dunklen Kleckse geprägt, die sich aus dem

---

373 Einen Vergleich zwischen Steinerts Luminogrammen und Hartungs Gemälden wurde bereits 1956 von Robert d’Hooghe gezogen: Robert d’Hooghe, Fotografie im zwanzigsten Jahrhundert. Otto Steinert und seine Schüler im „Institut für Neue Technische Form“ in Darmstadt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.05.1956.

374 Schmoll 1986, S. 266; Schmoll, in: Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit, S. 16; Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 37; Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 24.

375 Hartungs erste Ausstellungen in Deutschland nach dem Krieg fanden statt in: München und Stuttgart (1949), Köln (1951) und Mannheim (1952). In Paris stellte er ab 1945 regelmäßig aus. Hans Hartung, Kat.(galerie de france), Paris 1960, S. 261 ff.

376 Schmoll 1986, S. 266. Schmoll verweist dort darauf, daß Hartung selbst fotografierte. Seine Fotos nähern sich aber erst in den sechziger und siebziger Jahren der Erscheinung seiner Malereien und Steinerts Luminogrammen an.

377 Peter Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert: von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln 1980, S. 25 f.

378 Die hier vorgenommene Zusammenfassung von Tachismus, Action Painting und Informel unter dem Begriff des „Informel“ wird den Spezifika der einzelnen Bewegungen nur bedingt gerecht. Die diesem Vergleich zu Grunde liegenden Kategorien (Zufall, Spontaneität, Prozeßcharakter, Materialwertigkeit) prägen jedoch alle drei Richtungen als bestimmende Charakteristika. Eine Vereinheitlichung der Bewegung in dieser Form scheint im vorliegenden Kontext daher angemessen.

Malvorgang und dem Verhältnis zwischen Farbmenge und der Beschaffenheit des Untergrunds ergaben. Aus den „Flecken“ wurden vom Maler Striche und Linienschwünge entwickelt, die die klecksartigen Strukturen untereinander und mit dem Umfeld verbinden. Hier wird deutlich, wie sich das Bild nach und nach, in Reaktion auf das bereits Entstandene herausgebildet hat. Letztlich repräsentiert es eine komplexe, in sich ausgewogene und abgeschlossene Komposition, die sowohl auf Spontaneität als auch auf Kalkül beruht.

Welche Bedeutung kommt nun in Steinerts Luminogrammen der prozeßhaften, kreativen Spontaneität und der materiellen Eigenwertigkeit zu? Und welche Rolle spielt dabei das fotografische Medium?

In keiner seiner früheren und späteren Aufnahmen räumte der Fotograf dem Zufall soviel Spielraum ein wie in den Luminogrammen. Während er in den Bewegungsfotografien, wie beispielsweise dem „Ein-Fuß-Gänger“ (Abb. 97), „nur“ ein zufälliges Moment (die verwackelte Person) verwandte, basiert „Luminogramm 2“ (Abb. 103) bereits auf zwei Faktoren, deren Wirkung nicht genau zu kalkulieren war: auf der Dynamik der Lichtquellen und auf den Schwingungen des Fotografen. Die Einbeziehung des Unvorhergesehenen führte dabei zur Entmaterialisierung der Ausgangsmotive. Die Verknüpfung von Abstraktion und Zufälligkeit ist dabei nicht zwangsläufig. Peter Keetman beschäftigte sich seit 1948 mit einem ähnlichen Thema. In den entsprechenden Werken ließ er Taschenlampen über einer Kamera mit geöffnetem Verschluß pendeln („Lichtpendel-Schwingungen“, (Abb. 105). Bei einigen Arbeiten befand sich dabei der Apparat auf einem rotierenden Plattenspieler und damit ebenfalls in Bewegung.[379] Seine Lichtspuren erscheinen ebenso systematisch wie ihre Entstehungsmethode, die im wesentlichen auf mechanischen Kräften beruht. Keetmans Arbeit wirkt in ihrer exakten Regelmäßigkeit wie eine Vorbotin der *Generativen Fotografie*, welche Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren die analytisch orientierte Untersuchung der fototechnischen Grundlagen nach künstlerischen Aspekten zu ihrem Ziel erklärte.[380] Steinerts „Luminogramm 1“ (Abb. 99) und „Luminogramm 2“ (Abb. 103) basieren dagegen auf „belebteren“ Ausgangsfaktoren: den gesteuerten Wagen und ihm selbst. Die Arbeiten wirken dadurch spontaner und organischer. Mit den Schwingungen, die er bei ihrer Aufnahme vollführte, unterlief er den Abbildungscharakter der Kamerafotografie von Grund auf. Anstatt eine gegenständliche Ausgangs-Basis wiederzugeben, entmaterialisierte er diese. Darauf aufbauend entwickelte er gleichzeitig neue fotografische Ausdrucksformen. Sie resultierten zu einem wesentlichen Teil aus seinen körperlichen Schwingbewegungen, deren Wirkung durch die Langzeitbelichtung noch intensiviert wurde. Damit vergrößerte er seinen kreativen Gestaltungs-Anteil – sein „Gestaltungserlebnis“ (Steinert) – innerhalb des fotografischen Entstehungsprozesses . Gerade ihm schrieb er neben dem „Stilempfinden“ den maßgeblichen Einfluß an der Foto-Produktion zu. Das Schwingen des Fotografen auf dem Place de la Concord ist somit vom Prinzip her mit den malerischen Gesten der informellen Malerei oder dem „dance of dripping“ von Jackson Pollock, dem bekannteste Vertreter des Action Painting, zu vergleichen, auch wenn einzelne Aspekte wie beispielsweise das Maß an individueller Kontrolle, die Möglichkeiten der Weiterverarbeitung, etc. medienspezifisch bedingte Differenzen aufweisen. Letztlich wurde durch all diese Produktionsformen der Schaffensprozeß des Gestaltens sowie der souveräne, kreative Anteil des Künstlers bzw. Autors in den Vordergrund gerückt, auch in der

---

[379] Brief v. Keetman 1999, Antwort auf Frage 6. Dieses Verfahren ließ er sich patentieren. Bei Abb. 105 hat er jedoch keinen Plattenspieler miteinbezogen, sondern die Taschenlampen fest miteinander verbunden schwingen lassen.

[380] Jäger 1988, S. 54 ff.

Fotografie, in der mit der Vergrößerung des Einflusses seitens der bzw. des Fotografierenden gleichzeitig der abbildliche Anteil des Mediums an Bedeutung verlor.

Abgesehen von den Werken im Negativkopie-Verfahren, geht aus den Luminogrammen nicht hervor, ob sie im Labor noch zusätzlich nachbearbeitet wurden. Die ausgewogene Komposition und die mehrschichtigen, pointierten Motive lassen vermuten, daß Steinert die Aufnahmen nicht nur durch Ausschnittwahl und Kontrastverstärkung „optimiert“ hat. Bei „Luminogramm 1“ (Abb. 99) ist denkbar, daß die große und helle Schlingerform in der Mitte einkopiert bzw. montiert wurde. Eine zusätzliche Nachbearbeitung würde jedoch letztlich nichts am Abstraktionscharakter und spontanen, dynamischen Ausdruck der Arbeiten ändern, auch wenn der Zufall dann stärker kontrolliert eingesetzt worden wäre. Kalkül stellten wir schließlich auch in Hartungs Bildern fest. Die Verabsolutierung des Zufalls und die Ausschaltung des Bewußtseins ist auch in der informellen Kunst ebenfalls nur mit Abstrichen realisiert worden.[381]

Im Informel spielte darüber hinaus die Eigenwertigkeit des Materials eine entscheidende Rolle. Trifft das auch für Steinerts Luminogramme zu? Sie basieren auf immateriellem Licht. Es erscheint in der Schwarz-Weiß-Positivtechnik in strahlend weißen Linien – wie Lichtspuren. Die fotospezifischen Grundlagen, die durch das Licht als Grundelment und die Schwarz-Weiß-Technik als elementares, fotografisches Verfahren repräsentiert werden, dominieren somit die luminografische Erscheinung. Bei den Negativkopien verhält es sich dagegen sprichwörtlich umgekehrt. Dort sind die nun im Tonwert umgewandelten Schwünge kaum mehr als Lichtlinien zu „erkennen“. Da jeglicher abbildlicher Bezug unterbunden wurde, wirken die Strukturen ohne ihr vermeintlich helles „Strahlen“ wie dunkle Pinsel- oder Filzschreiber-Striche. Sie muten nun stärker grafisch bzw. malerisch an. Vergleiche zu ähnlich gestalteten malerischen Bildlösungen lassen sich im besonderen Maße von einem in Übergröße existierenden Luminogramm ziehen.[382] In seiner Erscheinung und Dimension weckt es Assoziationen an die Farb-Dripping-Arbeiten von Jackson Pollock, insbesondere an „Number 32“ (Abb. 106). Der amerikanische Maler beschäftigte sich seit 1946 mit dieser Technik bzw. Thematik. Ab 1950 wurden die Bilder in Europa ausgestellt, 1952 auch in Paris. Steinert hat sie dort gesehen.[383] Ein Charakteristikum der Dripping-Bilder stellt ihre Allover Struktur dar. Sie weist kein kompositionelles Zentrum auf, das die Bildelemente relational auf sich bezieht und die

---

[381] Zum Umfang des Zufalls bei Jackson Pollock: Thorsten Scheer, Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992, 42 f., bes. Anm. 75. Sykora charakterisiert auch die Arbeit des Informellen Karl Otto Götz als „Verkoppelung von Konzeptualisierung und Spontaneität, die das Unbewußte und die kontrollierende Vernunft gleichberechtigt nebeneinander agieren läßt“. Katharina Sykora, Karl Otto Götz. Phaan, in: Mannheimer Kunsthalle. Meisterwerke der Gemäldesammlung, Einführung Manfred Fath, Texte Katharina Sykora, Heidelberg 1995, S. 190.

[382] Die Maße der Arbeit betragen ca. 2 x 2,6 m. In seiner Überdimensionalität kann es als Ganzes nie auf einmal erfaßt werden. Eine distanzierte, analysierende Betrachtung ist kaum möglich, nur eine partielle, immer wieder neu ansetzende, prozeßhafte. Damit läuft nicht nur die Bildproduktion, sondern auch die Betrachtung als Prozeß ab. Dieses für das Action Painting typische Indiz findet sich bei dem übergroßen Luminogramm, das in Steinerts Werk einmalig ist, somit ebenfalls wieder.
Da die Arbeit zu Steinerts Zeiten vergrößert wurde und in der *Folkwangschule* hing, ist anzunehmen, daß sie von ihm beauftragt wurde. Es ist aber nicht bekannt, ob das Großformat bereits in Saarbrücken in den fünfziger Jahren oder erst in Essen in den sechziger oder siebziger Jahren hergestellt wurde. Damit kann nicht eindeutig davon ausgegangen werden, daß es so bereits in den fünfziger Jahren konzipiert worden ist und direkte, zeitgenössische Bezüge zu Jackson Pollocks Arbeit bestanden haben.

[383] Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 37.

Wahl des sichtbaren Ausschnitts dem Betrachter bzw. der Betrachterin unmittelbar einsichtig macht.[384] Die Farbspuren scheinen sich vielmehr über ihre Leinwandränder hinaus fortzusetzen. Die Gemälde des Action Painting wirken daher stark dekompositionell und ausschnitthaft. Ein Vergleich mit Steinerts Luminogrammen zeigt, daß auch sie mit ihren angeschnittenen Motiven Ausschnittcharakter aufweisen. Sie sind jedoch nicht „kompositionslos". Sowohl „Luminogramm 1" (Abb. 99), „Luminogramm 2" (Abb. 103) und „Paris, Lichterspuren" (Abb. 100) weisen eine deutliche, auf die vorhandene Bildfläche bezogene Komposition auf. Selbst die chaotischer anmutende Arbeit „Nervige Schatten" beruht letztlich auf einem Zentrum sowie Richtungs- und Formimpulsen, die visuelle Spannungsfelder aufbauen und sich gleichzeitig in ihrer Unterschiedlichkeit ausgleichen. Somit spielen kompositorische Intentionen bei Steinert nach wie vor eine maßgebliche Rolle. Er war offenbar nicht daran interessiert, die ästhetische Tradition des traditionellen Tafelbildes mit seinen selbstreferentiellen, in sich geschlossenen, autonomen Bildwelten aufzuheben bzw. in Frage zu stellen.[385] Ihm ging es vordringlich um die Erweiterung seiner fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten und -mittel, und zwar im Rahmen der ästhetischen Vorgaben. Dabei versuchte er sich bewußt von der Gegenständlichkeit und damit vom Abbild-Aspekt der Fotografie zu lösen.[386] Ihrem „einschränkenden" Reproduktionscharakter setzte er komplexe, fotospezifische Aufnahme- und Bearbeitungsprozesse entgegen, in die er vielfältig und maßgeblich eingriff und mit denen er seinen Gestaltungseinfluß wesentlich vergrößerte. Seine Luminogramme repräsentieren einen Höhepunkt seines Strebens nach „absoluter, freier Fotografie", zu dem er sowohl durch das Fotogramm als Lichtmalerei als auch durch die Techniken der Bewegungsfotografie, der Negativkopie und der Montage gelangt war.

Was verband und was trennte Steinert und die informelle Kunst nun letztlich? Beide arbeiteten an einer abstrakten Bildsprache, die auf die Loslösung vom Gegenstandsbezug abzielte und den Zufall als innovativen „Impulsgeber" einbezog. Gemeinsam ist beiden auch die Herausstellung ihrer durch kreative Spontaneität und Prozeßhaftigkeit geprägte Bildentstehung und die Steigerung des künstlerischen „Schöpfungsanteils". Damit einhergehend wurden gegenständliche Darstellungstraditionen und die technische Perfektion in den Hintergrund gedrängt. Als Ziel galt eine freie Kunst bzw. Fotografie, die sich auf sich selbst und ihre elementaren Faktoren (Gestaltung und Material) konzentrierte, jenseits von funktionalen und motivischen Traditionen.[387] In bezug auf Steinert und seine Vorstellung von der „absoluten Fotografie" stellt sich nun die Frage, inwieweit die Betonung des künstlerischen Anteils zu einer Reduzierung der fotospezifischen Aspekte geführt hat. Schließlich hatte die Abwendung vom Gegenstandsbezug, die ihm mit seinen Luminogrammen am intensivsten gelungen war, die Rücknahme einer wesentlichen fotografischen Funktion zur Folge: der Abbildung. Die sie gewährleistenden, technischen Voraussetzungen wurden mit Hilfe von eigenen

---

[384] Scheer 42 f.

[385] In diesem Zusammenhang erscheint es folgerichtig, daß Steinert bei der Montage-Technik nur die Negativmontage verwandte, die rein fotospezifisch ist. Demgegenüber nutzte er die Positivtechnik, die auf eingesetzten Bildelementen und einer „erweiterten" Bildfläche beruht, nicht. S.o. S. 83.

[386] „... die absolute fotografische Gestaltung ... entmaterialisiert durch die fotografischen Variationsverfahren den Gegenstand bzw. abstrahiert ihn in der Sicht so weit, daß er nur noch Formelement, Baustein der Komposition wird." Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12.

[387] Die Bedeutung der Zweckfreiheit in der Kunst und Fotografie nach 1945 wird an späterer Stelle noch differenzierter betrachtet. s.u. S. 165 ff.

Bewegungen, ungewöhnlichen Belichtungs- und Beleuchtungssituationen sowie experimentellen Labortechniken verfremdet. Der Verabsolutierung des abbildlichen Aspekts der Fotografie setzte Steinert letztlich ein weites Spektrum medienspezifischer Gestaltungsmöglichkeiten entgegen, mit denen er sich in den späten vierziger und den fünfziger Jahren auseinandersetzte. Damit vollzog er eine Schwerpunktverlagerung innerhalb der Fotografie. Denn die Lösung vom Gegenstand führte letztlich zur Erweiterung der Gestaltungsformen. Das traf ebenfalls auf die informelle Kunst zu, die in dem Kontext beispielsweise das Allover und die Dripping-Technik entwickelte. Aus der Gegenüberstellung beider Richtungen wurde deutlich, daß die Mittel (Spontaneität, gestalterischer Duktus) und der mediale Anspruch (Betonung des künstlerischen Einflusses und Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten) bei beiden vergleichbar sind. Die erscheinungsmäßigen Übereinstimmungen (wie beispielsweise zwischen Steinert und Hartung bzw. Pollock) sind vor dem Hintergrund daher nicht nur auf formale Nachahmungsversuche zurückzuführen, sondern auf die Tatsache, daß ähnliche Ziele zu vergleichbaren Ergebnissen führen können.
Wie sieht es mit der semantischen Ebene im Werk des Fotografen aus? Stand auch bei ihm die Darstellung innerer Zustände im Vordergrund? Davon ist nicht auszugehen. Ein vorwiegend am psychischen Automatismus angelehnter Gebrauch des fotografischen Mediums ist für ihn undenkbar. Die technischen Grundlagen ließen dies seiner Meinung nach nicht zu: „Fotografie ist zu sehr technisches Bildmittel, als daß sie ein nur sensualistisches Bildschaffen zulassen würde. Das optische Erlebnis des Auges ist zwangsläufig, sei es auch im Unbewußten, mit dem Begleitwissen um die Technologie des Lichtbildens gekoppelt. Die Produktion des Bildes wird sich also immer im Bereich des Bewußten abspielen …“.[388] Der Anteil des Unvorhergesehenen spielte in seinen Arbeiten zwar eine Rolle, aber „nur“ eine vorwiegend funktionale. Er diente dazu, freie Formelemente zu produzieren, die in weiteren Arbeitsschritten im Hinblick auf die Komposition „kontrolliert verarbeitet“ wurden. Es ging ihm nicht um unbewußte Bilder, sondern um die bewußte Steigerung des Eingriffspotentials durch den Fotografen, was er beispielsweise mit den Schwingungsbewegungen in den Luminogrammen erreichte.

Fassen wir Steinerts Entwicklung bis hierhin zusammen, so wird deutlich, daß seine Experimente Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahren darauf abzielten, das fotografische Medium vom verabsolutierenden Gegenstandsbezug zu befreien und seine gestalterischen Möglichkeiten zu erweitern. Er wollte mit der Fotografie nicht die Welt darstellen bzw. abbilden, sondern mit ihrer Hilfe eigene Bildwelten produzieren. In dieser Hinsicht ist Steinerts Fotografie jener Zeit als innovativ zu beurteilen. Seine Arbeiten entsprachen dabei in ihrer Komposition, in der Ausgewogenheit des Ausschnitts, des Motivs und seiner Plazierung in der Bildfläche den klassischen, ästhetischen Darstellungsformen. Damit präsentieren sie sich letztlich als ambivalent: in technischer und medialer Hinsicht experimentell und in ästhetischer traditionell. In dem Rahmen versuchte Steinert – insbesondere mit seinen Experimenten – das fotografische Medium als ein zu künstlerischen Zwecken geeignetes Mittel zu etablieren – was in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wieder stärker umstritten war als in den zwanziger Jahren.

[388] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12.

IV.2.3.6. Zurück zum gegenständlichen Motiv

Ein Großteil der Thematiken und Techniken, mit denen er sich bis dahin auf dem Weg zur „absoluten Fotografie“ auseinandergesetzt hatte – wie die Einbeziehung des Zufalls, die völlige („absolute“) Lösung vom Gegenstand, die Bewegungsfotografie, die Solarisation, das Foto- und Luminogramm – griff er nach 1952 so gut wie gar nicht mehr auf.[389] Statt dessen beschäftigte er sich nun wieder stärker mit gegenständlichen Motiven. Zwischen 1952 und 1953 entstand eine umfangreiche Serie mit Strommastenmotiven.[390] Sie zeichnet sich durch zunehmend reduzierte Bildausschnitte aus: Während ein Teil der Aufnahmen noch mehrere Masten im Ausschnitt zeigt, sind auf anderen „nur noch“ Detailansichten von Leitungen zu sehen (Abb. 107). Die Schlichtheit der Motive findet sich im ebenso klaren Bildaufbau wieder. Dieser weist entweder ein zentral im Vordergrund stehendes Strommastenfragment oder aber mehrere gleichberechtigte Zentren auf, zwischen denen der betrachtende Blick wie in einem „Spannungsfeld“ hin und her „geleitet“ wird. Die Assoziation „elektrische Spannung“ scheint hier visuell umgesetzt worden zu sein.[391] Ähnlich metaphorisch verweist der gerüstartige Charakter der Leitungsträger auf deren konstruktive bzw. „tragende“ Rolle innerhalb der Komposition. Durch die anhand der Ausschnittwahl vorgenommene Fragmentierung der Ausgangsobjekte und die kontrastreiche Schwarz-Weiß-Umsetzung, mit der alles, was über die Motive hinausgeht (wie z.B. Himmelsstrukturen), zurückgenommen wurde, sind räumliche und körperliche Verortungen der Hochspannungselemente kaum noch möglich – höchstens anhand von Überschneidungen. Indem die Masten und Leitungen einerseits noch als solche zu erkennen sind, gleichzeitig aber auch wie stark grafische, selbstzweckhafte Strukturen bzw. Geraden vor hellem Grund wirken, vermitteln sie eine zwischen Wiedererkennbarkeit und Abstraktion hin und her pendelnde Ambivalenz. Die gegenständliche und bildliche Realität ist dabei nicht miteinander zu vereinbaren. Stattdessen entwickelt sich eine spezifische Fotorealität aus grafikbetonten Strukturen. Der einzige Titel, den Steinert innerhalb der Reihe vergab, lautet dementsprechend schlicht: „Punkte und Linien“ (Abb. 107). Ob dieser grafische Themenschwerpunkt im Zusammenhang mit der von ihm mitinitiierten Gründung der Fotografik-Klasse im Jahr 1952 stand, ist möglich, aber nicht unbedingt folgerichtig.[392]

In der Stromleitungs-Serie wurde zudem das Spezifische der Fotografie, insbesondere der Schwarz-Weiß-Fotografie hervorgehoben: die abstrahierende Umsetzung von Realmotiven mit Hilfe von Auswahl, Ausschnittfestlegung, Tonwertumsetzung und -reduzierung, etc. Steinert charakterisierte

---

[389] Der Nachlaß weist nach 1953 keine Foto-und Luminogramme mehr auf. Solarisiert hat er 1957 noch zweimal (Inv.Nr. 65/72 u. 65/73). Die Bewegungsfotografie nahm er 1956 noch einmal auf (Inv.Nr. 65/66). 1969 verwandte er sie bei einer Serie über seinen Hund Bobby im vollen Lauf (Inv.Nr. 1467/1080/87 bis 1467/1088/87) und um 1970 noch einmal für vier Bilder zum Thema „Kinderkarneval“ (Inv.Nr. 65/129, 65/130 und 1467/918/87 u. 1467/919/87).

[390] Inv.Nr. 1467/475/87 - 1467/497/87. Die Aufnahmen entstanden laut Negativ-Archiv im Mai 1952 (Mühlhausen), im Juni 1952 (Limbach) und im April 1953 (Koblenz). FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N623/87, 1467/N869/87, 1467/N872/87, 1467/N875/87, 1467/N887/87, 1467/N963/87, 1467/N966/87, 1467/N967/87, 1467/N969/87 und 1467/N970/87.

[391] So bezeichnete Steinert einige der Negativ-Umschläge mit „Hoch**spannung**smasten“. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inventar-Nr. 1467/N887/87.

[392] Kilian Breier glaubt nicht, daß Beeinflussungen zwischen der Arbeit von Steinert und der der Fotografik-Klasse stattgefunden haben. Letztere wäre für den Fotografen viel zu experimentell gewesen. Breiers Meinung nach, wurde Steinerts Experimentierfreudigkeit mit seiner zunehmenden Institutionalisierung innerhalb der Schule und der fotografischen Verbände immer geringer. Brief von Kilian Breier an die Autorin vom 06.04.1999, S. 3.

den neuen Schwerpunkt 1954 selbst: „Das Neue wird sich nicht nur in einer neuen Auffassung des Motivs und in neuen Techniken zeigen, sondern vielmehr in Form einer bewußten Synthese zum fotografischen Schwarzweiß-Bild.“[393] Es ist davon auszugehen, daß er mit den bis dahin erreichten Erweiterungen der Gestaltungsmittel und -formen nicht zufrieden war. Der Charakter der Fotografie kam ihm offenbar nicht deutlich genug heraus. Er forderte in dem Zusammenhang eine stärkere Besinnung auf die Möglichkeiten der Schwarz-Weiß-Fotografie. In den Hochspannungsarbeiten hat er seinen Anspruch durch die abstrahierende, kontraststarke Betonung der schlichten, grafischen Strukturen mustergültig umgesetzt. Diese Schwerpunktsetzung erfolgte zeitgleich mit der Ablösung der Schwarz-Weiß-Technik im alltäglichen Bereich durch die Farbfotografie Anfang der fünfziger Jahre. Dadurch kam es bei der zuerst Genannten einerseits zur Abnahme ihrer Gebrauchsfunktion gleichzeitig aber auch zur Zunahme ihrer ästhetischen „Freiheit“.[394] Steinert äußerte sich dazu 1955 selbst: „Es ist wohl auch kein Zufall, daß gerade im Augenblick der Gewinnung einer populären Farbenfotografie das Wesen des Schwarz-Weiß-Bildes als künstlerische Eigenart sowohl in seinem Tonwertumfang als besonders auch in seiner Möglichkeit der Reduktion auf ein grafisch hartes Schwarz-Weiß, schärfer erkannt wurde denn je.“[395]

Die zunehmende Abstraktion, die die Strommastenserie kennzeichnet, klang in einer Reihe von Industrieaufnahmen, die zwischen dem Kriegsende und der Entstehung der vorgestellten Serie (1948 bis 1952/53) aufgenommen wurde, bereits an. Die Entwicklung, die sich aus jenen Fotos ableiten läßt, verlief jedoch noch nicht so geradlinig wie bei den Hochspannungsfotografien. An ihren spezifischen, sich im Laufe der Zeit verändernden Schwerpunkten wird deutlich, daß Steinert sich der Abstraktion schrittweise angenähert hat:
Die frühesten Arbeiten stammen aus der Zeit zwischen 1948 und 1950.[396] Es handelt sich dabei um fünf Ansichten, die das Völklinger Hüttenwerk zum Motiv haben. Neben Halden mit den Grundstoffen für die Stahlproduktion sind Werkshallen und rauchende Schornsteine zu sehen.[397] Anhand der einzelnen Bildelemente lassen sich Sinnzusammenhänge über die Art und Funktion der Anlage (Stahlerzeugung) entwickeln. Die traditionelle Einbindung des Werks in die Landschaft ist dabei nur bei einer Aufnahme (Abb. 108) vorgenommen worden.[398] Deren Kompositionsstruktur ist durch dreieckige und quadratische Flächenaufteilungen und die prägnante Einteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund sehr klar und nahezu „geometrisch“ angelegt. Bei den anderen Fotografien

---

[393] Steinert, subjektive fotografie, Saarbrücken 1954/55, S. 2. Eine ähnliche Äußerung stammt von 1958: „Der schöpferische Subjektivismus strebt fortan nicht allein neue Auffassungen und Motive an, sondern will sich auch in Form einer bewußten Synthese zum Schwarz-Weiß-Bild zeigen.“ E.J.K., subjektive fotografie III, S. 27.

[394] Freie künstlerische Arbeiten innerhalb der Farbfotografie entstanden erst ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. Derenthal 104.

[395] Steinert, in: Leica 1955, S. 140.

[396] Inv.Nr. 1467/458/87 bis 1467/461/87 und 1467/500/87. Schmoll datierte die Aufnahmen in diese Zeitspanne. Eine Fotografie mit einem ähnlichen Motiv (Inv.Nr. 65/55) wurde von Steinert auf 1953 datiert. Es stellt lt. Autorentitel eine Teilansicht der Neunkirchener Hütte dar. Demgegenüber schrieb er eine der o.g. Hüttenwerksaufnahmen der Völklinger Hütte zu. Die übrigen Fotos beziehen sich vom Motiv her ebenfalls auf Völklingen. Es ist daher wahrscheinlich, daß Inv.Nr. 65/55 nicht zu Inv.Nr. 1467/458/87 bis 1467/461/87 und 1467/500/87 gehört, und damit auch später entstanden sein kann.

[397] Das Motiv der rauchenden Schornsteine galt in der Nachkriegszeit als Zeichen für Produktivität und Fortschritt. Zur zeitabhängigen Beurteilung des Rauches, der aus den Schornsteinen kommt: Matz 24.

[398] Zur Tradition der Industriedarstellung s.o. S. 41.

konzentrierte sich der Fotograf „allein“ auf die Industrieanlage wie beispielsweise in der Aufnahme, in der die charakteristischen Merkmale des Stahlwerks bzw. seiner Funktion – Halde, Verarbeitungshalle, rauchende Schornsteine und Kühlturm – in einer Teilansicht zu sehen sind (Abb.109). In jener ist die Komposition mit den beiden kompakten, aufragenden Elementen an den Seiten und der stärker horizontal ausgerichteten Mitte ausgeglichen strukturiert. Die Schornsteine in der Mitte, die in den Himmel des Bild-Hintergrunds ragen und sich gleichzeitig im Wasser des Vordergrunds spiegeln, repräsentieren die Achse und das Zentrum der Fotografie. In der Serie spielen letztlich sowohl kompositionelle als auch semantische Aspekte eine Rolle. Letztere standen bisher nur in Steinerts angewandten, bildjournalistischen Aufnahmen im Vordergrund. In dem Zusammenhang liegt die Vermutung nahe, daß die hier vorgestellten Industriefotografien eventuell für den angewandten Bereich produziert worden sein könnten.

Dies trifft sicher nicht auf die drei verfremdeten Industrieaufnahmen aus dem Jahr 1950 zu.[399] Im Kapitel über „Negativkopien und Solarisationen“ wurde bereits erläutert, daß die Fotos sowohl durch Tonwertumkehrung als auch durch Solarisation „manipuliert“ und verfremdet wurden.[400] Daraus resultierte sowohl eine stark vereinfachende Konzentration auf ihre strukturellen Motivaspekte als auch eine Rücknahme von Räumlichkeit. Parallele Richtungsimpulse wie die schlichte Vertikalität der Schornsteine und Masten oder die diagonale Ausrichtung der Leitungen und Verspannungen sind ebenso deutlich hervorgehoben wie die Gegensätzlichkeit von strukturierten und homogenen Flächen (Dach und Wiese gegenüber glatten Wänden). Dabei ist die Funktion, Beschaffenheit und Positionierung der Ausgangsmotive im Gesamtzusammenhang nur noch schwierig festzustellen. Ihr Verfremdungsgrad ist durch die radikalen Ansichten mit ihren reduzierten Ausschnitten, die insbesondere bei den Objektdarstellungen gewählt wurden, zusätzlich verstärkt worden. So provoziert bei ihnen die Untersicht, die ebenso wie die Tonwertumkehrung kaum Räumlichkeit zuläßt, eine stark nach oben fluchtende Perspektive, der sich die bzw. der Betrachtende kaum entziehen kann und die nahezu bedrohlich anmutet. Denn das schwebende Gestell und die aufragenden, sich gegeneinander neigenden Schornsteine scheinen sich unmittelbar über einem selbst zu befinden. Die dominante, vorwiegend dunkle Erscheinung, die alle drei Industrielandschaften prägt, vermittelt zugleich einen dämonischen Ausdruck. Ob dieser als Anzeichen für eine Technikfeindlichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg angesehen werden kann, ist erst nach der Heranziehung von Steinerts weiteren Industriefotografien zu beurteilen.

In der darauf folgenden Serie nahm er die bedrohliche Wirkung wieder zurück. Dort setzte er sich mit dem Motiv der Halde auseinander. Die datierten Werke sind 1953 entstanden. Die undatierten können schon früher (zwischen 1950 und 1953) aufgenommen worden sein.[401] Letztere zeigen einzelne Aspekte von Haldenansichten in kontrastreichen Abzügen. Auf einer Aufnahme (Abb. 110) ist ein schlingernd verlaufender Haldenkamm in verschiedenen, durch die natürliche Lichtstrahlung bedingten Graustufen zu sehen. Ein anderes Foto, das Schmoll „Abraumhalde bei Hühnerfeld“ betitelte, thematisiert einen Schienenstrang der diagonal durchs Bild an zwei, versetzt hintereinander

---

399 Inv.Nr. 1467/465/87, 1467/467/87 und 1467/468/87.

400 s.o. S. 86 f.

401 Undatiert sind: Inv.Nr. 1467/630/87 (identisch mit 1467/631/87), 1467/631b/87 und 1467/632/87. Schmoll datierte sie um 1950. Von Steinert datiert sind: Inv.Nr. 1467/633/87 (identisch mit 65/55), 1467/634/87 und 65/56 auf 1953.

sichtbaren Haldenbergen vorbei führt.[402] Beiden Fotoarbeiten gemeinsam ist der geringe Abstraktionsgrad. Durch ihren Kontrastreichtum, ihre Bildschärfe und die Ausschnittwahl sind sie nicht nur auf die formalen Charakteristika der Halde reduziert. Sie lassen auch spezifische Details der Landschaft wie beispielsweise Steine und Bodenstrukturen erkennen. 1953 fotografierte Steinert einen Schlackeberg durch den Zwischenraum zwischen zwei Halden hindurch (Abb. 111). Das Motiv erinnert mit der Tiefenstaffelung und der ausgewogenen, klaren, auf wesentliche Linien begrenzten Komposition an seine alpinen Aufnahmen aus den dreißiger Jahren.[403] Bei dem Industriefoto erscheint die zentrale Anschüttung im Hintergrund vom Licht angestrahlt und dunstig. Dagegen befinden sich die beiden flankierenden „Berge“ im Vordergrund im Schatten. Während in den beiden zuvor erwähnten Haldenfotos die detailreiche Darstellung im Vordergrund stand, dominiert hier der Hell-Dunkel-Gegensatz. Noch weiter abstrahiert wurden „Schlammweiher“ und „Schlammweiher 2“ (Abb. 112). Dort sind die Strukturen durch die „harte“ Abzugstechnik schematisch übersteigert und auf das für Steinert inzwischen typische „grafische Schwarz-Weiß“ reduziert worden. Beide Arbeiten basieren auf der Disparität der schlierigen Fläche im Vordergrund, die Zweidrittel der Bildfläche einnimmt, und den nahezu schwarzen Bergen vor hellem Himmel im Hintergrund, aus denen eine Halde zentral herausragt. Für die Gegenüberstellung der strukturierten Schlieren-Fläche und der homogenen Anschüttungen verwandte er das Hochformat, welches die im Mittelpunkt stehende, aufragende Form betont, gleichzeitig aber auch die vorwiegend horizontalen Strukturen des Vordergrunds ausgleicht. Die Wirkung der Industriemotive dieser Serie ist dabei nicht bedrohlich. Die Reduktion auf elementare Formen und ausgeprägte Schwarz-Weiß-Kontraste läßt sie statt dessen als „absolut“ durchgestaltet erscheinen.[404] Die hier festgestellte auffällige, formale Abstraktion und ästhetische Einbeziehung in die fotobildliche Komposition forcierte der Fotograf 1954 bei der letzten Haldenfotografie (Abb. 113) noch einmal. In ihr steht eine flache Halde im Mittelpunkt, die sich im Wasser spiegelt. „Original“ und Spiegelung bilden dabei eine Art langgezogenes Sechseck, das die Bildfläche als geometrisches Bildelement dominiert. Diese Abstraktion bildet den Schlußpunkt der Serie.

Zusammenfassend lassen die vorgestellten Industriefotografien eine Entwicklung deutlich werden, die im Laufe der Zeit verschiedene Schwerpunkte aufwies: Während die frühen Aufnahmen des Hüttenwerks sowohl bildkompositorisch als auch inhaltlich orientiert waren, dominierte in den verfremdeten Fotografien von 1950 ein übergeordneter, surrealer, bedrohlich wirkender Symbolcharakter, der eine Art Endzeitstimmung vermittelt. Dieser tritt in Steinerts Werk selten auf. Er ist in den folgenden Industrieserien (Halden und Stromleitungen) zugunsten stark abstrahierter und betont kompositionell orientierter Bildlösungen zurückgenommen worden. Somit ist auch hier eine fortschreitende Orientierung am Anspruch der „absoluten Fotografie“ zu erkennen. Sie führte bei den Haldenaufnahmen jedoch nicht mehr zur weitgehenden Nivellierung der Ausgangsmotive, sondern zu einer sehr kontrollierten Einbeziehung von Gegenständlichkeit. Die Gegensätzlichkeit zwischen der ästhetischen Auffassung und der industriellen Thematik der Motive führt dabei zu einer zusätzlichen Betonung ihres subjektiv gestalteten und artifiziellen Bildcharakters mit eigener fotobildlicher Realitätsebene.

---

[402] Inv.Nr. 1467/632/87.

[403] s.o. S. 37 f.

[404] Diese Deutung spiegelt sich u.a. im Kontext, in dem der „Schlammweiher 2“ veröffentlicht wurde. Er wurde als Aufmacherbild zu einem Bericht über Kohle und Stahl an der Saar in der gestalterisch sehr anspruchsvollen Merianreihe publiziert. Fritz Kloevenkorn, Ein Land lebt von Kohle und Eisen, in: Merian, 10. Jg. (1957), Heft 5: Land der Saar, S. 39.

Stellt diese Rückwendung zum gegenständlichen Motiv den Endpunkt von Steinerts experimenteller Phase dar? Oder fand er noch andere, geeignetere Gestaltungsmöglichkeiten, mit denen er die von ihm proklamierte, „absolute Fotografie“ weiterverfolgte?

IV.3. Steinerts Fotografien von 1954 bis 1958

Aus der anschließenden Zeit zwischen 1954 und 1958 existieren nur verhältnismäßig wenig Fotos von ihm.[405] In dieser Phase war er Direktor der Saarbrücker Kunstschule und Organisator der zweiten und dritten, *subjektiven* Ausstellung. Speziell aus den Jahrgängen 1954/55 und 1958, in denen die beiden Ausstellungsprojekte stattfanden, sind kaum Fotografien vorhanden.[406] Offenbar hatte sein Engagement als Organisator – neben der Hochschullehrer- und Direktorentätigkeit – seinen Tribut bei der eigenen fotografischen Arbeit gefordert.

In den Aufnahmen jener Zeitspanne setzte er sich zum einen mit zwei experimentellen Thematiken auseinander. Zum anderen interessierten ihn – neben den Portraits, die sein Gesamtwerk durchziehen – ab 1956 immer mehr gegenständliche Motive. Einige Lehrende der Schule – wie Kilian Breier, Boris Kleint und Oskar Holweck – gingen dagegen andere Wege.[407] Sie beschäftigten sich immer intensiver mit der gegenstandsunabhängigen Gestaltung und der Analyse ihrer Grundelemente. Steinert entwickelte sich in der Folgezeit genau gegenläufig. Doch beschäftigen wir uns zunächst mit seinen experimentellen Arbeiten:

IV.3.1. Experimentelle Fotografie: Strukturen und Montagen

Hier knüpfte er an die Struktur-Aufnahmen an, mit denen er sich bereits 1948 und 1950 beschäftigt hatte. Im Kapitel über das Negativkopie- und Solarisationsverfahren sind die entsprechenden Arbeiten vorgestellt worden.[408] Dabei handelte es sich um Ansichten von Wandabschnitten mit Tapetenresten (Abb. 86) und um Kompositionen mit Dachflächen (Abb. 87 und 88).
In den späteren, zwischen 1954 und 1956 entstandenen Fotografien thematisierte Steinert das Dachmotiv erneut.[409] Nun standen jedoch nicht – wie zuvor – kompositionelle Gesichtspunkte wie die Orientierung an Mittelachsen, die Ausgewogenheit der Richtungs- und Bewegungsimpulse und hierarchisch ausgerichtete Anordnungen im Vordergrund, sondern stärker die Strukturen, deren Charakteristika durch Allover-ähnliche Ausschnitte und die Umkehrung der Tonwerte (Negativkopie-

---

405 Während aus der Zeit von 1948 bis 1953 um die zweihundert Fotografien vorhanden sind, existieren aus der Phase zwischen 1954 und 1958 um die sechzig Arbeiten. Ganz genaue Zahlen lassen sich aufgrund nicht immer eindeutiger bzw. fehlender Datierung nicht angeben. FS
Marlis Steinert gibt an, dass die geringer Zahl auch mit seinem derzeit schon akuten Augenleiden in Zusammenhang steht. Bf. v. M. Steinert 2000, S. 2.

406 Während von 1956 und 1957 jeweils ca. zwanzig Arbeiten im Nachlaß erhalten sind, weisen 1955 und 1958 nur jeweils sechs Fotos auf. 1954 ist mit ca. zehn Fotografien noch etwas zahlreicher vertreten. FS.

407 Alle drei schlossen sich der *neuen gruppe saar* an, die Verbindungen zur Zero-Bewegung hatte. Brief v. Th. Koenig v. 17.03.1999, Antwort auf Frage 4.

408 s.o. S. 87 f.

409 Inv.Nr. 1467/36/87 - 1467/38/87.

Verfahren) hervorgehoben wurden. Ihre Ausgangsformen lassen sich kaum noch identifizieren.[410] Stattdessen prägt die Aufnahmen ein unregelmäßiges Nebeneinander von verschiedenartigen hellen und dunklen Bereichen, die uneindeutige räumliche Aspekte evozieren und sehr unruhig anmuten.

Bei weiteren Struktur-Fotos, die zur gleichen Zeit entstanden sind (Abb. 114, 115 und 116), ging er anders vor. Hier wurden die Motive nicht durch die Ausschnittwahl aus einem übergeordneten Ganzen herausgelöst, sondern erst mit Hilfe der Montage neu synthetisiert. Zudem legte er ihnen wieder stärker ausgewogene Kompositionsstrukturen zugrunde. Durch die Kombination von Negativkopie- und Montage-Verfahren erfuhren die Arbeiten zudem eine zusätzliche Verfremdung. So wurde die Aufnahme „Spuren auf Schwarz“ (Abb. 114) von 1954, die von einem Schneehang mit Pflöcken ausgeht[411], aus verschiedenen, umkopierten Streifen zu einem diagonal ausgerichteten Muster zusammenmontiert. Dieses bestimmt die Fotomitte. Seine diagonale Ausrichtung wurde durch die waagerechten Schlieren oben und unten und durch die beiden Vertikalen ausgeglichen. Die verschiedenen Helligkeitswerte und die Überschneidungen lassen die Spuren dreidimensional wirken. Auch in „Kommutierende Formen“ (Abb. 116) stehen montierte, räumlich wirkende Motive im Mittelpunkt. Die Aufnahme ist ein oder zwei Jahre später entstanden: 1955/56. Ihre horizontal ausgerichteten Elemente, die Rotationshyperboloiden ähneln, sind so ineinander kopiert worden, daß ihre Enden bzw. Anfänge kaum auszumachen sind. Zudem lassen sich die durch Raster und helle Bereiche angedeuteten Volumen nicht mit den Silhouetten der einzelnen Hyperboloiden zur Deckung bringen. Klare, räumliche Verortungen sind dadurch nur bedingt möglich. Sie erscheinen eher bewußt in Frage gestellt zu sein. Aus der Indifferenz resultiert der übergangsmäßige, prozeßhafte Charakter der Fotografie. „Kommutieren“ im Sinne von „Größen umstellen bzw. vertauschen“ wird hier anhand der ineinander übergehenden Formen visuell anschaulich.[412] Während die Bildelemente in diesem Foto ausgewogen um den Mittelbereich der Aufnahme angeordnet wurden, tendiert die Komposition im „Segelschiff in Göteborg“ (Abb. 115), das aus dem gleichen Jahr stammt, in Richtung Allover. Die Fotografie basiert auf zahlreichen, nahezu gleichen, dreieckigen Streifenstrukturen, die – im Hinblick auf den Titel – Assoziationen an „Schiffsmasten“ wecken. Sie wurden sowohl vertikal als auch horizontal über das Foto verteilt. Ihre Richtungsimpulse sind dabei untereinander ausgeglichen. Obwohl die beiden aufrecht stehenden Dreiecke im Bildmittelgrund den hierarchischen Mittelpunkt der Komposition repräsentieren, deutet sich im seriellen Auftreten und in der nahezu gleichmäßigen Verteilung aller Streifen eine dekompositionelle Bildstruktur an, welche bereits die am Anfang des Kapitels erwähnten Arbeiten prägte. So ist auch in „Segelschiff in Göteborg“ die durch eine Vielzahl von Überschneidungen angedeutete Räumlichkeit und die Positionierung der Formen zueinander viel- bzw. uneindeutig.

Wird anhand der Strukturaufnahmen von 1948 bis 1956 nun eine neue Tendenz deutlich? Die vorangegangene Darstellung spricht dafür: Während in den frühen Arbeiten (Abb. 86-88) von 1948/50 der kompositionelle Aspekt, bei dem die innere Ausgewogenheit und Abgeschlossenheit eine wichtige Rolle spielte, dominierte, rückte in den Fotografien von 1954 bis 1956 die fotospezifische Synthese von Strukturen in den Vordergrund. Diese Entwicklung mündete in der Erarbeitung einer

---

[410] Bei Inv.Nr. 1467/36/87 ist die Struktur oben und unten begrenzt, das ändert aber kaum etwas an ihrer die Bildgrenzen überschreitenden Reihungsstruktur, die sich nach rechts und links fortsetzen lassen kann.

[411] Bf. v. M. Steinert 2000, S. 2.

[412] Dabei handelt es sich um einen naturwissenschaftlichen Begriff aus der Mathematik und Physik.

abstrakten, stark grafisch orientierten Bildsprache, die die vertrauten kompositionellen Vorgaben, die auf Abgeschlossenheit, Harmonie und hierarchische Bezüge aufbauen, und die darstellerischen Relationen, die räumliche und inhaltliche Verortungen erlauben, zunehmend unterlief. Die Suche nach medienspezifischen, gegenstandsunabhängigen Gestaltungsmöglichkeiten war für Steinert zu diesem Zeitpunkt somit noch nicht abgeschlossen.

Er setzte sich auch weiterhin mit vielschichtigen und zugleich uneindeutigen räumlichen Situationen auseinander. So hat er das Räumlichkeit evozierende und zugleich irritierende Neben- und Ineinander seiner Motive, was sich in „Kommutierende Formen“ und „Segelschiff in Göteborg“ bereits andeutete, zwischen 1955 und 1957 noch weiter forciert. In „Grand Palais 1“ (Abb. 117) montierte er 1955 eine zweiteilige, perspektivisch uneinlösbare Innenarchitektur zusammen. Diese ist durch eine klare Mittelachsenorientierung der Komposition sowohl in vertikaler als auch in horizontaler Ausrichtung bestimmt. Das Foto erhält dadurch einen sehr statischen und konstruierten Ausdruck, der durch die in der unteren Mitte frontal positionierte Person verstärkt wird. Zudem fällt die hohe technische Qualität auf, die anhand der übergangslosen Überschneidungen und der vielschichtigen Transparenzgrade auszumachen ist. In „Grand Palais 2“ (Abb. 118) erreichte er durch den kontrapunktischen Einsatz von negativ- und positiv-kopierten Motivfragmenten einen noch höheren Abstraktionsgrad. So steht die in der Aufnahme erneut mittig eingesetzte Frauendarstellung, die der von „Grand Palais 1“ nahezu gleicht, in einem größenmäßig reduzierten, gleichzeitig aber motivisch verdichteten, fotografischen Raum. Dabei findet zwischen den vertikalen bzw. horizontalen und den kreisförmigen Formen ebenso ein Ausgleich statt wie zwischen dem grafisch-linear geprägten Strukturen und der „körperlichen“ Frauenfigur. Jene wirkt letztlich wie der Angelpunkt der großen Kreisform im oberen Bildbereich, welche sich um die Frau zu drehen scheint. Das angedeutete Rotationsmoment und die räumliche Vielschichtigkeit lassen die Fotografie noch akzentuierter und ausdrucksstärker als „Grand Palais 1“ wirken.[413]

Diese durch die Negativmontage erreichte motivische Verdichtung intensivierte Steinert in einer dreiteiligen Serie ein Jahr später (1956) erneut. Eine frühe Studie der Reihe existiert noch. Sie besteht aus mehreren, ineinander montierten, kontrastreichen Doppelportraits. Die Ebenen gehen dort so ineinander über, daß die räumlichen Realbezüge verunklärt bzw. „verschleiert“ wirken. So ist kaum noch festzustellen, aus wieviel Negativen die Montage besteht und welche Personendarstellung ursprünglich zu welcher Bildvorlage „gehörte“. In einem ähnlichen Doppelportrait (Abb. 119) fügte er mit Hilfe der Montagetechnik betont grafische Strukturen an den Längsseiten ein. Daraufhin wurde die Arbeit negativ kopiert und in vertikaler Spiegelung noch einmal ineinandermontiert, woraus die stark verfremdende Verdoppelung resultiert. Zwölf Jahre später nahm Steinert das Motiv erneut auf und duplizierte es spiegelbildlich – dieses Mal horizontal. Die doppelte Dopplung nannte er „Paar diploid“ (Abb. 120).[414] Die zusätzliche Verfremdung hat dabei zu einer Schwerpunktverlagerung geführt: Nun steht nicht mehr das Figurenmotiv als zentraler „Angelpunkt“ im Mittelpunkt, sondern

---

[413] Eine ähnlich Arbeit stellt „Moritat“ (Inv.Nr. 1467/52/87) dar, welche auf älteren Aufnahmen (von 1950) basiert (s. Bildrückseite, FS). Auch hier steht ein Ganzkörperportrait einer Frau zentral in der Mittelachse. Vor und hinter dieser sind verschiedene puppenartige Motive in Positiv- und Negativtechnik montiert worden. Dies unterläuft die Bildstruktur in ihrer Vielschichtigkeit und die Perspektive.

[414] Der Begriff „diploid“ stammt aus der Genetik und bezieht sich auf das doppelte (diploide) Vorkommen der Chromosomensätze.

eine abstrahierte, sich überlappende Doppel-Dreieck-Form, die vorher nur marginale Bedeutung hatte. Zusammen mit den vier Motivbereichen in den Ecken nimmt sie die bildbestimmende Rolle ein. Durch die gleichmäßige, spiegelbildliche Verteilung der betont grafischen Bildelemente vermittelt die „diploide“ Aufnahme dabei einen sehr schematischen, nahezu ornamentalen Eindruck. Sie erreichte nicht mehr die Vielschichtigkeit und komplexe Wirkung der vorhergehenden Montagen.

In den beiden hier vorgestellten Serien hat sich Steinert mit den Möglichkeiten des Bildraumes auseinandergesetzt. Zuvor hatten räumliche Thematiken nur bei den Bewegungsfotografien eine Rolle gespielt, bei denen das virtuelle Volumen und die personifizierten Bewegungsmotive (z.B. „Ein-Fuß-Gänger“) ein gewisses Maß an Räumlichkeit evozierten. Auch die Montage hatte er zuvor bereits verwendet. Ab 1954/56 nutzte er sie jedoch nicht mehr „nur“ zur Synthese oder Verdichtung von Motiven in der Fläche, sondern vordringlich zur Erzeugung von vielschichtigen Fotoräumen, die perspektivische Orientierungen unterlaufen. Mit den in diesem Kontext erfolgten Abstrahierungen entwickelte Steinert schrittweise Darstellungsformen, die die gewohnte Abbildlichkeit und Wahrnehmung in Frage stellen. Wie er selber formulierte, baute er mit der „Fotomontage … schließlich neue, spannungsvolle Bildwelten auf, in denen Zeit und Raum irreal geworden sind“.[415] Dabei bezog er die Komposition, nachdem sie in einigen Allover-artigen Struktur-Aufnahmen kurzfristig in den Hintergrund getreten war, nun wieder bildbestimmend mit ein.

IV.3.2. Landschaftsfotografie

Von den Struktur- und Montage-Arbeiten lassen sich Verbindungen zu Steinerts Landschaftsfotografie ziehen, die zur gleichen Zeit (1956/57) auf Reisen in die Bretagne und nach Norwegen entstanden sind.[416] Mit dem Thema „Landschaft“ hatte er sich vom Kriegsende bis dahin „nur“ im industriellen abstrahierten Rahmen beschäftigt.[417]

Thematische Parallelen werden anhand von zwei Aspekten deutlich: zum einen an der Auswahl strukturbetonter Motive und Ausschnitte und zum anderen an der Thematisierung von Räumlichkeit. In einem Foto ohne Titel von 1956/57 (Abb. 121) ist der gesamte Fotoausschnitt mit einer Ansammlung von Muscheln ausgefüllt. Durch die schräge Weitwinkel-Ansicht erscheint die Muschelstruktur jedoch nicht in einer unhierarchischen Allover-Struktur, sondern perspektivisch auf einen imaginären hinter der Fotografie liegenden Fluchtpunkt ausgerichtet. Diese Verbindung von strukturellen und perspektivischen Aspekten zeigt sich ebenso in dem unbetitelten Foto mit steinigem Strand und in „Straße in der Bretagne“[418], bei denen durch die Verwendung einer stärkeren Weitwinkeloptik die Perspektiven noch gedehnter erscheinen. Dabei wird der betrachtende Blick von den nahansichtigen Details im Vordergrund in die Weite des Hintergrunds, von der Struktur in den Raum geführt. Die Landschaften wirken dadurch nahezu unendlich. So auch bei „Bretonische Küste“ (Abb. 122), in der eine Schlammlandschaft in einer stark fluchtenden Ansicht präsentiert wird. Das Motiv leitet den Blick „sogartig“ in den Horizont. Hier wurde die foto-räumliche Erscheinung von

---

[415] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12.

[416] Schmoll 1986, S. 267.

[417] Zwischen 1950 und 1956 sind zehn Industrieaufnahmen entstanden, die zum größten Teil verfremdet wurden. S.o. S. 88 f. und 105 f.

[418] „o.T. (Steiniger Strand)“, Inv.Nr. 1467/638/87 und „o.T. (Straße in der Bretagne)“, Inv.Nr. 1467/637/87.

Steinert nicht durch Synthese – wie bei den Montagen – von Grund auf erzeugt. Bei den Landschaftsaufnahmen ging er statt dessen von Motiven mit entsprechenden Charakteristika – wie beispielsweise räumlicher Weitläufigkeit – aus, die er mit Hilfe spezieller Optiken und extremer Standorte hervorhob. Darüber hinausgehende Verfremdungen und experimentelle Eingriffe nahm er nicht vor. Somit diente ihm die Realität hier nicht „nur" als formaler Anstoß wie bei den stark abstrahierten, strukturbetonten Dach-Fotos, sondern auch als Bildelement mit Eigenbedeutung. So wirken die Strand- und Weglandschaften in der dargelegten Aufnahmeweise weitläufig und nahezu unendlich sowie spröde und unberührt. Dabei konkurrieren die inhaltliche und die gestalterische Ebene nicht miteinander – wie zuvor –; stattdessen unterstützen sie sich nun gegenseitig. Dennoch sind die fotografischen „Eingriffe" in Form der extremen Perspektiven offenkundig. Sie weisen die Aufnahmen als *subjektive* Gestaltungen und spezifisch interpretierte Präsentationen von Naturräumen aus.

Dies wird auch an der „Phantastischen Landschaft" (Abb. 123) aus dem Jahr 1957 deutlich. Sie stellt eine Weitwinkelsicht auf eine Schlammlandschaft dar, durch die sich ein Wasserlauf windet. Die Aufnahme bietet drei sehr unterschiedliche Perspektiven, die nahezu übergangslos „aneinanderstoßen": die steile Aufsicht auf Details im Bildvordergrund (Standpunkt des Fotografen bzw. Betrachtenden), die schräge Sicht auf die mittigen Schlammformationen und den weiten Ausblick in den Horizont. Die Furchenlandschaft im Mittelgrund bildet aufgrund ihres hohen Bildanteils, ihres Detailreichtums und ihrer zentralen Position den Schwerpunkt des Fotos. Das gilt besonders für den Bereich, der in den Wasserlauf hineinragt. Die Weitwinkeloptik stellt ihn betont kompakt und massig dar. Bei näherer Betrachtung sind in ihm gesichtsartige Formen zu erkennen. So lassen sich Nasenrücken, Augenbrauen und -höhlen, mit viel Phantasie auch ein Mund ausmachen. Es scheint so, als ob im Schlamm ein uraltes Gesicht ruht bzw. sich dort herauskristallisiert. Steinert hat die anlitzartige Assoziation des Motivs mit Hilfe der Optik, des Standpunktes und des Ausschnitts fotospezifisch herausgestellt und überhöht. Wiederum werden an der leicht verzerrten Perspektive die gestalterischen „Manipulationen" deutlich. Das Foto wirkt wie ein übersteigerter, surrealer Landschaftsentwurf.

IV.3.3. Stilleben

Mit gegenständlichen Motiven setzte er sich in der Folgezeit noch weiter auseinander. Aus der Zeit zwischen 1958 und 1960 existieren acht Stilleben-Aufnahmen in der Essener Sammlung.[419] Unter den Negativen befinden sich noch zahlreiche weitere, die bereits ab 1955 entstanden sind. Letzteren kommt aufgrund ihrer weniger akzentuierten Komposition und Ausführung eher Studiencharakter zu.

Fotografische Stilleben gibt es schon solange wie die Fotografie. Unbewegte Objekte, die relativ einfach arrangiert werden konnten, boten sich in der Frühphase des Mediums aufgrund der damals noch komplizierten, fototechnischen Bedingungen – wie beispielsweise den sehr langen Belichtungszeiten – geradezu an. Die Frage danach, wie die unterschiedlichen Materialien und Formen überhaupt adäquat darzustellen waren, stand dabei ebenso im Vordergrund wie inhaltliche Themenstellungen. Die Gattung gewann, nachdem sie um die Jahrhundertwende im foto-künstlerischen Bereich nur eine untergeordnete Rolle gespielt hatte – die Kunstfotografie konzentrierte

[419] Inv.Nr. 65/79, 65/80, 65/81, 65/82, 65/86, 1467/1113/87, 1467/1114/87 und 1467/1115/87.

sich im wesentlichen auf Landschafts- und Naturaufnahmen –, mit der Avantgarde der zwanziger und frühen dreißiger Jahre wieder an Aktualität, was auch für die damalige Malerei des Kubismus, Dadaismus, Surrealismus und der Neuen Sachlichkeit galt. Dabei konzentrierte man/frau sich in der avantgardistischen Stillebenfotografie auf ästhetische und medienspezifische Probleme wie beispielsweise Walter Peterhans in seinen subtilen Materialkompositionen oder Florence Henri in ihren Spiegelarrangements.[420]

Wie ist das Thema nun dreißig Jahre später von Steinert aufgefaßt worden?
Seine Stilleben entsprechen vom Motiv her der traditionellen Stilleben-Gattung par exzellence, welche sich durch die bildhaft abgeschlossene Darstellung von unbewegten („stillen") Gegenständen auszeichnet, die einen begrenzten Raum (ein Tableau) einnehmen und deren Auswahl und Positionierung nach ästhetischen und inhaltlichen Gesichtspunkten erfolgen kann.
In einem Artikel zur 1958 stattgefundenen *Subjektive Fotografie 3* charakterisierte Steinert das Neue an den dort gezeigten Arbeiten damit, daß sie nicht nur die Gestaltungsmittel und den Bildraum erweitern, sondern nun auch stärker semantische („geistige") und surreale Thematiken berücksichtigen würden.[421] Im Zusammenhang mit diesem Artikel wurde sein „Stilleben mit Fisch" (Abb. 124) mit Torii Riyozens Aufnahme „The Sun and Bird" (Abb. 125) veröffentlicht.[422] Die Fotografie des Japaners beruht auf einem toten Hahn in der unteren Bildhälfte, der auf einem schwarz glänzenden, körnigen Untergrund liegt. Lichtakzente sind auf das Tier und zentral darüber in die obere Bildhälfte gesetzt. Der leicht zerzauste Kadaver, die herabhängenden Flügel, die ins Nichts ausgestreckten Krallen betonen den toten, jenseitigen Zustand des Vogels. Der schwarze Untergrund unterstützt die triste Atmosphäre. Der Lichtfleck über dem Hahn kann als Mondlicht oder als Hoffnungsschimmer interpretiert werden. Derartige semantische Interpretationsansätze läßt Steinerts Stilleben mit der Scholle und den hölzernen Werkzeugen dagegen nicht zu. Der Fisch wirkt weder vordringlichlich lebendig noch tot, sondern als glänzender Ovalkörper eher formvollendet und unvergänglich. Die Kratzer und Spatel über ihm könnten Werkzeuge eines Töpfers darstellen. In welchem Zusammenhang sie mit dem Tiermotiv zu verstehen sind, ist nicht ersichtlich. Eine das Motiv umfassende und über seine Erscheinung hinausweisende Deutung, wie sie Riyozens Foto mit der Todesthematik erlaubt, ist hier nicht möglich. Denn Steinerts „Requisiten" lassen – obwohl einige in isolierter Form symbolhafte Deutungen ermöglichen (wie z.B. die Vogelskelette als Zeichen der Vergänglichkeit im „Stilleben mit Vögeln" oder die Pfeife und der beschädigte Teller als Symbol für das Diesseits im „Stilleben mit Pfeife" (Abb. 126)) – keine schlüssigen über die Fotografie hinausgehenden semantischen Konnotationen zu. So ist beispielsweise nicht ersichtlich, ob der dargestellte Fisch tot, lebendig oder eventuell sogar unecht ist. Er wirkt nahezu ideal gestaltet. Dennoch ist nicht nur das Stilleben des Japaners, sondern auch das des Saarbrückers als überwirklich und surreal zu beurteilen. Denn während Riyozen auf eine transzendentale Wirklichkeitsebene verweist, bezieht sich Steinerts Ansatz auf die spezifische Fotorealität bildlicher Repräsentationen. So

---

[420] Walter Peterhans. Fotografien 1927-38, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1993/94, S. 8 ff.; Florence Henri. Artist-Photographer of the Avant-Garde, Kat. (San Francisco Museum of Modern Art), San Francisco 1990/91, S. 23 ff.

[421] „Die subjektive fotografie III, die auf der *photokina 1958* zu sehen ist ... zeigt neben einer geistigen Vertiefung den verstärkten Willen nach Erschließung neuer Bildmöglichkeiten sowie nach Erweiterung des Bildraumes unter erhöhter Berücksichtigung surrealistischer Lösungen." E.J.K., subjektive fotografie III, S. 26 f.

[422] Die Aufnahme ist im Artikel mit einem anderen Autor und Titel versehen: Omachi Kamakura, Totes Huhn. Da sie in der Fotografischen Sammlung in Essen unter o.g. Titel und Autorennamen vorhanden ist (Inv.Nr. 727/79), wurden jene verwandt.

betonte er in der „Sinn-losen“ Konfrontation der Scholle mit den Holzinstrumenten durch die starke Aufsicht mit den stürzenden Linien subtil den rein fotobildlichen Charakter des Stillebens. Auf ihn wird die Betrachterin bzw. der Betrachter immer wieder zurückgeworfen, da die Suche nach einer metaphorischen Metaebene letztlich immer erfolglos verläuft. In dieser fotoimmanenten Konzentration wird der surreale Gestaltungsentwurf von Steinerts Stilleben und ihre eigene mediale Wirklichkeit, ihre fotografische Hyperrealität deutlich.[423]

Dies gilt auch für das „Stilleben mit Fisch und Kugel“ (Abb. 127) von 1958. Dort dominiert ebenfalls eine dunkle Atmosphäre, in der fragmentarisch angestrahlte Motive auszumachen sind. Jene unterscheiden sich wiederum durch ihre Form, Größe, Materialität, Oberflächenerscheinung und ihre semantische Bedeutung deutlich voneinander. Ihre Gegensätzlichkeit ist kompositionell in der kontrapunktischen Gegenüberstellung der Darstellungsobjekte aufgenommen worden. „Im Stilleben mit Pfeife“ (Abb. 126), das ebenfalls 1958 entstand, kombinierte er eine „Horizontal-Konfrontation“ mit der Spiegelung eines Sprossenfensters. Letztere fungierte als Unterlage für das Tableau. Die beiden Motivkomplexe – Teller/Pfeife und Muscheln – ruhen zudem jeweils auf einer Glasscheibe. Deren Kanten brechen die Fensterspiegelung so, daß sie perspektivisch fragmentiert erscheint. Verbindend wirkt dagegen der Schatten des Fensterkreuzes, der durch beide Motivarrangements führt und im zerbrochenen Teller bzw. genau im Schnittpunkt von Tellerspalt und Pfeife seinen zentralen Angelpunkt aufweist. Eine ähnliche Nah-Ansicht wie in dieser Aufnahme wählte der Fotograf auch bei dem zwei Jahre später entstandenen „Stilleben mit Ente“ (Abb. 128), in dem ein gerupfter Entenkadaver mit einer ovalen Tischplatte aus Holz mit oval eingeprägten Gravuren konfrontiert wurde. Somit ist auch hier – wie in allen oben vorgestellten Fotografien – die räumliche Perspektive zurückgenommen bzw. gebrochen worden: sei es durch das diffuse Dunkel oder durch die fragmentierten Spiegelungen. Den Fotos kommt dadurch eine eigene bildräumliche und fotospezifische Wirkung zu, die nicht genau zu fixieren ist.[424]

Vergleicht man/frau Steinerts Stilleben mit seiner zur gleichen Zeit (1958) erfolgten und oben erwähnten Charakterisierung der *Subjektiven Fotografie,* so ist festzustellen, daß die Erweiterung des Bildraumes in seinen eigenen Aufnahmen damals eine wichtige Rolle spielte. Auch die geforderte „geistige“ Vertiefung löste er ein, jedoch nicht im Hinblick auf metaphorische, sondern medienimmanente Fragestellungen. Denn semantische Bezüge werden in seinen Bildentwürfen, die räumliche und inhaltliche Verortungen irritieren, eher unterlaufen. Stattdessem geht es hier um fotobildliche Thematiken, um die Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten fotografischer

---

[423] Ähnlich „überinszeniert“ wirken in der Gegenwart die Stilleben von Bernhard Prinz, der mit Hilfe von noch betonteren, teilweise ihre Hilfskonstruktionen zu erkennen gebenden Inszenierungen die Künstlichkeit seiner Objektstudien hervorhebt – wie beispielsweise in der Serie „Lohn & Brot“ von 1984 - 1989. Bernhard Prinz. Stilleben, Kat. (Kunstraum München, Nationalgalerie Berlin), München 1989.

[424] Etwas aus dem Rahmen fallen demgegenüber das „o.T. (Stilleben mit Vogel)“, „o.T. (Stilleben mit Wanduhr)“ und „o.T. (Stilleben mit zwei ausgestopften Vögeln und Bilderrahmen)“ von 1959, die sich im Nachlaß befinden. Obwohl sie ebenfalls auf motivischen Gegensätzen beruhen, weisen sie weder eine pointierte Lichtführung noch räumliche Irritationen auf. Die Frontalsicht auf eine barock-ornamentale Kommode bzw. einen Tisch, auf dem ausgestopfte Vögel, ein Bilderrahmen bzw. eine Wanduhr und ein Glaszylinder nebeneinander angeordnet sind, wirkt kompositorisch und medienspezifisch nicht so prägnant wie die oben angeführten Arbeiten. Sie erscheint weniger surreal, eher statisch und abbildlich. (Inv.Nr. 1467/1113/87 - 1467/1115/87)

Realitätsebenen. In dem Kontext entwickelte Steinert fotospezifische Hyperrealitäten, denen aufgrund ihres betonten Repräsentationscharakters durchaus surrealer Charakter zukommt.

IV.4. Experimenteller Ausklang

Experimentelle Arbeiten kommen im Nachlaß des Fotografen nach 1958 nur noch in Einzelfällen vor.[425] Damit hat er sein programmatisches Ziel, die „absolute fotografische" Gestaltung, die letztlich auf jede „objekthafte Wiedergabe" verzichten sollte, Ende der fünfziger Jahre offensichtlich aufgegeben.

Im selben Jahr endete auch der *subjektive* Ausstellungszyklus mit der *Subjektive Fotografie 3.* Sie wurde dieses Mal nicht in Saarbrücken, sondern während der *photokina 1958* in Köln präsentiert. Hierin zeigte sich einerseits ihre Etablierung innerhalb der Fotoszene und Steinerts gute Kölner Kontakte über die *DGPh*, in der er gerade die Sektion Bild initiiert hatte. Andererseits war die Einbindung in die Fotomesse aus finanziellen Gründen notwendig geworden. Nach der Wiedereingliederung des Saarlandes in die Bundesrepublik wurde die Kulturpolitik in Saarbrücken nicht mehr so stark protegiert wie unter der französischen Militärregierung. Eine finanzielle Unterstützung der *subjektiven* Ausstellungen, wie sie zuvor durch das Kulturministerium, das *Amt für Europäische Angelegenheiten* und die *Mission Diplomatique Française* erfolgt ist, war in dem Umfang nicht mehr denkbar. Zudem wurde zu dem Zeitpunkt gerade über die Auflösung der *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* debattiert.[426] Dieser Verlust an politischem und finanziellem Rückhalt war ein Grund dafür, daß zur *Subjektiven Fotografie 3* anstatt des ursprünglich angekündigten Katalogs „nur" noch eine Sonderausgabe der Fotozeitschrift *Camera* erschien.[427] Inzwischen mehrten sich darüber hinaus die Kritiken, die die ausgewählten Aufnahmen als zu formal und zu wenig inhaltlich beurteilten. Der Vorwurf des Formalismus, der auf der verabsolutierenden, dichotomen Aufteilung der Kunst in Form und Inhalt beruhte und im zwanzigsten Jahrhundert regelmäßig aufkam, wurde laut.[428] Auch Steinert beklagte, daß sich die als *subjektiv* proklamierten Gestaltungsmittel und -formen zwar durchgesetzt, dabei jedoch nur selten zu einer Intensivierung des fotografischen Ausdrucks geführt hätten. Der Umgang mit der *Subjektiven Fotografie* wäre statt dessen zu einer Modeerscheinung verkommen, die die Vermassung des Mediums nicht verhindere,

---

425 1969 fotografierte Steinert seinen Hund Bobby (Inv.Nr. 1467/1080/87 bis 1467/1088/87) und 1971 Kinderkarnevals-Szenen mit starken Bewegungsverwischungen (Inv.Nr. 65/129, 65/130, 1467/918/87 und 1467/919/87). 1967 montierte er aus Aufnahmen von Betontripeln im Negativkopie-Verfahren die abstrakten Strukturaufnahmen „Aggression I" (Inv.Nr. 1467/46/87) und „Aggression II" (Inv.Nr. 1467/45/87) zusammen. Im gleichen Jahr nahm er für einen Katalogumschlag eine Serie von seinen Schülern mit einem Fischaugen-Objektiv auf (1467/1118/87 bis 1467/1163/87). Darüber hinaus existieren noch einige wenige einzelne experimentelle Aufnahmen.

426 Abrechnungen und Briefwechsel im Nachlaß Steinert, FS: Nachlaß Steinert, Ordner: 12.

427 Subjektive Fotografie (3), Camera, 38. Jg. (1959), Sonderheft (Heft 3).

428 Hermann Bauer weist auf die periodische Wiederkehr des Formalismusvorwurfs anhand der Kunstgeschichtsschreibung hin und stellt sie dort auch in der Nachkriegszeit fest. Hermann Bauer, Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolgang Kemp u.a., Berlin 1986, S. 151.

sondern fördere.[429] Seine Einschätzung war letztlich durch einen resignierenden Tenor geprägt, in dem sich das Ende seines Engagements für diese Fotografiebewegung ankündigte.

Zu der Zeit kamen nicht nur der *subjektive* Ausstellungszyklus und Steinerts Experimente zum Abschluß, sondern auch seine Lehrzeit in Saarbrücken. 1959 wechselte er nach Essen an die *Folkwangschule für Gestaltung*.

Einhergehend mit den aufgeführten Ereignissen veränderte sich sein fotografisches Werk Ende der fünfziger Jahre. Die Aufnahmen, die in Essen bis zu seinem Tod entstanden sind, unterscheiden sich deutlich von denen der Saarbrücker Phase. Sie werden im folgenden als Spätwerk bezeichnet. Bevor es vorgestellt wird, gilt es das Hauptwerk noch einmal Revue passieren zu lassen.

IV. 5. Fazit

Direkt nach dem Krieg (1945-1947) sind Steinerts Aufnahmen wesentlich stärker auf die fotobildliche Komposition hin orientiert als zuvor. Dabei wirkt die Kieler Studentenwerk-Serie durch die Dominanz der formalen Elemente noch sehr statisch. Von den zeitgleich entstandenen Theaterfotos überzeugen nur die wenigen Arbeiten, in denen sich der Fotograf auf stark isolierte Szenenausschnitte konzentrierte. Die Verwendung enger, pointiert gefaßter Ausschnitte forcierte Steinert dann in den Auftragsarbeiten für das Saarbrücker Theater, die später – zwischen 1948 und 1951 – entstanden. Erst dort gelangen ihm mit Hilfe von extrem akzentuierten Beleuchtungssituationen und klaren, die eingegrenzten Szenendarstellungen unterstützenden Kompositionsstrukturen, ausdrucksstarke szenische Bilder. Die zur gleichen Zeit aufgenommenen Schauspielerinnen- und Schauspielerportraits, die er ohne Auftrag fotografierte, steigerte er durch eine noch extremere Hell-Dunkelsetzung zu dramatischen Rollenportraits. Auch in den zahlreichen, ab 1948 während mehrerer Paris-Aufenthalte erstellten Aufnahmen, in denen Straßenszenen und ausschnitthafte Stadtansichten dargestellt wurden, zeigt sich die zunehmende Unterordnung der Realität unter die kompositionelle Gestaltung. So ist bei ihnen die abstrahierende Ausschnittwahl, die Prävalenz formaler Elemente, die Rücknahme der Perspektive und die Reduzierung des Tonwertumfangs noch verstärkt worden. Ihre fotobildliche Ausrichtung wird zudem in den ab nun verwendeten größeren Tafelbild-ähnlichen Formaten deutlich.[430]

Dabei repräsentieren die meisten der in vielen der Nachkriegsaufnahmen verwendeten Darstellungsformen – wie eng begrenzte Ausschnitte, dramatische Lichtsituationen sowie klar und harmonisch strukturierte Kompositionen – keine Neuheiten in Steinerts fotografischer Arbeit. Er verwandte sie bereits im Frühwerk, jedoch nicht so durchgängig und in derselben Intensität.[431] Eine

---

[429] E.J.K., subjektive fotografie III, S. 26.

[430] S.o. S. 73. Titel vergab er von Anfang an nur selten, oft erst im Zusammenhang mit Ausstellungen.

[431] Dramatische Beleuchtungssituationen treten bereits in seinen frühen männlichen Portraits auf (Inv.Nr. 1467/786/87 - 1467/788/87). Close Ups verwandte er im Frühwerk besonders bei den Portraits und Variétéaufnahmen (s.o. S. 34 f. und 43). Klare, ausgewogene Kompositionstrukturen prägen das gesamte Frühwerk (s.o. S. 34 f.).
Die starken fotospezifischen Eingriffe innerhalb der Rollenportraits finden sich fortan (ab 1949) auch in Steinerts anderen Portraits. Bei ihnen geht es jedoch nicht vorwiegend darum, die dargestellten Personen in ihrer Wirkung bzw. Rolle zu interpretieren oder zu betonen, sondern auch darum, fotospezifische, experimentelle Portraitdarstellungen zu entwickeln. Diese

künstlerische „Stunde Null“ oder ein Neuanfang nach dem Kriegsende ist in seinem Werk daher nicht festzustellen, dennoch deutliche Veränderungen. So wurden einige Ansätze aus seinen frühen Aufnahmen, wie beispielsweise das Close up, weiterentwickelt, andere – wie zum Beispiel die tradierten Gattungsformen der Landschafts- und Stillebenfotografie – vorübergehend aufgegeben und letztlich wichtige, neue Schwerpunkte – wie die experimentellen Fragestellungen – herausgebildet.

Die Unentschiedenheit seiner Arbeiten aus der unmittelbaren Nachkriegszeit ließ 1947/48 nach. Zu dem Zeitpunkt hatte er sich entschlossen, Fotograf zu werden. Nun setzte er sich intensiv mit dem künstlerischen Darstellungspotential des Mediums auseinander. Die folgenden Jahre repräsentieren die innovativsten und produktivsten in seinem Werk. Als Ausgangspunkt diente ihm die Avantgardebewegung der Zwischenkriegszeit, mit der die Fotografie vorübergehend zur Kunstform avanciert war. In dem Kontext bezog er sich vordringlich auf ihre Bildsprache mit den experimentellen Techniken und neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Diese erarbeitete er sich innerhalb kurzer Zeit systematisch und setzte sie in teilweise sehr komplexen, neuen Kombinationen zu eigenständigen Bildlösungen um. Dabei entstanden zahlreiche Einzelwerke von eindrucksvoller Intensität. Sie weisen eine große Spannbreite an unterschiedlichen Themen und Gestaltungsmitteln auf, an der deutlich wird, daß sich Steinert mit den einzelnen Darstellungsformen und Themen zwar intensiv aber meist nur kurzzeitig auseinandergesetzt hat und „rast- und ruhelos“ auf der Suche nach immer neuen fotografischen Bildentwürfen war. In dem Kontext ignorierte er bei seiner Anknüpfung an die Avantgarde ihre ursprünglichen kritischen und weltanschaulichen Intentionen ebenso wie ihre bild- und kunsterweiternden Intentionen. Statt dessen knüpfte der Fotograf in seinen Fotobildern mit der Betonung von Komposition und Gestaltung an den traditionellen autonomen Kunstwerkcharakter an. Jener verhielt sich zu den Schwerpunkten der späten Avantgarde, auf die er sich offensichtlich bezog, auch nicht im Widerspruch. Schließlich hatte sich diese Bewegung ab Ende der zwanziger Jahre zunehmend institutionalisiert. In der Ausprägung bot sie ihm die ideale Möglichkeit, die Fotografie und den Status des Fotografen bzw. der Fotografin innerhalb der Kunst aufzuwerten, und zwar nicht mit revolutionärem Anspruch (wie in den zwanziger Jahren), sondern in „gezähmter“, eher ästhetisch-traditioneller Form.[432]

Innerhalb der Fotoexperimente verfolgte Steinert im besonderen Maße die Verfremdung der Ausgangsmotive, welche zur Verdichtung bzw. Synthese von abstrahierten Motiven und fotospezifischen Räumlichkeiten (besonders bei den Montagen), zur Betonung von surrealen und grafischen Aspekten (insbesondere bei den Negativkopien und Solarisationen), zur Nivellierung von Plastizität und Raum (durch die Reduzierung auf den für die Fotografie elementaren Schwarz/Weiß-Kontrast) und zur Entwicklung von medienspezifischen Ausdrucksformen – wie den fixierten Bewegungsfiguren („Strenges Ballett“ und „Ein-Fuß-Gänger“) und Lichtschwenken (Luminogramme) – führte. Durch die technischen Eingriffe „entrückte“ er die Vorlagen ihrem realen Kontext und arrangierte sie in fotospezifischen Bildkonstruktionen zu irrealen künstlichen Bildwelten,

---

Darstellungsform endete mit den räumlichen Montagen von 1956-1958 (Inv.Nr. 1467/53/87, 1467/54/87, 65/67, 65/68, 65/71 - 65/75).

[432] „Die Zähmung der Avantgarde“ war der Titel des ersten „Wuppertaler Gesprächs“ im November 1996 über die selektive Rezeptionsweise der Moderne in der deutschen Nachkriegszeit, bei der das Formale und Abstrakt-Autonome im Vordergrund standen. Dazu erschien eine gleichlautende Publikation: Gerda Breuer (Hg.), Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt a. M. 1997.

die eine eigentümliche zeit- und raumlose Wirkung sowie eine statisch-kühle Distanziertheit aufweisen. „In the cold“ lautete auch der Titel einer Ausstellung, in der 1998 Fotografien aus der Zeit von 1945 bis 1965 gezeigt wurden und bei der Steinerts „Maske einer Tänzerin“ (Abb. 83) als Titelbild der Einladung fungiert.[433]

Die mit der experimentellen Gestaltung verfolgte Rücknahme gegenständlicher Themen zugunsten von Fotobildern, die sich vom abbildlichen Charakter lösten, von der Realität abgrenzten und zunehmend autonome Bildwelten entwarfen, gipfelte in den Luminogrammen von 1951/52. In diesen ist ein Teil der zuvor untersuchten Techniken – das Fotogramm und die Bewegungsfotografie sowie teilweise die Negativkopie und wahrscheinlich auch die Montage – vereint worden. Sie repräsentieren darüber hinaus noch eine weitere Besonderheit, da Steinert in ihnen mit Hilfe seiner eigenen, spontanen, körperlichen Schwingbewegungen dominant in die Aufnahmesituation und damit in die Entstehung und Erscheinung der Arbeiten eingegriffen hat. Durch die Art dieser Einflußnahme nahm er den apparativen Fotoanteil zurück. Gleichzeitig führte sie zu einer erheblichen Steigerung des kreativen Gestaltungsanteils des Fotografen bzw. seiner „Autorenschaft“. An die Stelle von Darstellungstraditionen und technischer Perfektion traten nun die individuelle, prozeßhafte Spontaneität des Fotografierenden während des Aufnahmeprozesses und die Reduzierung des Motivs auf das eigentliche „Ausgangsmaterial“ des fotografischen Mediums: die Lichtspuren. In den Luminogrammen hat er die Fotografie somit von ihrem abbildlichen Charakter gelöst und die vierte und höchste Stufe seines dichotomen Gestaltungsstufen-Modells, das zwischen angewandter, reproduzierender und abbildungsunabhängiger, autonomer Fotografie differenzierte, erreicht: die „absolute fotografische Gestaltung“. Nur diese verzichtet „in ihrer freiesten Form auf jede objekthafte Wiedergabe, oder sie entmaterialisiert durch die fotografischen Variationsverfahren den Gegenstand …“[434]. Die hier proklamierte Lösung vom Abbildcharakter, die Verabsolutierung des künstlerischen Gestaltungsaktes und die Reduzierung auf die medialen Grundelemente – in diesem Fall das Licht – weisen Ähnlichkeiten mit den Intentionen der modernen Malerei jener Zeit auf, insbesondere mit den Bildern des Informel, Tachismus und des Action Painting. Auch dort standen die Ungegenständlichkeit, die Hervorhebung der materialspezifischen Eigenwertigkeit sowie die Betonung des individuellen, kreativen „Schöpfungsanteils“ im Vordergrund. Ein Vergleich dieser Bewegungen erscheint daher trotz medienspezifischer Differenzen durchaus zulässig. Daran wird deutlich, daß die aufgeführten Thematiken nicht nur für die Fotografie, sondern auch für die bildende Kunst jener Zeit relevant gewesen sind. – Auf ihre Historizität wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen.[435] – Da die Betonung des fotografischen Einflusses, der medialen Gestaltungsmöglichkeiten und der Lösung von der Gegenständlichkeit ein zentrales Thema in Steinerts Hauptwerk darstellten, ist nicht davon auszugehen, daß die Luminogramme lediglich in Anlehnung an die informelle Malerei entstanden sind und sie gewissermaßen „nur“ fotografisch imitieren. Steinerts über Jahre verlaufende, experimentelle Entwicklung und seine charakteristische Schwarz-Weiß- bzw. Lichtbetonung zeigen vielmehr, daß diese Arbeiten als medienspezifische Bildlösungen auf der Basis einer längeren, intensiven Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Fotografie entstanden sind.

---

[433] „In the cold. Photography 1945-1965. A National Gallery of Australia Travelling Exhibition“, Einladungskarte (The Art Gallery of New South Wales), New South Wales 1998, FS.

[434] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12.

[435] s.u.S. 165 f.

Aufgrund der Tatsache, daß nach den Luminogrammen „absolute, fotografische Gestaltungen“ nur noch in Form von einigen wenigen Strukturaufnahmen thematisiert wurden, ist davon auszugehen, daß der Fotograf mit der völligen Lösung vom Abbildcharakter – wenn überhaupt – nur kurzzeitig zufrieden war. Statt dessen begann er wieder stärker gegenständliche Motive einzubeziehen. Zwischen 1952 und 1954 fotografierte er Hochspannungsmasten und -leitungen sowie Halden, bei denen er durch die Ausschnittwahl und harte Kontraste grafische Strukturen herausarbeitete und die Tonwerte auf den medienspezifischen Schwarz-Weiß-Kontrast reduzierte. Dabei blieben die Ausgangsobjekte – bis auf wenige Ausnahmen – erkennbar. In dem Zusammenhang forderte er 1954/1955 auch, daß es in der neuen Fotografie nicht nur um die Entwicklung von modernen Motivauffassungen und Techniken gehe, sondern insbesondere darum, diese in „fotografische Schwarz-Weiß-Bilder“ umzusetzen.[436] Die „absolute Fotografie“, die er für kurze Zeit verfolgt hatte, war zu jenem Zeitpunkt nicht mehr maßgeblich. Nun stellte die Überwindung der Abbildlichkeit den entscheidenden fotografischen „Gestaltungswillen“ nicht mehr in Frage. Sie war kein Maßstab mehr für künstlerische Intention und Wertigkeit. Diese These bestätigt sich anhand der darauf folgenden Entwicklung. Dort beschränkte er sich auf wenige experimentelle Techniken: im wesentlichen die Montage und die Negativkopie. Ihr verfremdendes und verdichtendes Potential genügte ihm von nun an für fotoimmanente Bildlösungen. Damit folgte auf eine Phase, in der die Avantgarde wiederentdeckt und die Abstraktion kurzfristig verabsolutiert worden war, eine Zeit, in der es ihm im besonderen Maße um die charakteristischen Darstellungsmöglichkeiten und das spezifische Profil der Fotografie ging. Interessant erscheint in dem Zusammenhang, daß sich auch die Malerei Mitte der fünfziger Jahre von der „Klassischen Moderne“ zunehmend abgrenzte. Sie orientierte sich dabei auf die konkrete Kunst hin, die zum Ausdruck von Modernität und Fortschrittlichkeit avanciert war, worauf im folgenden Kapitel eingegangen wird.[437] Steinert löste sich dagegen zunehmend von der Abstraktion und Ungegenständlichkeit, die die grafischen Aspekte der Fotografie betonten und damals u.a. von der Saarbrücker Fotografik-Klasse und ihrem Leiter Kilian Breier sowie später von der *neuen gruppe saar* und der *Generativen Fotografie* weiter verfolgt wurden.[438] Der Saarbrücker wandte sich statt dessen wieder dem Gegenständlichen und den abbildlichen Bereichen des Mediums zu.

Im Hinblick auf seinen fototheoretischen Anspruch zeigte sich anhand der dargestellten Entwicklung, daß er, als er Mitte der fünfziger Jahre seinen Text „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ verfaßte, die „absolute, fotografische Gestaltung“ bereits erreicht und zum Teil schon wieder aufgegeben hatte. Der Großteil seines Werks entspricht eher der dritten Stufe: der „darstellenden fotografischen Gestaltung“. Nicht die Lösung von der Realität und dem abbildlichen Aspekt des Mediums stand für ihn letztlich im Mittelpunkt, sondern ihre fotospezifische „Verarbeitung“. Dennoch spielte in seinem Werk der Grundtenor seines Konzepts, die Betonung der

---

[436] „Das Neue wird sich nicht nur in einer neuen Auffassung des Motivs und in neuen Techniken zeigen, sondern vielmehr in Form einer bewussten Synthese zum fotografischen Schwarzweiss-Bild.“ Steinert, subjektive fotografie, Saarbrücken 1954/55, S. 2.

[437] Falko Herlemann, Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre, Frankfurt/Main, Bern, New York, u.a. 1989 , S. 15; s.u. S. 165 ff.

[438] s.o. S. 107

kreativen, fotografischen Einflußmöglichkeiten, trotz veränderter Gewichtung eine maßgebliche Rolle.

Experimentelle Thematiken setzte Steinert in der Folgezeit noch bis 1958 ein, jedoch nicht mehr mit der Stringenz wie zuvor. Dabei begann er sich nun vermehrt fotobildlichen bzw. -räumlichen Fragestellungen zuzuwenden. Auf das Ineinanderkopieren von stark abstrahierten Strukturen folgten 1956 mehrere Montage-Serien, in denen er schrittweise vielschichtige, über die konventionellen Raum- und Wahrnehmungsformen hinausgehende Fotoräume synthetisierte.[439]

Zur gleichen Zeit (ab 1955/56) begann er sich nach längerer Unterbrechung erneut mit tradierten Darstellungsformen auseinanderzusetzen. Es entstanden mehrere Landschaftsaufnahmen, die wesentlich weniger verfremdet wurden. In ihnen klangen zwar zum Teil noch ähnliche strukturelle und räumliche Themen an, wie sie in den experimentellen Aufnahmen im Vordergrund standen, jedoch nicht in derselben Dominanz. Anstatt Wirkungen rein fototechnisch zu generieren, gestaltete er jetzt „zurückgenommener". Dabei wurden die semantischen und visuellen Charakteristika der Motive stärker einbezogen. So ist beispielsweise in einigen Fotografien die Weite der Landschaft und der surreale Ausdruck einer Anlitz-artigen Felsformation fotospezifisch herausgearbeitet und übersteigert worden. Diese Schwerpunktverlagerung führte jedoch nicht dazu, daß der interpretierende, gestalterische „Eingriff" des Fotografen abnahm. Sie blieben nach wie vor dominant, jedoch auf subtilere Weise. Steinert nutzte sie nun dazu, den vermeintlichen Abbildcharakter, der sich mit der visuellen Wiedererkennbarkeit der Motive einstellte, aufzunehmen und ihn in von ihm konstruierte surreale Ansichten einzubinden.

Das gilt auch für die Stilleben, mit denen er sich ebenfalls ab Mitte der fünfziger Jahre wieder beschäftigte. Auffällig sind deren kontrapunktische, meist symmetrische Kompositionen, die sowohl von bildräumlichen als auch inhaltlichen Irritationen geprägt sind. Die von Steinert für diese Zeit als typisch für die *Subjektive Fotografie* herausgestellte „erhöhte Berücksichtigung surrealistischer Lösungen" findet sich somit auch in seinem Werk jener Jahre.[440] Die von ihm gleichzeitig konstatierte „geistige Vertiefung" setzte er, wenn man/frau sie im Sinne von metaphorischer Konnotation interpretiert, jedoch nicht um. Statt dessen unterlief er sie durch die Entwicklung von autonomen fotografischen „Hyperrealitäten". Daß er sich dabei einer hochgradig präzisen Sachlichkeit bediente, verwundert nicht. Diese und ihre fotoimmanente Art, die Realität scheinhaft zu repräsentieren, hatten bereits die Surrealisten als ideales Gestaltungsmittel zur Hervorhebung von irrealen Wirklichkeitsentwürfen entdeckt und eingesetzt.[441]

Somit ist die „Hinwendung" zur Realität, die seine Landschaftsfotografien und Stilleben in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre auszeichnet, „nur" bedingt und sehr kontrolliert erfolgt. Die Motive sind, obwohl sie keinen starken Verfremdungen mehr unterzogen wurden, nach wie vor fotobildlich „vereinnahmt" worden. Ihrer bediente er sich selbst in seinen gegenständlichen

---

[439] Strukturen z.B. bei „Spuren auf Schwarz" (Inv.Nr. 65/58) oder „Segelschiff in Göteborg" (Inv.Nr. 65/61), Raumansichten z.B. bei „Grand Palais 1" (Inv.Nr. 65/67) und „Grand Palais 2" (Inv.Nr. 65/68).

[440] E.J.K., subjektive fotografie III, S. 27.

[441] Andreas Haus, Entwicklung der modernen Fotografie „Neues Sehen" und „Neue Sachlichkeit", in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 7, Tübingen 1990, S. 43.

Landschafts- und Stillebenaufnahmen als Ausgangsmaterial. Dort konstruierte er ganz spezifische, von ihm entwickelte, fotografische Bildwirklichkeiten. Ihr zeitloser und überwirklicher Charakter strahlt nur wenig Magie – wie beispielsweise die surrealen Fotomotive von Robert Häusser – aus, sondern vor allem eine betonte Künstlichkeit und sachlich kühle Abgegrenztheit.

Im Überblick betrachtet, ist auch in bezug auf Steinerts fotografische Hauptphase festzustellen, daß sie sich nur eingeschränkt unter eine lineare Entwicklungstendenz zusammenfassen läßt. Sie besteht vielmehr aus einigen zum Teil parallelen, zum Teil aber auch sich überschneidenden Entwicklungssträngen. So verfolgte der Fotograf oft mehrere Thematiken gleichzeitig. Es entstanden nahezu zeitgleich die Paris-Aufnahmen und die Experimente, die Luminogramme und die Fotografien von den Hochspannungsmasten, die Raummontagen und die Landschaftsfotos sowie Stilleben. Steinerts Werk wirkt durch das Wechseln von gegenständlichen zu ungegenständlichen Motiven, von klassischen zu experimentellen Techniken letztlich sehr vielschichtig. Es gibt dennoch eine „Gemeinsamkeit“, die ihm zugrunde liegt: seine dominante gestalterische Einflußnahme. Demgegenüber hat er der Realität in seinen Arbeiten in ihrer Eigenerscheinung und -bedeutung nur wenig Raum gelassen. Statt dessen verfremdete er sie zum größten Teil fotospezifisch, um sie in eigenen, autonomen Bildwelten zu „verarbeiten“. Diese Verfahrensweise wird an seiner ausgeprägten „Handschrift“ und der künstlichen, kühl-distanzierten Wirkung seiner Bilder, die sein gesamtes heterogenes Hauptwerk durchziehen, deutlich. Die Intentsität, mit der er als fotografierendes Subjekt dabei die Objekte „vereinnahmte“, wirkt so, als ob er sie in ihrer Erscheinung und Bedeutung nicht bestehen lassen und ihnen durch seine Bildentwürfe einen neuen Sinn geben wollte. In diesem fotografischen Versuch, das Verhältnis zwischen Subjekt- und Objektwelt kreativ zu beeinflussen und letztlich zu kontrollieren, klingt ein subjektivistisch individualistisches Begriffsverständnis der menschlichen Existenz an, wie es vom Existentialismus in der Nachkriegszeit vertreten wurde. So beurteilte insbesondere die französische Ausrichtung jener Philosophiebewegung, die von Jean Paul Sartre geprägt war, den Menschen als zur Freiheit verurteilten, der sich in unüberwindbarer Subjektivität den Sinn seiner Existenz durch aktives, verantwortungsbewußtes Handeln (Engagement) selbst geben muß, gerade auch durch die Kunst: „Denn das ist wohl der Endzweck der Kunst: diese Welt wieder in Besitz zu nehmen…“.[442] Das Bemühen, das Menschsein in der Welt neu, grundlegend und vor allem aktiv zu bestimmen, ließ zu jener Zeit hoffen, daß man/frau nicht noch einmal der Hilflosigkeit, die in der vorangegangenen Krisenzeit erlebt worden war, ausgeliefert sein würde. So kam die Existenzphilosophie nicht zufällig gerade nach dem Ersten Weltkrieg auf und infolge des Zweiten Krieges zu ihrem Höhepunkt. Steinerts ausgeprägter „Gestaltungswille“ läßt darauf schließen, daß er nach 1947 u.a. durch die frankophile Ausrichtung des Saarlandes und seine zahlreichen Parisaufenthalte von dieser geistesgeschichtlichen Strömung beeinflußt worden war.[443]

Um weitere Aufschlüsse über die Komplexität seines Hauptwerks zu erhalten, wird im folgenden seine fotografische Entwicklung noch detaillierter mit seinem beruflichen und persönlichen Umfeld in Beziehung gesetzt. Dabei geht es nicht vordringlich darum, eindeutige Ableitungen herzustellen.[444]

---

[442] Jean Paul Sartre, Was ist Literatur?, Hamburg 1958, S. 37.

[443] Frau Steinert bestätigt diese These: „Existentialismus war für uns damals ausschlaggebendes Lebensgefühl.“ Bf. v. M. Steinert 2000, S. 2.

[444] Dieser Ansatz wurde von Martina Mettner verfolgt. Zur Problematik s.o. S. 13

Stattdessen soll ein „Bild“ von der kontextuellen Einbindung jener Phase entworfen werden, um seinen spezifischen fotografischen Weg differenzierter einschätzen zu können.

IV.6. Steinerts Fotografien im Kontext seiner Kieler und Saarbrücker Zeit

Der noch nicht eindeutige Stil der Kieler Aufnahmen, in denen der Saarbrücker sich stärker mit bildkompositorischen Aspekten auseinanderzusetzen begann, prägte auch Steinerts damalige persönliche Situation. Nach dem Kriegsende war er an der Kieler Universitätshautklinik tätig. Um den Lebensunterhalt für seine Familie zu sichern, arbeitete er gleichzeitig als Geschäftsführer und Arzt des Studentenwerks. Fotografiert hat er hier nur im kleinen Rahmen und nebenberuflich. Sein berufliches Ziel lag damals vordringlich darin, eine bezahlte Tätigkeit zu finden und an seine akademische Ausbildung anzuknüpfen. Aufgrund der desolaten Situation in Deutschland nach dem Kriegsende war dies sehr schwierig.

Als er 1947 nach der Rückkehr ins Saarland keine Anstellung als Arzt fand, änderte er seine Lebensplanung. Er entschloß sich, sein Hobby zum Beruf zu machen und eine Stelle als Fotograf zu suchen, was ihm in der Saarbrücker Foto- und Kinohandlung von Franz Altenkirch gelang, wo er alle fotografischen Arbeiten bis hin zum Paßfoto übernahm.[445] Zu jener Zeit entstand eine Reihe von sehr konventionellen Portraits, offenbar für den „Broterwerb“, wie er sie selber titulierte. Neben den tradionelleren Fotos begann er dort mit der Fotogramm-Technik zu experimentieren. Die Experimente können im Zusammenhang mit seinem damaligen Plan gesehen werden, sich mit einem „Atelier für künstlerische Fotografie“ selbständig zu machen. Mit der erfolgreichen Einstellung als Fotolehrer an der *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* gelang es ihm kurz darauf, sein Interesse an einer „modernen“ Fotografie zum Beruf zu machen und weiterzuentwickeln. Am Anfang seiner Lehrtätigkeit stand dabei die grundlegende Auseinandersetzung mit den fotografischen Techniken, Gestaltungsformen und Traditionen. So bot der Lehrplan von 1948 neben angewandten Fragestellungen auch Experimentieren, Gestaltungs- und Elementarlehre sowie fotografische Theorie an. In seinen eigenen Arbeiten beschäftigter er sich in jener Zeit ebenfalls mit experimentellen Fototechniken, wobei die ersten Experimente – die Fotogramme – aufgrund ihrer formal-orientierten Gestaltung noch wie Kompositionsstudien wirken. Darüber hinaus setzte er sich mit der Solarisation, der Montage und der Negativkopie auseinander. Parallel dazu begann er für das Saarbrücker Theater zu arbeiten. Dabei wurden die Gestaltungsmittel aus seinem Frühwerk – ausgewogene Komposition, auf das Wesentliche reduzierte Ausschnittwahl, pointierte Lichtsituation – wieder aufgenommen und den dramatischen Szenen bzw. Rollen entsprechend weiterentwickelt. Die Reduzierung auf harte Schwarz-Weiß-Kontraste, die die Schauspieler-Portraits prägen, wurde in den folgenden Jahren zum Charakteristikum all seiner Portraits. Aus den hier aufgeführten Parallelen geht hervor, daß Steinerts berufliche Entwicklung seine eigene, fotografische Arbeit offenbar gerade am Anfang stark beeinflußt hat. So verwundert es nicht, daß im Nachlaß mehrere Aufnahmen von maroden Tapeten- und Mauerresten aus der Zeit existieren, in der ein Unterrichtsthema „Trümmerstrukturen“ lautete.[446] Zudem fand sein Interesse für Strukturen und nahezu grafisch anmutende Motive, wie die Luminogramme und die Fotos von Hochspannungsmasten, sein institutionelles Pendant in der gleichzeitig von Hannes Neuner und ihm bewirkten Gründung des Faches „Werbe-Foto-Grafik“ im Jahr 1952.

---

[445] Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 23.

[446] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 16. Die entsprechenden Aufnahmen sind Inv.Nr. 1467/24/87 - 1467/27/87.

Nachdem Steinerts Experimentier- und Innovationsphase ihren Höhepunkt mit dem Jahr 1952/53 überschritten hatte, kamen in der Folgezeit von den experimentellen Techniken nur noch die Montage und Negativkopie zur Anwendung. Gleichzeitig folgte eine stärkere Besinnung auf das fotografische Schwarz-Weiß-Bild, die mit der Rückkehr zur Gegenständlichkeit – anfangs noch in stark abstrahierter Form – einherging. Aus dieser Zeit (1953/54) existieren von ihm nur wenige Negative und Fotografien. Sie war beruflich durch die Vorbereitung der Ausstellung *Subjektive Fotografie 2* gekennzeichnet. Eine vergleichsweise geringe Anzahl von Aufnahmen weist sein Nachlaß auch in den Jahren der ersten und dritten Ausstellung (1951/52 und 1958) auf. Darüber hinaus litt er bereits in den fünfziger Jahren an einer Netzhautablösung, wegen der er 1955 längere Zeit im Krankenhaus verbrachte. Sie führte zur Einschränkung seines Sehvermögens.[447] Zudem hatte er 1952 die Direktorenstelle an der Schule übernommen. Von da an mußte er sich permanent mit der Saarbrücker Handwerkskammer und der saarländischen Regierung auseinandersetzen, die eine praxisbezogenere Ausbildung an der Werkkunstschule forderten. Ob diese Auseinandersetzung etwas mit seiner schrittweisen Abkehr von der gegenstandslosen Fotografie und der nun erfolgenden Betonung der fotospezifischen Charakteristika des Mediums (als Schwarz-Weiß-Bild) zu tun hatte, kann nur vermutet werden.[448] Die weitere Entwicklung spricht dafür. Als sich die Diskussion um die Zielsetzung der Schule nach der Wiedereingliederung des Saarlandes in die Bundesrepublik dahingehend entwickelte, daß intensiv über deren Auflösung debattiert wurde (1956-1958), weist Steinerts Werk zwei gegensätzliche Tendenzen auf: einerseits die experimentellen Raummontagen und andererseits die Rückkehr zur traditionellen Gattung der Landschafts- und Stillebenfotografie. Zeitgleich trat er dem als konservativ geltenden Fotografenverband *GDL* bei. Darin, daß er Ende der fünfziger Jahre nicht nur sein Engagement für die *subjektive* Bewegung und seine Lehrtätigkeit in Saarbrücken sondern auch seine Experimente beendete, zeigt sich ebenfalls, inwieweit sich seine künstlerische und berufliche Arbeit gegenseitig beeinflußt haben.

---

[447] Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 52.

[448] Breier stellt negative Einflüsse der Streitigkeiten auf das gesamte Klima der Schule fest. Sie sollen zur Rücknahme der Experimente geführt haben. Brief v. K. Breier 1999, S. 3.

V. Die Situation der Fotografie in der deutschen Nachkriegszeit

V.1. Fotografische Infrastruktur

Steinerts Hauptwerk, das in der vorliegenden Werkanalyse im Mittelpunkt steht, entstand vor dem Hintergrund der deutschen Nachkriegszeit. Es stellt sich die Frage, inwiefern es durch den Kontext der Nachkriegsfotografie geprägt wurde und welcher Einfluß von ihm auf die zeitgenössische Fotoszene ausging. Dazu gilt es im folgenden Exkurs, die damalige Situation der Fotografie und ihre ökonomischen, publizistischen sowie institutionellen Bedingungen und Entwicklungen vorzustellen und auf Wechselwirkungen mit Steinerts Engagement hin zu untersuchen. Zudem soll geklärt werden, welche Bedeutung die Vorkriegstradition und -avantgarde nach 1945 hatte und welche Rolle der Modernen nach dem Krieg zukam.

In dem Rahmen werden vordringlich die Geschehen in den westdeutschen Besatzungszonen bzw. der Bundesrepublik Deutschland und dem Saarland (das von 1947 bis 1956 autonom war) berücksichtigt. Die Einbeziehung der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und der späteren DDR erfolgt nur dort, wo sie Aufschlüsse über die Arbeit und das Umfeld des Fotografen sowie die Situation der Moderne gewährt.[449]

V.1.1. Die deutsche Fotoindustrie

Mit der politischen Teilung des Deutschen Reiches nach 1945 kam es zugleich zur Zerschlagung des gut funktionierenden deutschen Wirtschaftsgefüges. Dessen Teilgebiete hatten sich seit dem Beginn der Industrialisierung durch Spezialisierungen und die Bildung wirtschaftlicher Schwerpunkte in enger gegenseitiger Ergänzung entwickelt und Versorgungsaufgaben für das gesamte Reich übernommen. Durch die ökonomischen Autarkiebestrebungen während der nationalsozialistischen Zeit war es zu einer weiteren Intensivierung der binnenwirtschaftlichen Verflechtungen gekommen. Mit der Übernahme und Teilung des Gebiets durch die Alliierten brach der deutsche Wirtschaftsraum 1945 daher zum größten Teil zusammen.

Dies gilt auch für die Fotoindustrie, die auf einer arbeitsteilig organisierten Struktur basierte, die über weite Teile des Landes verteilt war.[450] So lag der Schwerpunkt der deutschen Kameraproduktion vor 1945 in Dresden, München, Braunschweig und Wetzlar, der der optischen Industrie in Jena, der der Film- und Fotochemieproduktion in Wolfen und der der Fotopapier-Herstellung in Leverkusen und Dresden. Ein Teil dieser industriellen Kapazitäten war der Bombardierung zum Opfer gefallen.[451] Ein anderer Teil wurde für Reparationsleistungen herangezogen. Zudem sind den deutschen Firmen sämtliche Schutzrechte auf Patente aberkannt worden, was zu erheblichen technologischen und

---

[449] Zur Situation der Fotografie in der sowjetischen Besatzungszone und der DDR s. Derenthal 114 ff., 153 ff., 166 ff., 186 ff.; Krase 54 ff.

[450] „Dazu kam eine geviertelte Fotoindustrie mit schreiendem Mangel an Rohstoffen ...“, o.A., Ein Spiegel der Fotografie, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1947), Heft 1, S. 13 f.

[451] Derenthal weist nach, daß sich die Angaben über das Maß der Zerstörung der deutschen Fotoindustrie stark unterscheiden. Sie schwanken zwischen gering bis wesentlich zerstört. Derenthal 279, Anm. 1.

finanziellen Einbußen führte.[452] Hinzu kamen noch Probleme innerhalb der wirtschaftlichen Zusammenarbeit zwischen den vier Besatzungszonen. Diese traten insbesondere mit den Franzosen und den Sowjets auf.[453] Derenthal verdeutlicht am Beispiel der Firma Agfa, welche einschneidenden Folgen die Aufteilung des Deutschen Reiches in die Besatzungszonen für die Fotoindustrie hatte. Da der Hauptsitz der Firma in Wolfen im Juli 1945 von den sowjetischen Alliierten übernommen, zu einer Aktiengesellschaft (*SAG*) umgebildet und bis 1948 vorwiegend für Reparationsleistungen in Anspruch genommen wurde, entschloß sich *Agfa* schon im August 1945, seine Filmproduktion an den Leverkusener Standort zu verlegen und dort den zentralen Firmensitz aufzubauen. 1949 war der erste Bauabschnitt vollendet, und die Produktion konnte beginnen. 1950 besaß das Leverkusener *Agfa*-Werk bereits einen Anteil von 40 % am westdeutschen Fotomarkt. 1953 kam es zum Zusammenschluß der Leverkusener Firma mit dem *Agfa* Kamerawerk in München zur *Agfa Aktiengesellschaft* und damit zur endgültigen Neugliederung der fotografischen Produktionssparte innerhalb der „alten" Muttergesellschaft, der *Bayer AG*.[454] Diese Entwicklung ist beispielhaft dafür, wie die westdeutsche Industriekapazität trotz Demontage und Bombenschäden mit dem verbliebenen Potential nach der Währungsreform schnell wiederaufgebaut wurde. Eine wichtige Hilfe stellten dabei das durch die Fluchtbewegung aus dem Osten stark vergrößerte Angebot an qualifizierten Arbeitskräften und die ausländischen Kapitalhilfen dar. So belief sich der Exportanteil der Fotoindustrie Westdeutschlands 1950 bereits auf 40 % des Vorkriegsniveaus (von 1938). 1953 betrug dieser Anteil schon 200 % und 1954 300 %.[455]

Dennoch lief die Produktion in den unmittelbaren Nachkriegsjahren zunächst nur schleppend an.[456] Das lag zum einen am damals vorherrschenden Rohstoffmangel. Zum anderen spielten fotografische Produkte bei den Reparationsleistungen und Exporten eine wichtige Rolle. Daher war es für die Berufs- und Amateurfotografen kurz nach dem Kriegsende schwierig, an Fotomaterial zu kommen. Zum einen hatte der Krieg zum Verlust bzw. zur Zerstörung von 70 % der Kameras aus Privatbesitz geführt.[457] Zum anderen mußten beim Einmarsch der Besatzungmächte alle Fotoapparate abgegeben werden. Ansonsten drohten hohe Strafen. Darüber hinaus war die damalige Kameraproduktion nur zu 5 bis 10 % für den Zivilbedarf bestimmt.[458] Dieser Anteil wurde nach Dringlichkeitsstufen vergeben.[459] Die Besatzungsmächte erhielten dagegen 30-50 %. Der Rest wurde exportiert.[460] Erst mit der Währungsreform (1948) wurde der Kameraverkauf in Deutschland wieder freigegeben.[461] Bis

---

[452] Bernd Lohse, Patentprobleme – Lebensfragen, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 1, S. 7 ff. 1948 änderte sich die Situation nach der Währungsreform. Dr. Riedl, Das neue Patentverfahren, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 1, S. 7 ff.

[453] Oncken erwähnt als Ursachen für den schwierigen Handel mit der französischen Besatzungszone die dortigen Demontagen und den stärker auf Frankreich ausgerichteten Handel. Onno Oncken, Zonengrenzen in der Fotografie?, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 9, S. 3.

[454] Derenthal 99 ff.

[455] ebda. 103

[456] Julius Brenner, Warum bekommen wir keinen Film?, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 1, S. 20 f.

[457] er (Max Zeidler), Herbsttagung des Hauptinnungsverbandes, in: Photo-Presse, 3. Jg. (1948), Heft 51, S. 5.

[458] Onno Oncken, Nach der Währungsreform, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 10, S. 3.

[459] Dr. Weizsäcker, Es gibt wieder einen Fotomarkt, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 11, S. 12.

[460] ebda. 12; M.P., Schritte auf einem steinigen Weg. Die Entwicklung des Exports seit Kriegsende, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 2, S. 6-8; Dr. Weizsäcker 1948, Heft 11, S. 11 f.

[461] ebda.

dahin waren auch Filme, Laborausrüstungen und Arbeitsräume – wenn überhaupt – nur durch Genehmigungsverfahren zu erhalten. Die stürmische Nachfrage, die dann 1948 einsetzte, konnte erst nach und nach befriedigt werden.
Im Saarland war es durch die 1947 erfolgte wirtschaftliche Angliederung an Frankreich dagegen einfacher gewesen, fotografisches Material zu erhalten. Dort konnte man/frau Produkte der französischen und belgischen Fotoindustrie beziehen sowie relativ problemlos im angrenzenden Ausland einkaufen. Diese Möglichkeiten sollen von Steinert genutzt worden sein.[462]

In technischer Hinsicht kam es innerhalb der deutschen Fotoindustrie jedoch zu keinem so raschen Schub wie im ökonomischen Bereich. Innovationen auf dem Kameramarkt blieben den ostdeutschen Firmen vorbehalten, insbesondere mit der 1949 auf dem Markt eingeführten einäugigen Spiegelreflexkamera „Contax S“. Die Kameraindustrie der Sowjetischen Besatzungszone bzw. der DDR nahm bis zu Beginn der fünfziger Jahre eine führende Rolle im Bereich der kameratechnischen Entwicklung ein. Eine entscheidende Neuerung für den westdeutschen Fotomarkt stellte die Einführung von in den USA entwickelten Hochspannungsblitzgeräten dar. Sie ermöglichten kürzere Belichtungszeiten sowie einfachere Bedienungsformen. Zudem kam es 1949 zur Freigabe des Agfacolor-Negativ/Positiv-Verfahrens, dessen Einführung in Deutschland Anfang der vierziger Jahre durch den Krieg verzögert worden war. Es setzte sich in den Amateur- und Berufsfotografenkreisen zunächst langsam, ab Mitte der fünfziger Jahre jedoch zunehmend durch.[463] Damit verlor die Schwarz-Weiß-Fotografie im angewandten Bereich nach und nach an Bedeutung, wodurch sie gleichzeitig ästhetisch „aufgewertet“ wurde.[464]

Insgesamt gesehen waren die ökonomische Situation der Fotografie und die entsprechenden Wiederaufbaubemühungen im Nachkriegsdeutschland stark durch dessen Fragmentierung und die reparationspolitischen Interessen der Alliierten geprägt. Die fotografische Produktion und ihr Konsum erholten sich dadurch erst langsam. Mit der Gründung der Bundesrepublik und des daraufhin einsetzenden „Wirtschaftswunders“ erholte sich Anfang der fünfziger Jahre die Fotoindustrie jedoch bald wieder. Demgegenüber war die Lage im Saarland aufgrund der anderen politischen Verhältnisse nicht ganz so schwierig gewesen.

V.1.2. Fotopublikationen

In der teilweise noch sehr unübersichtlichen und zerissenen Situation der deutschen Nachkriegszeit kam den Publikationen – insbesondere den Zeitschriften – eine wichtige Informations- und Sprachrohr-Funktion zu. Dabei war die Situation zunächst durch den Mangel an Papier (insbesondere Kunstdruckpapier), Druckkapazitäten, qualifizierten Autorinnen und Autoren sowie Verlegerinnen und Verlegern geprägt. Zudem schrieb das Lizenzsystem vor, daß alle Druckerzeugnisse durch die

---

462 Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 9 u. 10.

463 Derenthal 100 ff. u. 103 ff. Über die zögerliche Einführung von Farbfotografien in Fotozeitschriften für Berufsfotografen berichtet Boje. Walter Boje, Die Farbphotographie der 50er und 60er Jahre, gesehen von einem zeitgenössischen Beobachter, in: Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861-1981, Kat. (Josef-Haubrich-Kunsthalle), Köln 1981, S. 194 f.

464 s.o. S. 104

Besatzungmächte zu kontrollieren seien. Entsprechende Vorhaben mußten erst geprüft und im Fall der Unbedenklichkeit Lizenzen an die Verlage vergeben werden.[465]
Aufgrund des „Autorenmangels“ kam es im Bereich der fotografischen Fachliteratur zunächst „nur“ zu Neuauflagen von Fotobüchern aus der Vorkriegszeit, die im Bedarfsfall den veränderten politischen Verhältnissen angepaßt wurden.[466] Der *Heering Verlag* aus Seebruck am Chiemsee, der bereits vor dem Krieg existierte, avancierte mit Unterstützung der Industrie rasch zum marktführenden Verlag für Fotoliteratur, bei dem zahlreiche Fachbücher und mehrere Fotozeitschriften verlegt wurden. Dabei gab Walter Heering fotografische Literatur nicht nur heraus, sondern verfaßte sie auch. 1946 erschien von ihm das erste Fotolehrbuch nach dem Krieg.[467]
Daneben verschaffte sich der Hallesche *Wilhelm Knapp Verlag*, der damals den ältesten deutschen Fotobuch-Verlag repräsentierte, mit Neuauflagen den bestimmenden Marktanteil im Osten. Dieser währte jedoch nur bis Mitte der fünfziger Jahre. Danach brachte er kaum noch fotografische Literatur heraus. Zudem gab es mit dem 1951 in Düsseldorf gegründeten *Karl Knapp Verlag* Streitigkeiten über die Aufteilung von Namensrechten. Darüber hinaus gründeten sich nach der Währungsreform noch weitere zehn Verlagsfirmen mit fotospezifischen Schwerpunkten. Das Spektrum an Fotoliteratur blieb dabei im wesentlichen auf Bildbände und Fotolehrbücher beschränkt und bot im Verhältnis zur Vorkriegssituation wenig Neues.[468] Moderne, avantgardistische Fotobücher erschienen wenn, dann nur im Selbstverlag. Eine Ausnahme bildeten die beiden Publikationen zur ersten und zweiten *Subjektiven Fotografie*, die der *Brüder Auer Verlag* herausgab.[469] Sie wurden in der Presse sehr positiv rezensiert.[470]

Im Gegensatz zu den Büchern stellten die Fachzeitungen vorwiegend Neuerscheinungen dar:
Die erste zeitungsartige Veröffentlichung im Bereich Fotografie war das Fachanzeigenblatt *Photo-Presse*, das ab Dezember 1945 monatlich in der Britischen Besatzungszone (Hannoversch-Münden) verlegt wurde. Es richtete sich an Berufsfotografen und Händler und kam dem vordringlichen Bedürfnis jener Zeit nach, ein Forum für den Tausch und Verkauf von fotografischen Produkten – insbesondere von Fotoausrüstung – sowie für Angebot und Nachfrage an Fachpersonal zu bieten. Das Blatt begann zunächst mit einem Umfang von vier Seiten, ohne Abbildungen und redaktionellen Teil. Letzterer kam ab Beginn des Jahres 1947 hinzu. Gleichzeitig wurde der Erscheinungszeitraum auf einen vierzehntägigen Rhytmus verkürzt. Die Seitenstärke nahm nach und nach zu. Im Juli desselben Jahres wurde die *Photo-Presse* darüber hinaus zum „Mitteilungsorgan des

---

465 Ute Eskildsen, Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984. Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute“ (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1985, S. 4.

466 ebda. 109

467 Walter Heering, Meine Fotopraxis, Seebruck/Chiemsee 1946.

468 Derenthal 105 f.

469 ebda. 109 ff.; subjektive fotografie, Bonn 1952; subjektive fotografie 2, München 1955.

470 E.H., Subjektive Fotografie, in: Die Kunst, 51. Jg. (1953), Heft 12, S. 233; o.A., »Subjektive Fotografie« preisgekrönt. Dr. Steinert, Saarbrücken, Verfasser des Werkes, in: Saarbrücker Zeitung vom 19.10.1953; Otto Königsberger, Überwinder des „Knipsens“. Ein bedeutendes Foto-Bildbuch von Prof. Otto Steinert im Brüder Auer Verlag, in: Essener Tageblatt und Ruhr-Nachrichten vom 08.01.1956; Wilhelm Schmitz-Veltin, Otto Steinert: Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie, in: Bücherei und Bildung, Jg. 8 (1956), Heft 2, S. 166.

Hauptinnungsverbandes des Fotografenhandwerks“ und bezog innungspolitische Nachrichten mit ein.[471]
Im Oktober 1947 erschien der *Foto-Spiegel* zum ersten Mal. Herausgeber war Walter Heering. Die Zeitung orientierte sich an einem amerikanischen Vorbild: der auflagenstarken *Popular Photography* aus Chicago, „der bedeutendsten Fotozeitschrift der Welt“.[472] Von deren Erscheinung war sie damals jedoch noch weit entfernt. Die bis zur Währungsreform anhaltende schwierige ökonomische Situation erlaubte vorerst nur ein dünnes Heft mit vierundzwanzig Seiten und wenigen Kunstdruckblättern. Eine wesentliche Aufgabe der Zeitschrift lag darin, Informationen zum sich wieder formierenden Fotomarkt zu liefern. So wurden beispielsweise Produktions- bzw. Lieferengpässe sowie die Exportsituation erklärt, Tips zur Fototechnik und Berufssituation gegeben, auf Entwicklungen im Ausland verwiesen, über Persönlichkeiten der Fotografie, die die Kriegswirren überstanden hatten, berichtet und Kleinanzeigen veröffentlicht. Der Fotoindustrie war eine Spalte zur Vorstellung ihrer neuen Produkte eingeräumt worden. Bei den Fotografinnen und Fotografen, denen Artikel und Bildteile gewidmet waren, handelte es sich vorwiegend um solche, die bereits vor dem Krieg bekannt waren (Henry Fox Talbot, Alfred Stieglitz, Herbert List)[473]. Die Vertreter und Vertreterinnen der modernen, künstlerischen Fotografie wurden dagegen kaum erwähnt.
Während der Verkauf des *Foto-Spiegels* kurz vor der Währungsreform dramatisch sank, erholte er sich kurz darauf wieder. Im Zuge des nun rasch folgenden allgemeinen wirtschaftlichen Aufschwungs stand zur Diskussion, die Zeitung zu erweitern und repräsentativer zu gestalten.[474] Doch anstatt sie grundlegend zu überarbeiten, wurde sie im März 1949 eingestellt, um einer neuen, ansprechenderen Fotozeitschrift des Heering Verlags „Platz zu machen“: dem *Photo-Magazin.*[475]

Bereits im Herbst 1948 hatte der neu gegründete *Arbeitsausschuß der deutschen Photo-Wirtschaft (Apho)*[476] eine zeitgerechtere Fotozeitschrift gefordert, die sich mit der internationalen Konkurrenz messen lassen sollte. Diese wurde dann im April 1949 von Walter Heering und Bernd Lohse mit dem Namen *Photo-Magazin* auf den Markt gebracht. Ihre Auflagenhöhe (50 0000 Exemplare) fiel fünf Mal

---

[471] Derenthal 106 ff. Als populäres Anzeigenmedium wird sie noch heute verlegt.

[472] Bernd Lohse, Blick in die Ferne, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1948), Heft 1, S. 3.

[473] Dr. H. Handke, Talbot. Der Vater des Negativs. Portraitfotografie vor 100 Jahren, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 10, S. 16 f.; James Johnsohn Sweeney, Alfred Stieglitz. Rebell gegen die Fotografie seiner Zeit, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft. 5/6, S. 21 f.; o.A., Herbert List, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 13, S. 18 f.

[474] Dr. Walter Heering, Foto-Literatur „friedensmäßig“? Neugeburt des Foto-Spiegels und andere Überraschungen, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 17, S. 50 f.

[475] Bernd Lohse, Abschied vom Foto-Spiegel, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 18, S. 3.

[476] Der Zusammenschluß der westdeutschen Photoindustrie in der Nachkriegszeit begann im Oktober 1946 mit der Vereinigung der Fotofirmen in der britischen Besatzungszone (*Verein der Fabrikanten Photographischer Artkel)*, der sich 1947 die Firmen der amerikanischen Zone anschlossen. 1950 gründete sich daraus der *Verband der Deutschen Photographischen Industrie.* 1948 bildete sich zudem noch der *Arbeitsausschuß der deutschen Photowirtschaft (Apho)*, in dem neben den Führungskräften der Fotoproduzenten auch die der Händler, Handwerksinnungen, Fotolabore und -kopieranstalten vertreten waren. Beide Spitzenverbände führte Bruno Uhl, der Verkaufsleiter des *Agfa* Fotopapierwerks in Leverkusen, an. Pohlmann betrachtet diese Konzentrierung als Orientierung an amerikanischen Vorbildern, während Derenthal darin Parallelen zur Monopolisierung innerhalb der nationalsozialistischen Wirtschaft sieht. Ulrich Pohlmann, Untersuchungen zur Tradition des fotografischen Ausstellungswesens am Beispiel der „photokina“-Bilderschauen in Köln 1950-1980, Phil. Diss. a.d. Universität München, Fak. Kunstgeschichte, 1996, unveröffentlichtes Manuskript, S. 157; Derenthal 117 ff.

so hoch aus wie die des *Foto-Spiegels*. Von der drucktechnischen Qualität her war sie führend auf dem deutschen Markt. Das Titelbild der ersten Ausgabe war bereits farbig, was damals noch sehr kostspielig und selten war.[477] In jeder Ausgabe wurden eine Fotografin oder ein Fotograf mit bis zu zehn Bildbeispielen umfangreich vorgestellt. Ab 1950 erschienen zudem Berichte über die Fotoszene in Schweden, Frankreich, etc. Neben Tips und Hinweisen zu technischen Fragen, neuen Produkten der Fotoindustrie und Ausstellungen wurden dort auch Neuigkeiten aus ausländischen Publikationen veröffentlicht. Darüber hinaus schrieb Dr. Erich Stenger eine umfangreiche fotohistorische Serie über „Märchen und Legenden aus der Geschichte der Fotografie".[478] Letztlich sollte die neue Zeitschrift für jeden etwas bieten, sowohl für den Profi- als auch für den Amateur-Bereich. So wies sie fachwissenschaftliche Berichte ebenso wie einen mehrteiligen Fotoroman auf.[479] Durch ihre weitgefächerten und teilweise sehr populären Themen sprach sie jedoch vorwiegend die breite Masse der Amateurfotografen an.[480]

Den neuen Strömungen in der Fotografie zeigte sich das *Photo-Magazin* anfangs wohlwollend gegenüber. So schrieb beispielsweise Schmoll 1950 einen Bericht über Fotografien, die während der Lehrtätigkeit von Otto Steinert an der Saarbrücker *Schule für Kunst und Handwerk* entstanden waren. Auch über die *Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen* erschien ein Artikel, der ebenfalls von einem dort Lehrenden verfaßt worden war.[481] Darüber hinaus veröffentlichte Schmoll einen Bildbericht über *fotoform* und Roman Freitag 1952 einen Artikel über einen Fotografen jener Gruppe: Ludwig Windstosser. Die drei *subjektiven* Ausstellungen wurden in mehreren Beiträgen rezensiert. Ab 1956 fallen diese nicht mehr nur positiv aus wie die 1955, 1956 und 1958 publizierten Texte von E.J. Klinsky, der nicht nur Chefredakteur der *dpa* (Deutsche Presse Agentur) und Vorsitzender des *Verbandes deutscher Journalisten (VDJ)*, sondern auch Lehrbeauftragter für Bildjournalismus an der Saarbrücker Schule war. Man/frau findet nun auch negative Stellungnahmen anderer Autoren.[482] Derenthals Einschätzung, daß sich das Magazin bereits ab 1952 – und damit vor der *Subjektiven Fotografie 2* – von der künstlerisch-orientierten Fotografiebewegung abwandte, trifft aufgrund der angeführten Artikel nicht zu. Sie gilt erst ab 1956/57. Dagegen ist seiner These, daß im *Photo-*

---

[477] Boje 194 ff.

[478] Erich Stenger, Märchen und Legenden aus der Geschichte der Photographie, in: Photo Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 5 bis 2. Jg. (1950), Heft 8.

[479] Derenthal 110.

[480] Boje 195.

[481] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Sprache der Linien und Formen. Zu Bildern aus der Lehrtätigkeit von Otto Steinert, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 2, S. 36-38; Rudolf Müller-Schönhausen, Lehrfächer: Porträt und gestaltende Photographie, in: ebda., 2. Jg. (1950), Heft 9, S. 40 f.

[482] J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, fotoform, in: Photo-Magazin, 3. Jg (1951), Heft 3, S. 26-32; Roman Freitag, Über einen Photographen: Ludwig Windstosser, in: ebda., 4. Jg. (1952), Heft 8, S. 36; Dr. Werner Spilker, Subjektive Fotografie, in: ebda., 3. Jg. (1951), Heft 10, S. 65-67; Cr. (Otto Croy) 1955, S. 60; E. J. Klinsky, subjektive fotografie 2, in: ebda., 7. Jg. (1955), Heft 2, S. 36-40; ders., Stile und Stilwandel der Nachkriegsjahre. Die Synthese aus subjektiver und objektiver Photographie, in: ebda., 7. Jg. (1955), Heft 10, S. 60 ff.; ders., subjektive fotografie III, S. 26.
Klinsky hatte vom WS 1952/53 bis zu seinem Tod am 31.12.1959 in Saarbrücken einen Lehrauftrag für Bildjournalismus inne, den Steinert initiiert hatte.
Artikel mit negativem Grundtenor: Ironimus Denkste 1956, S. 54 ff.; Werner Eckardt 1958, S. 26 ff.

Magazin die journalistische Fotografie ab 1952 stärker in die Berichterstattung einbezogen wurde, zuzustimmen.[483] Zunächst wurden jedoch beide Richtungen gleichberechtigt berücksichtigt.

Im März 1950 erschien in Düsseldorf eine weitere Fotozeitschrift auf dem deutschen Markt: das *Foto Prisma*. Die Publikation war den modernen, fotografischen Strömungen anfangs sehr aufgeschlossen gegenüber eingestellt. Bereits im ersten Heft wurde über die Gruppe *fotoform* und ihr Auftreten auf der ersten Kölner *Photo-Kino-Ausstellung* – der späteren *photokina* – berichtet. Weiterhin erschien dort 1950 ein dreiteiliger Bildbericht von Schmoll über Steinerts Lehrinhalte.[484] Ein Jahr später folgte die Veröffentlichung von Steinerts Kritik an der Erscheinung fotografischer Ausstellungen und L. Fritz Grubers Rede, die er anläßlich der Eröffnung der *Subjektiven Fotografie 1* in den Räumen der *DGPh* gehalten hatte.[485] Weitere Artikel über die Ausstellungen und Vertreter der *subjektiven* Fotoauffassung wie Peter Keetman und Hans Hajek-Halke von anderen Autorinnen und Autoren schlossen sich an. Sie setzten eine hitzige Leserbriefdebatte in Gang.[486] 1951 fand die moderne Ausrichtung der Zeitung ihren Niederschlag in der Änderung ihres Untertitels. Dieser lautete ab da: „Zeitschrift für neuzeitliche Fotopraxis“. Neben den zeitgenössischen Themen wurden aber auch traditionelle Motive und Autorinnen bzw. Autoren im *Foto Prisma* veröffentlicht. Der Herausgeber Wilhelm Schöppe postulierte im Vorwort zur ersten Ausgabe gerade den Austausch zwischen Alt und Jung zum charakteristischen Profil der Zeitung.[487] So verwundert es nicht, daß er sich im selben Jahr zum ersten Vorsitzenden der als konservativ geltenden *GDL* wählen ließ.[488] Schöppes aufgeschlossene Haltung gegenüber der modernen Fotografie, die vom Großteil der damaligen Mitglieder jener Gesellschaft nicht geteilt wurde, gipfelte in dem Versuch, *fotoform* zum geschlossenen Eintritt in den Verband zu bewegen. Der wurde jedoch von allen *fotoform*-Vertretern abgelehnt.[489] Kurz nach Schöppes Amtsübernahme wurde den Mitteilungen der *GDL* eine regelmäßige Spalte im *Foto Prisma* eingerichtet. Damit festigte er deren Anspruch, das Organ für Fachfotografen zu sein. 1954/55 kam es zu positiven Rezensionen der zweiten *Subjektiven* von Robert d’Hooghe und einem mit „minos“ zeichnenden Autor.[490] Darüber hinaus erschien ein Jahr später ein wohlwollender Artikel von Klinsky über Steinerts Fotografieklasse.[491] Nach 1956 wurde die moderne künstlerische Fotografie – ebenso wie im *Photo-Magazin* – nur noch selten erwähnt.

---

[483] Derenthal 111.

[484] Sch. (J. A. Schmoll gen. Eisenwerth), Sechs Fotografen, in: Foto Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 1, S. 10 ff.

[485] Ders., Fotografisches Sehen und Gestalten I, S. 117 f.; ders., Fotografisches Sehen und Gestalten II, in: ebda., 1. Jg. (1950), Heft 4, S. 157 f.; ders., Fotografisches Sehen und Gestalten III, S. 199 f.; Otto Steinert. Problematik fotografischer Ausstellungen, S. 436-439; L. Fritz Gruber, Photographie als Bekenntnis. Ansprache anläßlich der Eröffnung „subjektive fotografie“, in: ebda., 2. Jg. (1951), Heft 11, S. 12-15.

[486] Derenthal 112.

[487] ebda. 112

[488] Kräussl 91.

[489] ebda. 96 f.

[490] minos, Erlaubt ist, was gefällt. Die zweite Ausstellung „subjektive fotografie“ in Saarbrücken, in: Foto Prisma, 7. Jg. (1955), Heft 2, S. 67-70.

[491] E. J. Klinsky, Das Saarbrücker Beispiel, in: Foto Prisma, 7. Jg. (1956), Heft 5, S. 248 f.

Darüber hinaus erlangte die ab 1947 in Halle erscheinende *Fotografie* an Bedeutung. Vom Inhalt her war sie eher konservativ am „kultivierten Bild“ orientiert.[492] Bis in die frühen fünfziger Jahre bezog sie sich sowohl von den Themen als auch von den Autorinnen und Autoren her auf alle deutschen Besatzungszonen. Ab dem Herst 1952 bescheinigt ihr Derenthal zurecht eine zunehmende Politisierung, die im Verhältnis zu den anderen Kulturbereichen der DDR erst spät einsetzte.[493] Nicht zuzustimmen ist jedoch seiner Einschätzung, daß diese sich bis zum Frühjahr 1953 endgültig durchgesetzt habe. Dem widerspricht, daß die Zeitschrift noch im Februar 1953 dazu aufgefordert hat, über das Verhältnis von Inhalt und Form in der bildmäßigen Fotografie zu diskutieren. Daraus entwickelte sich eine Leserbriefdebatte, die sehr kontrovers bis zum November jenes Jahres ausgetragen worden ist. Im Vordergrund stand dabei die Betonung der Form in der modernen Fotografie, die entweder als inhaltsleer bzw. kulturzerstörend oder aber als zeitgemäß beurteilt wurde. Letztlich führte die Diskussion darüber, ob die Fotografie eher „formal“ oder eher „abbildend“ sein sollte, zum Streit über den Kunstcharakter des Mediums.[494] Aus diesem öffentlich geführten Diskurs geht hervor, daß *Die Fotografie* gegenüber der modernen Fotografierichtung und konträren Meinungen aus Ost und West zumindest bis Ende 1953 noch relativ aufgeschlossen war.

Eine stärker experimentell und künstlerisch orientierte Fotozeitschrift, der *photo + film Reporter*, scheiterte dagegen. Die in Köln produzierte Publikation mußte kurz nach ihrer Erstausgabe (1950) die Produktion aufgrund mangelnder Verkaufszahlen einstellen. Redakteur war u.a. Chargesheimer.[495]

Zudem wurden Zeitschriften der Fotofirmen wieder oder neu aufgelegt – wie beispielsweise die *Photoblätter* von *Agfa* (Erstausgabe 1933) oder die 1949 gegründete *Leica-Fotografie* –. Sie beschäftigten sich stärker mit technischen Themen sowie der Markteinführung und Erläuterung firmenspezifischer Produkte. In der *Leica* erschienen darüber hinaus aber auch Artikel zur Fotoszene. So wurden dort u.a. Berichte von Franz Roh, Otto Steinert, Robert d’Hooghe und Fritz Kempe über die moderne Fotografie, die *subjektiven* Ausstellungen und Steinert veröffentlicht.[496] Die Verflechtungen zwischen Industrie und Fotopublikationen, die besonders anhand dieser Veröffentlichungen deutlich werden, kamen aber nicht nur in ihnen zum Ausdruck. Derenthal weist nach, daß die Fotoindustrie ihre Interessen auch innerhalb der *Photo-Presse*, des *Foto-Spiegel*s, des *Photo-Magazin*s und des *Foto Prismas* geltend gemacht hat.[497]

In Otto Steinerts Bibliothek sind viele der hier vorgestellten Fotozeitschriften vorhanden. Der *Foto-Spiegel* liegt in gebundener Form komplett vor. Er wurde aus Beständen der Schule „gebraucht“

---

[492] O.A., In eigener Sache, in: Die Fotografie, 5. Jg. (1951), Heft 1, S. 1 f.

[493] Derenthal 115 f.; o.A., Das Foto und der Kampf um Frieden und Freiheit, in: Die Fotografie, 6. Jg. (1952), Heft 10, S. 311; o.A., Für den Aufbau einer besseren Zukunft, in: ebda, Heft 11, S. 341.

[494] S.o. S. 7, Anm. 2. Formalistisch-negativ fiel das Urteil von Keuck, Nitsche, Berger und Tzschaschel aus. Eggert und Keuck attestieren der Fotografie unter spezifischen Umständen einen Kunstcharakter, während Feuerreißen ihr jenen absprach.

[495] Derenthal 113 f.

[496] Franz Roh, Über die freieren Möglichkeiten der Fotografie, in: Leica-Fotografie, 4. Jg. (1951), Heft 1, S. 2 ff.; Robert d’Hooghe, Subjektive Fotografie. Zur internationalen Ausstellung moderner Fotografie in Saarbrücken 1951, in: ebda., Jg. 1951, Heft 5, S. 210 ff.; ders. Die zweite Ausstellung subjektiver Fotografie in Saarbrücken 1954/1955, in: ebda., Jg. 1955, Heft 2, S. 74 ff.; Otto Steinert, Subjektive Fotografie, in: ebda., Jg. 1955, Heft 4, S. 140 f.

[497] Derenthal 108 f.

erworben, worauf der darin befindliche Vermerk verweist: „ausgesondert und gekauft von der *Schule für Kunst und Handwerk*, Saarbrücken“. Ebenso vollständig findet sich in seiner Literatursammlung das *Foto Prisma* von 1950 bis 1970. Das *Photo-Magazin* bezog er nur bis 1958. Die letzten beiden Jahrgänge fehlen. Darüber hinaus umfaßt seine Bibliothek die *Leica-Fotografie* von 1949 bis 1963 sowie einige Einzelhefte aus späteren Jahren. Ausführlich vertreten ist auch die Schweizer Fotozeitung *Camera* (von 1941 bis 1944 und 1950 bis 1972), welche früh zum internationalen Forum für zeitgenössische, künstlerische Fotografie wurde. Neben Artikeln über *fotoform*, Steinert, dessen Fotoklasse und die *subjektiven* Ausstellungen sind dort beispielsweise auch schwedische und niederländische Fotografinnen und Fotografen vorgestellt und internationale Fotoausstellungen rezensiert worden.[498] Die *Photo-Presse*, *Die Fotografie* und der *photo + film Ratgeber* befinden sich dagegen nicht in seiner Bibliothek. Vorausgesetzt, daß er seinen umfangreichen Zeitschriftenbestand nicht nachträglich angeschafft hat, ist davon auszugehen, daß Steinert sich in besonderem Maße für die Fotopresse jener Zeit interessierte. Eine umfangreiche Sammlung von kopierten, belegartigen Artikeln über ihn, seine Schüler, die Schule und seine Ausstellungen, die sich darüber hinaus noch im Nachlaß befindet, bestätigt diese Annahme. Schließlich stellten die Fachzeitschriften nach dem Krieg für die sich neu formierende moderne Fotoszene ein wesentliches Informations-, Publikations- und Austauschmedium dar, das über den aktuellen Stand der nationalen und internationalen Fotografie berichtete. Steinert nutzte sie offenbar intensiv, um sich über die zeitgenössischen, fotografischen Entwicklungen und „gleichgesinnte“ Fotografinnen und Fotografen zu informieren. Indem er dort über seine Arbeit berichtete und berichten „ließ“, dienten sie ihm zudem zur Verbreitung seiner *subjektiven* Fotografieauffassung und seines fotografischen Werks.[499] Ohne die Veröffentlichungen in den Zeitungen und den beiden Bildbänden wären weder er noch die *Subjektive* so bekannt und einflußreich geworden.

V.1.3. Vereine und Gesellschaften der Fotografinnen und Fotografen

Bei den Formierungen der fotografischen Vereine und Gesellschaften im Nachkriegsdeutschland handelte es sich zum größten Teil nicht um Neugründungen, sondern um Wiederbelebungen.

Wiederbegründet wurde beispielsweise der *Verein Deutscher Amateurphotographen-Vereine e.V. (VDAV)*, der bereits 1908 entstanden war. 1936 war er zum *Reichsbund Deutscher Amateur-Fotografen e.V. (RDAF)* umgebildet worden.[500] Der zentralen Neuformierung am 08.01.1950

---

[498] Schmoll, fotoform, in: Camera, 29. Jg. (1950), Heft 3, S. 77-82; Franz Roh, Subjektive Fotografie, in: ebda., 30. Jg. (1951), Heft 10, S. 378-382; Otto Steinert, Die photographische Abteilung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken (Leitung Direktor Dr. Otto Steinert), in: ebda., Jg. 33 (1954), Heft 3, S. 98-117; Otto Toussaint, Subjektive Fotografie (3) – Nach einem Gespräch mit Prof. Dr. Steinert, in: ebda., 38. Jg. (1959), Sonderheft (Heft 3), S. 5 f. Artikelauswahl zur internationalen Fotoszene: Louis Stettner, Schwedische Photographen, in: ebda., Jg. 29 (1950), Heft 7, S. 194-207; Victor Meussen, Holländische Photographen, in: ebda., 31. Jg. (1952), Heft 4, S. 117-122; Hans Neuburg, Idee, Konzeption, Zweck und Entstehung der Weltausstellung der Photographie, in: ebda., 31. Jg. (1952), Heft 5, S. 142-167; Jean Adhémar, Die Biennale für Photo und Kino in Paris, in: ebda., 34. Jg. (1955), Heft 5, S. 198-240.

[499] s.o. Anm. 481, 482, 491 u. 496

[500] Bei der Wiederbegründung wurden 13 Vereine, die insgesamt 550 Mitglieder aufwiesen, registriert. O.A., Der Amateur-Verband steht, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 2, S. 57.

gingen auf lokaler Ebene bereits zahlreiche Gründungen von Ortsvereinen („Gauen“) voraus.[501] Seine Mitglieder rekrutierten sich anfangs vorwiegend aus denen der Vorkriegszeit. An diese wurde auch inhaltlich angeknüpft. Man/Frau hielt an der „alten, bildmäßigen Photographie“ fest. Mit den neuen Tendenzen setzten sich die Amateure – wie bereits zuvor – nur zum Teil und im begrenzten Rahmen auseinander. So stellte ihr Vorsitzender Dr. Schuwerak 1951 fest: „Es liegt einfach daran, daß der Kreis der „Modernen“, die nach neuen Wegen suchen, anstatt auf ausgetretenen Pfaden zu wandeln, im Gesamtrahmen der Amateurphotographie tatsächlich sehr klein ist und auch immer bleiben wird“.[502]

Ähnlich kontinuitätsbetont gab sich auch der *Centralverband des Deutschen Photographenhandwerks (CV)*.[503] Er wurde 1924 gegründet und vertritt bis heute schwerpunktmäßig die ökonomischen Interessen der Berufsfotografinnen und -fotografen. Der *CV* wurde – wie der *VDAV* – infolge der nationalsozialistischen Gleichschaltung umstrukturiert. Er ging in den *Reichsinnungsverband des Deutschen Photographenhandwerks* auf.[504] Nach dem Ende des Krieges gründete er sich unter seinem ursprünglichen Namen über die regionalen Innungen neu.[505]

Die hier angeführten „Wiederbelebungen“ sind beispielhaft für die eher konservative als innovative Stimmung in den fotografischen Verbänden der Nachkriegszeit. Es stellt sich die Frage, welchen Einfluß die restaurativen Ansätze auf der institutionellen Ebene auf die neuen künstlerisch-orientierten und bildjournalistischen Tendenzen nahmen. Diese Fragestellung wird daher den Schwerpunkt bei der Vorstellung der weiteren Gesellschaften bilden. Dabei beschränke ich mich auf einige wenige wichtige Institutionen, an denen typische Symptome der Nachkriegsfotografie deutlich werden und in deren Entwicklung die moderne Fotografie eine Rolle spielte. In zwei der drei Verbänden, die im folgenden vorgestellt werden, war Otto Steinert Mitglied und lange Zeit auch Vorsitzender.

Die früheste Initiative zu einer Neugründung ging von Adolf Lazi aus, der Bildhauer und ein seit Ende der zwanziger Jahre renommierter Portrait-, Industrie- und Werbefotograf war. Er erhielt 1947 von der amerikanischen Besatzungsbehörde die Genehmigung, die *Stuttgarter Photographische Gesellschaft* zu gründen. Sie sollte als Basis und als nationale Vertretung der gleichzeitig von ihm ins Leben gerufenen *Internationalen Gesellschaft für höhere Fotografie* fungieren. Er hoffte, daß sich in jener übergeordneten Gruppe die international führenden Fotografinnen und Fotografen zusammenschließen würden. In beiden Verbänden hatte er den Vorsitz inne. Als Verfechter der präzisen Großbildaufnahme proklamierte er eine „höhere Fotografie“, die sich durch ein besonderes Maß an technischer und traditionell-bildlicher Qualität unter gleichzeitiger Berücksichtigung ihrer

---

501 Dr. Josef Schuwerak, Der VDAV stellt auf der photokina aus, in: Photo-Magazin, 3. Jg. (1951), Heft 5, S. 35.

502 Dr. Josef Schuwerak, Wo steht die Amateurfotografie in Deutschland und Europa?, in: L. Fritz Gruber (Red.), photokina. internationale photo- und kinoausstellung Köln 1951, Kat. (Messehallen Köln), Köln 1951, S. 75; ders., Deutsche Amateurphotographie – Heute, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 2, S. 45.

503 Heute: Centralverband Deutscher Photographen mit Sitz in Düsseldorf.

504 s.o. S. 50

505 Wilhelm Dost, Fünfzig Jahre CV. Eine historische Betrachtung der deutschen Photographen-Berufsorganisation, in: Photo-Presse, 9. Jg. (1954), Heft 24, S. 3 ff.

abbildlichen Eigenschaften auszeichnen sollte.[506] Diese Kriterien waren schon seit langem Qualitätsgaranten bei der *GDL*, die erst ein Jahr später wiederbegründet wurde. Lazi scheint sich auch in der Verbandsstruktur an ihr orientiert zu haben. So übernahm er die dort übliche Jahresausstellung, die durch die Mitglieder bestückt wurde, ebenfalls. Zudem verlangte er „Leistungsnachweise" von denen, die in die Gesellschaft aufgenommen werden wollten. Dabei forderte er nicht bereits vorliegende herausragende Leistungen – wie die *GDL* –, sondern die Ablegung einer schwierigen Aufnahmeprüfung. Neue Wege ging er darüber hinaus mit seiner frühzeitigen Offenheit gegenüber dem Bildjournalismus, mit dem sich der tradierte Verband lange schwer tat. Vertreterinnen und Vertreter der journalistischen Richtung zählten bei Lazi von Anfang an zu den Mitgliedern. Neben der Einrichtung eines Lehrstuhls für Fotografie und der Herausgabe einer dreisprachigen Fotozeitschrift gehörte die Veranstaltung von repräsentativen, überblicksartigen Ausstellungen zu den Zielen des Stuttgarter Verbandes. Letzteres verwirklichte er ein Jahr später mit der Stuttgarter Bilderschau „Die Photographie 1948", auf die an späterer Stelle noch eingegangen wird.[507] Die Beiträge, die zu jener Präsentation eingereicht wurden, lösten die Qualitäts-Erwartungen von Lazi und den weiteren Juroren – den Publizisten Bruno E. Werner und Alfred Günther – zum größten Teil nicht ein. Zudem war die Resonanz auf das Ausstellungsprojekt sehr unbefriedigend. Somit gelang der Versuch des Fotomeisters, mit seinem „höheren Photographie-Verständnis" die traditionellen, bildlichen und technischen Wertkriterien der Fotografie in einer neuen Gesellschaft wiederzubeleben, nicht. Er zog sich daraufhin zurück.[508] Ohne ihn, den Initiator und Organisator, kam es bald zur Auflösung des nationalen und damit auch des internationalen Verbandes.

Die *Gesellschaft Deutscher Lichtbildner* (*GDL)* beäugte die Stuttgarter Ereignisse sehr kritisch. Indem sie Doppelmitgliedschaften nicht zuließ, grenzte sie sich von Lazis Initiative von vornherein deutlich ab. Gleichzeitig führte aber die Tatsache, daß die erste Neugründung eines Berufsfotografen-Verbandes nach dem Krieg ohne ihren Einfluß verlief, zur Beschleunigung ihrer Wiederbegründung. So nahmen die seit 1945 nachzuweisenden Bemühungen, die Gesellschaft wiederzubeleben, erst 1948 – im Jahr der Stuttgarter Ausstellung – konkrete Formen an.[509]
Ursprünglich wurde sie bereits 1919 u.a. durch Hugo Erfurth und Franz Grainer gegründet. Sie verstand sich von Anfang an als Elitegruppe der Berufsfotografie, in die fotografische Persönlichkeiten nur durch Berufung aufgenommen wurden. Zur Zeit des Nationalsozialismus war erreicht worden, den Verband vor der Auflösung zu bewahren. Dazu trug die Anfang der dreißiger Jahre erfolgte Berufung von Heinrich Hoffmann, Hitlers „Hof-Fotografen", bei.[510] Er machte seinen Einfluß zur Erhaltung der *GDL* geltend, bestückte deren Ausstellungen und half mit finanziellen

---

[506] Lazi: „Mit aller Eindringlichkeit möchte ich daher dem kleinen Kreis der Berufenen aus der jüngeren Generation vor Augen führen, daß das Fundament der Photographie ausschließlich die „technische Präzision" ist." „Das ureigenste Gebiet der Photographie ist, die Materie dokumentarisch wiederzugeben." Adolf Lazi, Selbstportrait eines Photographen, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 2, S. 41; o.A., Internationale Gesellschaft für höhere Fotografie, in: Die Fotografie, 2. Jg. (1948), Heft 1, S. 27. S.a.: Adolf Lazi, Stuttgarter Photographische Gesellschaft, in: Foto-Kino-Technik, 2. Jg. (1948), Heft 1, S. 27; (Wolf Henry Döring), Stuttgarter Photographische Gesellschaft, in: Photo-Presse, 3. Jg. (1948), Heft 3, S. 3.

[507] s.u. S. 150 f.

[508] Derenthal 141.

[509] ebda. 120

[510] Sachsse gibt an, daß Hoffmann wahrscheinlich schon 1931 in die *GDL* berufen wurde. Unterlagen darüber seien aber nicht mehr vorhanden. E-Mail v. R. Sachsse 1999, Antwort auf Frage 2 (FM).

Mitteln, sie vor dem damals drohenden Bankrott zu retten.[511] 1935 wurde sie dann nicht – wie die übrigen Verbände – aufgelöst und in den *Reichsinnungsverband des Deutschen Photographenhandwerks* einbezogen, sondern als kooperierendes Mitglied in die *Reichskammer der bildenden Künste* aufgenommen.[512] Diese Sonderbehandlung kam dem elitären Streben der Gesellschaft entgegen. Mit Hilfe der Betonung von technischer Perfektion und hoher Qualität versuchte sie, die außergewöhnliche Einstufung zu rechtfertigen. Zudem erhofften viele Mitglieder, sich durch die „Beschränkung" auf eine Fotografie, die angeblich sachlich wertfrei und allein der objektiven Technik und Abbildtreue verpflichtet sei, politisch neutral verhalten zu können. Doch die These, daß das fotografische Medium aufgrund seiner scheinbar rein technischen, wertneutralen Voraussetzungen keine gesellschaftliche und moralische Verantwortung übernehmen könne, erscheint angesichts des damaligen realpolitischen Hintergrunds wie ein Vorwand, der vor drohendem Imageverlust sowie persönlicher Stellungnahme und deren Folgen schützen sollte. Denn die historische Entwicklung zeigte, daß ein „neutrales", d.h. unpolitisches Fortbestehen im Rahmen des vorherrschenden, totalitären Systems – wenn überhaupt beabsichtigt – nicht möglich war.[513] So gehörte bald der gesamte Vorstand der *GDL* der *NSDAP* an. Zudem wurde die Gesellschaft maßgeblich in die ideologische Ausstellung „Gebt mir vier Jahre Zeit" einbezogen, die 1937 in Berlin stattfand und eindeutig im Dienste der Propaganda des Dritten Reichs stand. Zur Zeit des Zweiten Weltkriegs trat der Verband kaum noch in Erscheinung. Ein Grund dafür war die zunehmende Konzentration der nationalsozialistischen Propagandastrategie auf die von der *GDL* von jeher abgelehnte und stärker im journalistischen Kontext verwendete Kleinbildfotografie und ihre propagandistischen Möglichkeiten.[514]

Diese Vergangenheit der Gesellschaft ist nach 1945 weitgehend ausgeklammert oder verharmlost worden. Demgegenüber wurde problemlos an alte, vor 1933 bestehende Traditionen angeknüpft. Am 14.07.1948 trafen sich zwanzig Alt-Mitglieder in Düsseldorf, um den Verband wiederzubeleben. Die dort verabschiedete Satzung entsprach im wesentlichen den „vor dem Krieg üblichen Tendenzen".[515] So orientierte sich ihr fotografischer Anspruch weiterhin an ihrem bisherigen technischen und bildlichen Eliteanspruch. Demnach blieb – wie Kräussl in seiner Dissertation über die *GDL* feststellte – „die organisatorische Struktur und die personelle wie geistige (fotografische) Substanz der Gesellschaft … expressis verbis unangetastet…".[516] Diese konservative Haltung führte in der Vereinsgeschichte nach 1945 zu gravierenden Identitätsproblemen und Krisen. Eine Problematik stellte dabei das Verhältnis zur modernen Fotografie dar. So wollte die *GDL* einerseits bei den tradierten Werten bleiben, gleichzeitig aber auch zeitgemäß erscheinen. In dem Zusammenhang kam es zu Modernisierungsbemühungen einzelner Mitglieder. Zuerst war Erich Angenendt die treibende Kraft. Er versuchte immer wieder, Nachwuchsgruppen zu gründen, Patenschaften zu initiieren und

---

511 Franz Grainer, Jahresbericht 1935, S. 3; ders., Jahresbericht 1937, S. 2; ders., Jahresbericht 1938, S. 3; ders., Jahresbericht 1939, S. 6. Alle Jahresberichte befinden sich im Archiv der *GDL*, das im Stadtarchiv Leinfelden-Echterdingen lagert. (GDL-A)

512 Kräussl 57. Die Mitgliedschaft wurde 1938 aufgrund von Kompetenzstreitigkeiten zwischen der *Reichskulturkammer* und der *Deutschen Arbeitsfront (DAF)*, in der das Handwerk organisiert war, kurzfristig aufgehoben. Dies wurde auf Intervention von Heinrich Hoffmann jedoch wieder rückgängig gemacht. Grainer, Jahresbericht 1938, in: GDL-A, Ordner 1.

513 Kräussl 68 ff.

514 ebda. 74

515 Tagungsbericht vom 14.07.1948, in: GDL-A, Ordner 1.

516 Kräussl 87.

eine Arbeitsgruppe für besonders Engagierte ins Leben zu rufen, um die Gesellschaft zu modernisieren und verjüngen.[517] Doch alle Versuche scheiterten letztlich, da die Mehrheit der *GDL*-Mitglieder sie nicht unterstützten. Als 1951 im Hinblick auf eine Jahresausstellung experimentelle Arbeiten von Angenendt ausjuriert wurden, erklärte er seinen Rücktritt aus dem Vorstand und seinen Austritt aus dem Verband.[518]

Die hier festzustellende Polarisierung der Vereinigung in Alt und Jung spiegelte den in ihr immer deutlicher werdenden Gegensatz zwischen den Vertretern der traditionellen (Portrait- und Landschaftsfotografie) und der modernen fotografischen Berufsbereiche (Industrie-, Sach- und Werbefotografie) wieder. Er resultierte daraus, daß der Wandel, der im Berufsbild der Fotografin und des Fotografen in der Nachkriegszeit stattgefunden und zu wesentlichen Veränderungen innerhalb der hierarchischen Ordnung seiner Arbeitsgebiete geführt hatte, innerhalb der traditionsbewußten *GDL* zunächst nicht beachtet bzw. „verdrängt" wurde.[519] Der Bedeutungsverlust der Portraitfotografie und der Boom der Werbe-, bildjournalistischen und künstlerisch-modernen Fotografie ist statt dessen zum größten Teil ignoriert worden. Man/Frau versuchte immer noch, an den tradierten Werten festzuhalten und betrachtete sich nach wie vor als Elite. Dies war mit dem vorwiegend restaurativen Selbstverständnis, das viele zeitgenössische Postionen der Fotografie auszuklammern versuchte, jedoch nicht einzulösen. So stellten immer einflußreicher werdende, neue Interessensverbände und fotografische Richtungen wie die 1951 gegründeten *DGPh* und die erfolgreiche *subjektive* Bewegung den Alleinvertretungsanspruch des Traditionsverbandes zunehmend in Frage.[520] Der Krisencharakter der damaligen Situation äußerte sich auf ihrer Jahrestagung 1951 in Hamburg, die mit der Feststellung endete: „Hamburg ist die Krise. Wer nicht mithalten kann, muß leider ausscheiden".[521] Ein dort unternommener Versuch, die problematische Entwicklung zu bewältigen, bestand in der Wahl eines Nicht-Fotografen zum Vorsitzenden, des Fotojournalisten und Herausgebers des *Foto Prismas:* Wilhelm Schöppe. Unter seiner Regie wurde eine Reformierung der Gesellschaft angegangen, deren Schwerpunkt in der Betonung des Leistungsanspruchs lag. Dazu wurden inaktive Mitglieder ausgeschlossen und die Aufnahmekriterien für Neuberufungen verschärft. Parallel dazu erklärte man/frau sich nun offen für alle fotografischen Arbeitssparten, solange der Qualitätsanspruch gewahrt bliebe.[522] Diese Reformierung führte dazu, daß es innerhalb der Mitgliederstruktur zu einer erheblichen Fluktuation kam. Sie war 1953 bereits „zu rund zwei Drittel erneuert und aufgefrischt".[523] Die Erneuerung spiegelte sich jedoch kaum im öffentlichen Auftreten der *GDL* wieder. Die Ausstellungen hatten durch den nun universellen, inhaltlichen Anspruch einen noch ausgeprägteren „Queerbeet"-Charakter, der trotzt hoher technischer Qualität keine herausragenden und vorbildlichen Positionen mehr zu bieten hatte. „Die Bilderschauen der *GDL* als Ausstellungs- und Repräsentationsgesellschaft zeitgenössischer Berufsfotografie zwischen 1953 und 1957 bewiesen ihre

---

517 ebda. 135 ff.; Kräussl 87 ff.

518 Brief von Walter Siemssen an Richard Gerling vom 05.03.1951 (in Angenendts Abschrift); Brief mit Rücktrittsgesuch von Erich Angenendt an Hans Saebens vom 14.03.1951, in: GDL-A, Kiste Angenendt.

519 Kräussl 89.

520 Kritik aus den eigenen Reihen kam z.B. von Lieselotte Strelow, die das „unmoderne" Auftreten der *GDL* auf der ersten Photo-Kino-Ausstellung kritisierte. Lieselotte Strelow, Ein zeitgerechtes Thema: Ausstellungen, in: Photo-Magazin, 1950, 2. Jg. (1950), Heft 5, S. 18 f.

521 GDL-Tagungsbericht vom 10.06.1951, in: GDL-A, Ordner 1.

522 O.A., Die Ziele der GDL, in: Photo Mgazin, 4. Jg. (1952), Heft 4, S. 27; Kräussl 92 f.

523 Wolf Strache, GDL-Meisterphotos 1953, in: Photo-Presse, 9. Jg. (1953), Heft 45, S. 8.

Qualität als gefällige Konfektionsschauen handwerklich und technisch hochklassiger Gebrauchsfotografie“.[524] Die nach wie vor unbefriedigende Entwicklung führte dazu, daß sich die Gesellschaft nun doch der zeitgenössischen, künstlerisch-orientierten und journalistischen Fotografie öffnete. Diese Entwicklung war aber nicht unumstritten. Aufgrund der gegensätzlichen Positionen wurde 1956 das erste „Quo Vadis-GDL-Papier“ von einem Wiederbegründungsmitglied (Theo Schafgans) veröffentlicht.[525] Im Laufe desselben Jahres setzten sich dann erstmals fortschrittliche Kräfte durch, was in der 1956/57 erfolgten Berufung von Otto Steinert und den ehemaligen *fotoform*-Mitgliedern Hans Hajek-Halke, Toni Schneiders und Peter Keetman zum Ausdruck kam. Im gleichen Jahr veröffentlichte der Fotolehrer bereits einen Aufsatz „Über die fotografische Ausbildung“ im Jahreskatalog der *GDL*. 1958 forderte ein Mitglied den Verband in der *Photo-Presse* dazu auf, sich die *Subjektive Fotografie* in der Ausstellung „images inventeés“, die damals in Morsbroich gezeigt wurde, persönlich anzusehen.[526] Anfang 1959 übernahm Steinert den Jury-Vorsitz in Ausstellungsangelegenheiten und setzte auf der im gleichen Jahr stattfindenden Jahrestagung in Schwetzingen ein von ihm entwickeltes Programm zur Neuordnung der Gesellschaft durch. Dessen Zielsetzung bestand darin, nicht auf dem Status Quo zu verharren, sondern die Berufsfotografie durch vorbildliche Impulse zur Weiterentwicklung anzuregen. Zudem brachte Steinert mit Punkt 2, der „Förderung des schöpferischen Lichtbildes“, einen Aspekt ein, der symptomatisch für sein Fotografieverständnis und seine eigene Arbeit aus der Zeit nach 1945 war: die Betonung des gestalterischen Aspekts, der stilunabhängig sei.[527] Die Forderung, daß nicht der Stil, sondern die schöpferische Gestaltung maßgeblich seien, lag bereits seinem Gestaltungsstufenmodell zugrunde, das er bereits Mitte der fünfziger Jahre veröffentlicht hatte und das er nun auch hier einbrachte.[528] Darüber hinaus forcierte er den Leistungsgedanken weiter. Die Bildauswahl fiel unter seinem Vorsitz wesentlich „strenger“ als zuvor aus. 1959 wurden von 382 eingereichten Arbeiten „nur“ 61 für die Ausstellung ausgewählt, was zu starken Protesten innerhalb der Gesellschaft führte.[529] Daraufhin kam es auch nur noch alle vier bis sechs Jahre zu Ausstellungen, wodurch die *GDL* an Attraktivität einbüßte. Bei den Jahresschauen ersetzte er die personelle durch eine thematische Gliederung. In ihre Juries nahm er Vertreter der jungen, stark expandierenden Fotobereiche (Bildjournalismus und Werbefotografie) auf. Weiterhin verpflichtete er die Mitglieder dazu, sich an thematischen Sonderausstellungen zu beteiligen und sich mit den entsprechenden Themen auseinanderzusetzen. Gleichzeitig führte er Fortbildungsveranstaltungen ein. Der Arbeitsgruppen-Charakter, der hier anklang, war ebenfalls nicht unumstritten und wurde teilweise als „zu verschult“ kritisiert. Zudem beklagten die traditionell orientierteren Mitglieder die mangelnde Berufsanbindung und den immer größer werdenden Einfluß der freien, ihrer Meinung nach zu formalen Fotografie.[530] Steinert gewann jedoch zunehmend an Einfluß. Während er 1965 den Juryvorsitz abgab, um ihn 1969 noch einmal für

---

[524] Kräussl 97.

[525] Theo Schafgans, QUO VADIS GDL?, in: GDL-Blätter 2/1956.

[526] Josef Kessel, Zur Ausstellung „images inventeés“, in: Photo-Presse, 14. Jg. (1958), Heft 6. (07.02.1958).

[527] „Es komme hier nicht auf einen bestimmten Stil an, wenn selbstverständlich auch eine zeitnahe Auseinandersetzung mit den gestalterischen Problemen der Fotografie beachtet werden müsse.“ Otto Steinert, Die neue Satzung, in: GDL-Blätter 3/1958, S. 4.

[528] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten.

[529] Theo Schafgans, Stellungnahme zum Bericht der Jury, in: GDL-Blätter 2/1960; Brief von Wilhelm Schöppe an Theo Schafgans vom 14.03.1960, in: GDL-A, Ordner 1.

[530] Brief von Franz Lazi an Wilhelm Schöppe vom 22.03.1960, in: GDL-A, Ordner 1.

ein Jahr lang auszuüben, wurde er 1964 zum Vorsitzenden der Gesellschaft gewählt. Das Amt übte er zehn Jahre lang aus. In dieser Zeit trieb er die von ihm angeleitete Forcierung des Leistungsgedankens und die stärkere Orientierung an der künstlerisch-orientierten Fotografie weiter voran. Damit einhergehend verlor die Gebrauchsfotografie innerhalb der Gesellschaft an Bedeutung. Inzwischen hatte die *GDL* als Berufsfotografenverband auch erhebliche Konkurrenz bekommen. Die Vertreter der sich stark ausweitenden Industrie-, Werbe- und Modefotografie hatten bereits eigene, berufsspezifische Arbeitskreise und 1969 den *Bund Freischaffender Fotodesigner (BFF)* gegründet. Zudem verhielt sich die *DGPh* gegenüber der zeitgenössischen Berufsfotografie wesentlich aufgeschlossener. Viele erfolgsversprechende, junge Fotografen sahen es nun nicht mehr uneingeschränkt als Ehre an, in die *GDL* aufgenommen zu werden, und lehnten Berufungen zum Teil sogar ab.[531] Das kriselnde Selbstverständnis des Verbandes erfuhr auch unter Steinert keine Stabilisierung. Unter den Kriterien von technischer Perfektion und gestalterischem Schöpfertum dominierte nach wie vor das qualitätsvolle Lichtbildnis.[532] Selbst die mit erheblicher Zeitverzögerung erfolgte Einbeziehung der modernen gestalterischen Impulse aus den fünfziger Jahren konnte die unterschiedlichen Interessen der angewandten und freien sowie der traditionellen und modernen Fotografie nicht „unter einen Hut bringen". Statt zur Stabilisierung führte sie eher zur Infragestellung der tradierten Legitimation als Berufsfotografen-Vereinigung.[533] Diese nicht gelöste Problematik war sicherlich ein Grund, warum Steinert 1974 zunehmend an „Rückendeckung" verlor und den Vorsitz des Verbandes niederlegte und 1976 ohne Angabe von Gründen ausschied.

Die 1951 gegründete *Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh)* verstand sich dagegen nicht als Elitevereinigung, sondern eher als Forum für alle Interessensgruppen der Fotografie, als „ideeller Dachverband der deutschen Fotoszene".[534] Ihre Aufgabe sah sie darin, das fotografische Medium in allen kulturellen und wissenschaftlich-technischen Bereichen zu fördern. Man/Frau plante im Zusammenhang mit ihrer Gründung den Aufbau einer Bibliothek und Sammlung, die Veranstaltung von Ausstellungen und Kongressen, die Herausgabe von Publikationen und die Kontaktaufnahme zu ausländischen Verbänden. Sie orientierte sich damit am Vorbild der renommierten englischen *Royal Photographic Society of Great Britain.* Ihre Gründungsidee entwickelte L. Fritz Gruber infolge der Gespräche und Erfahrungen, die er 1950 auf der Kölner *Photo- und Kino-Ausstellung* geführt bzw. gewonnen hatte. Er gewann im April 1951 den Kölner Oberbürgermeister Robert Görlinger für seine Initiative. Zur Gründungsversammlung wurden die Vorsitzenden aller damals existierenden fotografischen Verbände (u.a. *CV, GDL, VDAV, VDJ, Apho*) sowie einige bekannte Wissenschaftler (u.a. der Rektor der Kölner Universität Dr. Gotthold Bohne) und Fotografinnen bzw. Fotografen (u.a. Otto Steinert als Vertreter von *fotoform*, Adolf Lazi, Liselotte Strelow, Herbert List, Walter Hege) eingeladen. Die Gründungsurkunde ist am 15.05.1951 unterzeichnet und die Gründung fünf Tage später bei der Eröffnung der *photokina 1951* proklamiert worden.[535] Damit war der Grundstein für eine Interessensvertretung der deutschen Fotoszene auf breiter Ebene gelegt. Bei

---

[531] Otto Steinert, Bericht des Juryvorsitzenden, GDL-Blätter, Nr. 27/1963.

[532] Ders., Bericht des Juryvorsitzenden, in: GDL-Blätter, Nr. 35/1964.

[533] Kräussl 106.

[534] O.A., Selbstdarstellungen fotografischer Verbände, in: DGPh, Fotografie Studium in Deutschland, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Bd. 4, Köln 1993, S. 243.

[535] Als Gründungsdatum wurde in der Urkunde der 18.04.1951 angegeben. Derenthal 126.

der ersten Vorstandswahl wurden Görlinger als erster und Bohne als stellvertretender Vorsitzender gewählt.
In der Konsolidierungsphase ging es darum, die Basis der Interessensvertretung zu vergrößern und weitere wichtige Persönlichkeiten zu berufen. Zudem sollte sie sich auch international etablieren. Dazu wurden bekannte Vertreter ausländischer Fotoverbände (aus den Niederlanden, Frankreich, Schweiz, Großbritanien, etc.) als Mitglieder nominiert, 1951 u.a. auch Edward Steichen, der Leiter der Fotoabteilung des New Yorker *Museums of Modern Art (MoMA)*, dessen Ausstellung „In and out of focus" im selben Jahr auf der *photokina 1951* zu sehen war. Die erste Ausstellung, die von der *DGPh* 1951 in Köln veranstaltet wurde, zeigte eine reduzierte Form der *Subjektiven Fotografie 1*, die zuvor in Saarbrücken gezeigt worden war. Damit trat die Gesellschaft gegenüber der modernen, künstlerischen Fotografie von Anfang an aufgeschlossen auf, was von ihr als breitgefächerter Interessensvertretung nicht unbedingt zu erwarten war. So eröffnete Robert Görlinger mit den Worten: „Diese Ausstellung, meine Damen und Herren, ist ein Wagnis. Sie zeigt gestalterische und schöpferische Werke, von denen manche nicht jedem sofort im althergebrachten Sinne vertraut und begreiflich sein mögen." Daraufhin folgten weitere Ausstellungen wie beispielsweise „Das europäische Bildnis". Letzteres wurde von *DGPh*-Mitgliedern für die *photokina 1952* zusammengestellt. Im selben Jahr beauftragte das *Auswärtige Amt* den Verband damit, einen offiziellen deutschen Beitrag zur Luzerner *Weltausstellung der Photographie* zu schicken.[536] An den Juries zu beiden Projekten war Otto Steinert beteiligt.
Da die *DGPh* nur geringe Mitgliederbeiträge erhob und über kein ausreichendes Gründungskapital verfügte, litten ihre geplanten Aktivitäten von Anfang an unter Finanzmangel. Derenthal weist in diesem Zusammenhang auf die finanziellen Verflechtungen zwischen der Industrie und der *DGPh* hin.[537] Dabei betont er die anfangs bestehende, einseitige Abhängigkeit der Gesellschaft von der *Agfa* und Bruno Uhl, dem kaufmännischen Direktor jener Firma, der 1955 zu ihrem ersten Ehrenpräsidenten ernannt worden war. Die von dort nur gelegentlich zufließenden „Finanzspritzen" ließen die Konsolidierung der ohnehin finanzschwachen *DGPh* und ihre „Vereinsarbeit" langsamer und mühevoller anlaufen, als ursprünglich geplant. 1955 wurde intern festgestellt: „Die organisatorische Aufgabe der Gesellschaft hat sich über einen längeren Zeitraum erstreckt, als der erste schwungvolle Anlauf erwarten ließ."[538] So scheiterte die Hoffnung, die Stenger-Sammlung als Grundstein der eigenen Fotosammlung erwerben zu könnnen. Eine solche entstand daher erst nach und nach, zum größten Teil aus Schenkungen und Bildbeiträgen der Mitglieder. 1959 war es dennoch möglich, Steinert Mittel zur Verfügung zu stellen, mit denen er einen Teil des Erfurth-Nachlasses für das interne Bildarchiv erwerben konnte.[539] Der Plan, ein Fotomuseum zu gründen, mußte dagegen letztlich ebenso aufgegeben werden wie der, eine Informations- und Pressestelle einzurichten.[540] Zögerlich erfolgte auch der Aufbau der Bibliothek, die Organisation von Kongressen und die

---

[536] Zehn Jahre Deutsche Gesellschaft für Photographie e.V. 1951-1961, Veröffentlichung der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Köln 1961, S. 12. Die Ausstellung führte zu Streitigkeiten innerhalb der *DGPh*. S. Brief von Lieselotte Strelow an Steinert vom 15.06.1952, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 3.

[537] Derenthal 129 ff.

[538] Walter Schürmeyer, Zum Geleit, in: Prof. Dr. Robert Luther zum Gedenken. Veröffentlichung der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Köln 1955, S. 3.

[539] Der größte Teil des Nachlasses wurde von der Stadt Essen gekauft. S. Auflistungen von Schmoll, FS. Nachlaß Steinert, Ordner 40.

[540] Zehn Jahre DGPh, S. 12.

Herausgabe von Veröffentlichungen.[541] Ein eigenes Büro erhielt die Gesellschaft erst 1954 in der neugegründeten, von der Fotoindustrie finanzierten *Staatlichen Höheren Fachschule für Photographie* in Köln.[542] Von dort zog sie noch zweimal um, bis sie 1957 langfristig Räumlichkeiten mit Ausstellungsmöglichkeiten und einem Zeitungsleseraum von der Stadt Köln erhielt.[543] Ab da kam es zu einer Zunahme der Aktivitäten. So fanden in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre mehrere wissenschaftliche Kongresse statt. Zudem wurden zahlreiche Ausstellungen initiiert und unterstützt: u.a. eine Steinert und Schüler-Ausstellung (1956) und die ersten beiden historischen Projekte des Fotolehrers am *Museum Folkwang* (1959: „Hundert Jahre Photographie 1839-1939“ und 1960: „Hyppolyte Bayard, ein Erfinder der Photographie“).[544]
Otto Steinert war von 1954 bis 1976 Mitglied des Erweiterten Vorstandes, danach Ehrenmitglied der *DGPh*. Von 1957 bis 1960 hatte er den Vorsitzenden der von ihm initiierten Sektion „Bild“ inne.[545] Die Arbeit in diesen Gremien ermöglichte ihm viele Kontakte, u.a. zu Edward Steichen und in die USA, wo 1953/54 die *Subjektive Fotografie 1* gezeigt wurde. Im gleichen Jahr erwog die *Höhere Fachschule für Photographie*, in deren Gebäude die *DGPh*-Geschäftsstelle ein Jahr zuvor untergebracht worden war, ihn als Gastdozent zu berufen, wozu es letztlich nicht kam.[546] 1962 erhielt Steinert den Kulturpreis der Gesellschaft.[547] Sein Einfluß innerhalb des breit angelegten Verbandes war dabei nicht so maßgeblich wie in der *GDL*, die sich allein auf die bildlichen Qualitäten der Fotografie konzentrierte. In der *DGPh* repräsentierte diese Thematik nur einen Aspekt neben den wissenschaftlichen und angewandten Funktionen des Mediums. Dennoch war er als langjähriges Vorstandsmitglied an der Initiierung und Unterstützung zahlreicher sowohl historischer als auch zeitgenössischer Ausstellungen beteiligt. Eine wichtige Rolle spielte für Steinert – wie für viele andere auch – darüber hinaus der Forumscharakter dieses Dachverbandes, der wichtige Kontakt- und Austauschmöglichkeiten und im begrenzten Maße auch finanzielle Unterstützung bot, auf die er im Rahmen seiner fotografischen und vor allem organisatorischen Arbeit Einfluß nehmen, aber auch immer wieder zurückgreifen konnte.

Otto Steinert repräsentierte in der Nachkriegszeit somit eine einflußreiche Persönlichkeit innerhalb der Fotografie, die in den wichtigsten Verbänden entscheidende Positionen innehatte. Während er

---

[541] Während der erste nationale Kongreß bereits 1952 über „Die Photographie im Dienste der Kriminalistik“ stattfand, kam die allererste internationale Tagung über wissenschaftliche Fotografie erst 1956 zustande. Vereinzelt erschienen Veröffentlichungen der Gesellschaft (z.B. 1955 zum Gedenken an Prof. Dr. Robert Luther, 1956 zum Urheberrecht). Die Urheberrecht-Broschüre wurde von Steinert gestaltet. Brief von Dr. W. Schürmeyer an Steinert vom 03.12.1955, DGPh-A.

[542] s.u. S. 147

[543] Zehn Jahre DGPh, S 16 u. 19.

[544] Kongresse: Internationaler Kongreß zur wissenschaftlichen Photographie 1956; Tagung zur medizinischen Photographie und Kinematographie 1958; Internationaler Kongreß über Kurzzeitphotographie 1958, etc.
Ausstellungen: Aus der Frühzeit der Photographie (1956), Aus einer intimen Welt (1956), Fotos aus Schweden (1956/57), Lichtgrafiken von Hajek-Halke (1957), fotos von belgien (1958), etc.
Zehn Jahre DGPh, S. 17 ff.

[545] Im Protokoll der DGPh-Jahreshauptversammlung von 1956 wurde festgehalten, daß Steinert zur „Schaffung einer Sektion Bild“ angeregt hat und dazu nähere Vorschläge erarbeiten wollte. Niederschrift über die Mitgliederversammlung (Jahreshauptversammlung 1956) der Deutschen Gesellschaft für Photographie e.V. am 1. Oktober 1956, S. 9, DGPh-A.

[546] Anfrage bzw. Zusage vom 14. bzw. 30.07.1955, in: Steinert Ordner 3.

[547] s.o. S. 28

anfangs der neuen, fortschrittlichen *DGPh* angehörte, betrachtete er es in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre nicht als Widerspruch, auch in den Traditionsverband der Fotografie, die *GDL*, einzutreten und diese „gestaltend" zu beeinflussen.

V.1.4. Fotoschulen

Da von der Art und Weise, wie der fotografische Nachwuchs an den deutschen Hochschulen gefördert wurde, weiterer Aufschluß über die Entwicklung und den Stellenwert der Fotografie im Nachkriegsdeutschland zu erwarten ist, werden im folgenden die wichtigsten Lehrinstitute vorgestellt. In diesem Kontext interessiert, ob sich nach 1945 eher traditionelle oder moderne Einflüsse durchgesetzt haben. Die *Staatliche Schule für Kunst und Handwerk* in Saarbrücken, an der Steinert von 1948 bis 1959 lehrte, wird dabei besondes berücksichtigt.

Das Saarbrücker Institut wurde im November 1946 neu eröffnet. Ihm ging in den zwanziger Jahren eine staatliche Kunstgewerbeschule mit modernem, kunstpädagogischem Ansatz voraus, die unter den Nationalsozialisten aufgelöst worden war.[548] Mit der Berufung von einigen ehemaligen Lehrkräften des *bauhauses* (dem Itten-Schüler Boris Kleint und dem Bayer-Assistenten Hannes Neuner), deren Lehren vom *bauhaus*-typischen Vorkurs und seinem zweigleisigen Unterrichtsprogramm, das sowohl künstlerische als auch technische Schwerpunkte setzte, geprägt waren, wurde diese Tradition wieder aufgenommen.[549] Die Vielfalt der nach der Neugründung angebotenen Studieninhalte, die auf die Bemühungen des Malers und Bühnenbildners Gowa als Direktor zurückzuführen war, verwies ebenfalls auf das berühmte Vorbild. Aber nicht nur im Saarland war das *bauhaus* nach 1945 zu einem Symbol für den kulturellen Status Quo von Deutschland vor dem Nationalsozialismus avanciert. Sein „Wiederauflebenlassen" hatte mehrere Motive: Zum einen hoffte man/frau, an die unterbrochene Tradition der zwanziger Jahre wiederanknüpfen und mit diesem „Brückenschlag" die Zeit des Dritten Reiches endgültig „überwinden" zu können. Zum anderen ist es auch als eine Form der Wiedergutmachung an den damals Verfolgten zu interpretieren.[550]
Die Gründung der *Schule für Kunst und Handwerk,* die mit der der Musikhochschule und der Universität einherging, stand dabei unter dem Einfluß besonderer politischer und bildungspolitischer Voraussetzungen, die das Saarland damals prägten. So hatte die wechselvolle Geschichte des saarländischen Gebiets, das zunächst zu Preußen, später zu Bayern gehörte, nach dem Ersten Weltkrieg vom Völkerbund verwaltet wurde (1920-1935) und letztlich von 1947 bis 1956 einen autonomen Status besaß, dazu geführt, daß dort taditionelle Strukturen und kulturelle Determinanten nicht so stark ausgebildet waren wie in vielen Teilen Deutschlands, deren Entwicklungen

---

548 Kugler 289.

549 ebda. 294

550 In einem Briefentwurf, den Steinert anläßlich der drohenden Schließung der Schule für Winter formulierte, wird explizit von Wiedergutmachung gesprochen: „Die Werkkunstschule des Saarlandes ist eine Neugründung von 1946, in Wiedergutmachung der Schließung der Staatlichen Kunstgewerbeschule Saarbrücken durch die Nationalsozialisten im Jahre 1937." Briefentwurf von Steinert an Winter vom 02.02.1958, FS, Nachlaß Steinert, Ordner 1. Damus stellt eine wiedergutmachende Absicht am Beispiel des *Expressionismus* fest. Martin Damus, Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Hamburg 1995, S. 29 f.

kontinuierlicher verlaufen waren. „Der Region fehlte ein historisch gewachsenes territorialpolitisch orientiertes Bewußtsein“.[551] Auf diesen weniger „traditionslastigen Sonderstatus“ traf eine sehr ehrgeizige französischen Kulturpolitik, die mehr als eine kulturelle Erneuerung und Umerziehung (rééducation) zum Ziel hatte. Sie wollte zu einem wesentlichen Teil die Eigenständigkeit des zu jener Zeit autonomen Saarlandes fördern, Frankreichs Einfluß und Akzeptanz stärken und damit gleichzeitig die Anziehungskraft des ehemaligen „Mutterlandes“ Deutschland mindern.[552]
Vor jenem Hintergrund wurde Steinert 1948 vom damaligen Direktor Gowa damit beauftragt, eine Fotoklasse zu gründen – was bereits an anderer Stelle erläutert worden ist.[553] In seinem „Kurzgefaßten Vorschlag zur Einrichtung einer fotografischen Abteilung in der Schule für Kunst und Handwerk zu Saarbrücken“, der dem Ministerium zur Genehmigung des Fachbereichs eingereicht wurde, proklamierte der Fotograf eine weit gefächerte fotografische Ausbildung. Sie reichte vom „freien kompositorischen Gestalten“, das das Experimentieren einschloß, über die Portrait-, Akt-, Architektur-, Landschafts-, Reportage-, Reklame- und wissenschaftliche Fotografie bis hin zur Farbaufnahme, die aufgrund der fehlenden Laborausstattung nur theoretisch gelehrt werden konnte. Darüber hinaus sollte das Filmen miteinbezogen werden. Innerhalb des Lehrprogramms betonte Steinert die Rolle des handwerklichen Könnens, das die Voraussetzung für die Arbeit mit dem fotografischen Medium darstelle. Im Abschnitt über das kompositorische Gestalten hob er gleichzeitig den maßgeblichen Einfluß der individuellen Gestaltung hervor, ohne den Fotografien nicht über ihren Abbildcharakter hinauskämen: „Ein … Foto wird erst zum Lichtbild, wenn es eine Idee enthält, man Geist und Seele des Schaffenden verspürt.“[554] Diese Auffassung betonte er in seinem Aufsatz „Über die fotografische Ausbildung“ neun Jahre später noch stärker: „Die freie Beherrschung der Technik ist jedoch nur ein Teilergebnis einer fotografischen Ausbildung; die Fotografie selbst beginnt erst nach der Technik.“[555] Die Hervorhebung der kreativen Rolle des Fotografierenden und der Notwendigkeit fundierter, handwerklicher Grundlagen bildeten auch die „Grundpfeiler“ seines Gestaltungsstufenkonzeptes, das er im Zusammenhang mit der *Subjektive Fotografie 2* formulierte.[556] Daß die geforderte Synthese von ideellen und technischen Voraussetzungen dabei nicht an spezifische Darstellungsmöglichkeiten gebunden sei, proklamierte er ebenfalls nicht erst dort, sondern bereits 1947 in seinem Lehrkonzept: „…durch technische Variationen usw. ergibt sich jedoch eine reichhaltige Skala der Möglichkeiten vom nüchternen fotografischen Sachbericht zur freien kompositorischen Gestaltung …“.[557] 1951 definierte er auf ähnlich weit gefaßte Weise die *Subjektive Fotografie*: „… als Rahmenbegriff …, der alle Bereiche des persönlichen Fotogestaltens – vom

---

[551] Küppers stellt für das Saarland eine rückständige Entwicklung insbesondere im Bildungs- und Kultursektor fest: „... das Kultur- und Bildungswesen blieb weit hinter dem relativ hohen Standard seiner ökonomischen Leistungsfähigkeit zurück. Diese Rückständigkeit in einem wesentlichen Bereich des sozialen Lebens, die sich kulturell in einem provinziellen Standard des Theater-, Musik- und Kunstwesens und bildungsgeschichtlich insbesondere in fehlenden Einrichtungen des Fach- und Hochschulwesens bemerkbar gemacht hat, konnte das Saarland bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht revidieren.“ Küppers 27 u. 30.

[552] Küppers 59.

[553] s.o. S. 19

[554] Otto Steinert, Kurzgefaßter Vorschlag zur Einrichtung einer fotografischen Abteilung in der Schule für Kunst und Handwerk zu Saarbrücken, o.S., FS: Nachlaß Steinert.

[555] Ders. Über die fotografische Ausbildung, in: Foto Prisma, 9 . Jg. (1958), Heft 6, S. 285.

[556] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten.

[557] Otto Steinert, Kurzgefaßter Vorschlag zur Einrichtung einer fotografischen Abteilung, FS.

ungegenständlichen Fotogramm bis zur psychologisch vertieften und bildmäßigen Reportage umfaßt“.[558] Damit waren wesentliche Bestandteile seines Fotografieverständnisses bereits zu Beginn seiner „Profikarriere“ ausgeprägt (1947). Am noch erhaltenen Unterrichtsplan seines zweiten Semesters als Lehrer (WS 48/49) wird deutlich, daß ein Großteil der programmatisch vorgestellten Themen letztlich auch angeboten wurde.[559] Bis auf die Architektur-, Landschafts- und Reklamefotografie sowie das Filmen sind alle Bereiche aufgeführt. Dazu kamen Fotografische Optik und Chemie, Retusche- und Reproduktionstechnik, Theaterfotografie und Fotogeschichte. Als eine Art „Grundlehre“ oder „Vorkurs“ wurde der Elementarunterricht in Komposition, Form- und Farblehre, der von Gowa geleitet wurde, miteinbezogen.
Zu Beginn seiner Lehrtätigkeit lernte Steinert teilweise noch gemeinsam mit seinen Klassen.[560] Dies wird auch anhand der stufenweise Erarbeitung der experimentellen Techniken in seinem eigenen Werk deutlich, die parallel zu den ersten Lehrjahren verlief und bereits im Rahmen der Analyse seines Hauptwerks nachgewiesen wurde.[561] Als zentraler Punkt seiner auf individueller Gestaltung und handwerklicher Präzision basierenden Lehre kristallisierte sich zudem die Konzentration auf das Wesentliche des Motivs heraus, die sich in betont schlichten Kompositionen und stark selektiven Bildausschnitten äußerte. Sie wurde bevorzugt mit Hilfe dunkler Umräume sowie kontrastreicher Abzugstechniken erreicht und ist in den fünfziger Jahren für viele Arbeiten seiner Studentinnen, Studenten und von ihm selbst typisch. Der Laborarbeit kam dabei große Bedeutung zu, teilweise noch mehr als der Aufnahmesituation.[562] Die dort gestalteten Abzüge resultierten oft aus stundenlanger Labortätigkeit und zahlreichen Arbeitsgängen. So sind Steinerts eigene Negative zum Teil mit umfangreichen, differenzierten Vergrößerungs- und Bearbeitungsanleitungen versehen, die kaum zu wiederholen sind und den existierenden Abzügen einen Unikat-ähnlichen Charakter verleihen.[563]
In seinem Aufsatz über die fotografische Ausbildung hatte er betont, daß die Fotolehrer Persönlichkeiten sein müßten, die erzieherisch und als Vorbild tätig zu sein haben.[564] Dem eigenen Anspruch ist er eher künstlerisch als pädagogisch gerecht geworden. So waren seine Lehrmethoden sehr autoritär, was sich beispielsweise darin äußerte, daß er seine Studierenden nicht als solche, sondern immer als „Schülerinnen“ und „Schüler“ bezeichnete. Darüber hinaus gab es „Labor-Appelle“ und abgeschlossene Räume nach dem Unterrichtsbeginn sowie Abmahnungen und Rausschmisse.[565] Zudem soll er über einen Stempel mit dem Aufdruck „Scheiße“ verfügt haben, den er von einer Schülerin erworben hatte. Angeblich hat er ihn in ironischen Zusammenhängen, und wenn er dazu provoziert wurde, eingesetzt. Ob er ihn zur Beurteilung studentischer Arbeiten verwendet hat, ist

---

[558] Steinert, in: subjektive fotografie, Saarbrücken 1951, S. 5.

[559] Ders., Unterrichtsplan der Photo-Klasse für das Winterhalbjahr 1948/49, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 1. Der Unterrichtsplan für das Schuljahr 1951/52 deckt sich ebenfalls zum größten Teil mit Steinerts Planungen. Dort fehlt lediglich Landschafts- und Wissenschaftsfotografie sowie wiederum das Filmen. Hinzu gekommen ist erneut Reproduktions- und Theaterfotografie, Kunstgeschichte, Retuschetechnik. Ganz neu sind nun Fotogeschichte und Material-, Illustrations- und Modefotografie anstatt Reklamefotografie. Ders., Brief an die Direktion vom 10.02.1951, FS: Nachlaß Steinert.

[560] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 16.

[561] s.o. S. 74 ff.

[562] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S 10.

[563] FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Originalumschläge der Negative.

[564] Steinert, Über die fotografische Ausbildung, S. 285.

[565] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 12. Koenig gibt dort ebenfalls an, daß die gesamte Lehrerschaft 1950 erwogen hat, die Unterrichtsräume nach Stundenbeginn abzuschließen. ebda. 12, Anm. 3

nicht belegt. Koenig hat bei seinen Interviews mit nahezu siebzig Studentinnen und Studenten von Steinert niemanden gefunden, der seine Benutzung miterlebt hat. Weder der Stempel noch Fotos mit seinem Aufdruck sind erhalten. Dennoch ist er zum Symbol für die autoritäre Persönlichkeit des Fotolehrers avanciert.[566] Darüber hinaus wurden die bei ihm Studierenden jedes Semesters zuerst von ihm und später von einem fünfköpfigen Ausschuß daraufhin geprüft, ob die Fortführung ihres Studiums anhand der erbrachten Leistungen sinnvoll erschien. „Die Schüler werden jährlich zweimal ausgesiebt, ihre Zahl verringert sich dabei durchschnittlich um die Hälfte."[567] Andererseits trat der Fotolehrer seinen Studierenden gegenüber zeitweise auch aufgeschlossen gegenüber. So veranstaltete er gemeinsame Essen in der Schule oder nahm Beurlaubungen sowie Wiederaufnahmen von einzelnen Studenten und Studentinnen vor, die in Problemsituationen waren.[568] Für Steinerts Beurteilungen war maßgeblich, ob er die technische Ausführung und vor allem den Gestaltungswillen, der den Arbeiten zugrunde liegen sollte, akzeptierte oder nicht. Sein Urteil fiel dabei meist sehr knapp aus. Konkrete Verbesserungsvorschläge oder didaktische Ratschläge gab er nur im begrenzten Rahmen. Statt dessen kam es durchaus vor, daß mißfällige Fotos zerrissen oder solange geknickt wurden, bis ihr Bildausschnitt Steinerts Vorstellung entsprach. Koenig charakterisierte seinen Unterrichtsstil zurecht mit dem Begriff einer „Anti-Pädagogik".[569] Steinerts letztlich ambivalentes Verhalten war schwer einzuschätzen und führte zu seinem gefürchteten, teilweise mythenhaften Ruf.[570] Heterogen wird sich auch an ihn erinnert. „… alle Schüler haben immer unter diesem Druck gestöhnt und erzählen das und kolportieren das bis heute. Wobei Sie immer auch betonen, daß sie natürlich wahnsinnig viel gelernt haben."[571]
Doch zurück zur Situation an der Schule: Da diese bis zum Jahr 1951 in sehr beengten Verhältnissen untergebracht war und es – wie vielerorts – an Lehrmitteln und Geld mangelte, fielen die Startbedingungen der Fotoklasse provisorisch aus. So zog Steinert 1948 zunächst mit seiner Labor- und Kameraausrüstung im Dachgeschoß des Schulgebäudes ein. Dort begann er im Sommersemester mit drei Studenten den Untericht. Die Zahl der Schülerinnen und Schüler stieg bis 1952 langsam auf zehn bis zwölf an. Dann erfolgte eine rasche Vergrößerung der Klasse (WS 52/53 bereits einundzwanzig Studentinnen und Studenten).[572] Darüber hinaus kamen nun auch viele Bewerberinnen und Bewerber aus dem Ausland – beispielsweise aus Schweden, Luxemburg, USA, etc. –. Vermutlich hatte die *Subjektive Fotografie 1*, die 1951 im noch nicht ganz renovierten zukünftigen Domizil der Saarbrücker Kunstschule eröffnet wurde, zu einer erhöhten Bekanntheit und Nachfrage nach dem dortigen fotospezifischen Studienangebot geführt. Der große internationale Erfolg der *subjektiven* Ausstellung von 1951 und ihre anschließenden Auftritte bei der *DGPh* sowie in München und im amerikanischen *George Eastman House* in Rochester hatten darüber hinaus zur Folge, daß Steinerts Klasse in den fünfziger Jahren innerhalb der Saarbrücker Hochschule an Ansehen und Einfluß gewann und diese auf internationaler Ebene zu einer der bekanntesten

---

566 Rita Kohmann äußerte Koenig in einem Interview gegenüber, daß Steinert ihr diesen Stempel abgeschwatzt hatte. ebda. 12 u. Anm. 4; Schmoll 1986, S. 262; Brief von Thilo Koenig an die Autorin vom 25.03.1999, Antwort auf Frage 15, FS.

567 Dr. Stephan Romhányi, Vom Hobby zu Lehrstuhl und Weltgeltung. Professor Dr. Otto Steinert: Arzt, Künstler und Pädagoge, in: Deutsches Ärzteblatt - Ärtzliche Mitteilungen (Sonderdruck 9), 66. Jg. (1969), Heft 10, S. 5.

568 Brief von Norbert Ketter an Steinert vom 08.01.1965, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 6.

569 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 12.

570 s.o. S. 7

571 Beate Reifenscheid in: Scholz 01.09.1985, S. 31.

572 Bericht von Steinert über die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, o.D., Anlage 4, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 1.

Fotoschulen avancierte.[573] Die *Subjektive Fotografie 2*, die ebenfalls in Saarbrücken ihren Ausgang nahm (1954), bevor sie in Paris und Japan gezeigt wurde, verstärkte die Wirkung. Zuvor (1953) hatte Steinert die Präsentation seiner Fotoklasse bereits aus der gesamten Schule herausgelöst und die Ausstellungsreihe „Otto Steinert und Schüler" begonnen, in der sowohl Schülerarbeiten als auch eine größere Anzahl seiner eigenen Fotografien vorgestellt wurden.[574] Das Projekt führte er bis zu seinem Tod weiter. Auch diese Bilderschauen wurden nicht nur im In-, sondern auch im Ausland (Niederlande, Frankreich, Schweden, etc.) gezeigt. Sie trugen dazu bei, daß nicht nur seine fotografische Lehre, sondern auch seine eigenen Arbeiten weit bekannt wurden.[575]
Inzwischen war Steinert zum Direktor der Schule ernannt worden (1952), da Gowa sich sowohl mit einigen Kolleginnen und Kollegen als auch mit dem Ministerium überworfen hatte. Jenes hatte seine Pläne, aus der Schule eine künstlerisch ausgerichtete Akademie zu machen, abgelehnt.[576] Wie bereits erwähnt, endeten mit Steinerts Übernahme der Schulleitung die Auseinandersetzungen um die schulische Ausrichtung nicht, sondern setzten sich umvermindert fort.[577] Dabei versuchte der Fotograf mit der Forcierung von praktischen, projektbezogenen Studieninhalten dem Verlangen nach einer stärker handwerklichen Orientierung entgegen zu kommen (z.B. durch die Glasarbeiten von Kleints Klasse, das Tapetenproduktionsprojekt von Neuners Studierenden sowie Hans P. Koellmanns Projekt „Kindergarten Weiten", etc.).[578] In diesem Rahmen richtete er mit Neuner 1952 auch die Klasse „Werbe-Foto-Grafik" – später „Fotografik" genannt – ein, in der es verstärkt um die grafischen und nicht vordringlich um die fotospezifischen Potentiale des Gestaltungsmittels Licht und seiner Anwendungsmöglichkeiten ging.[579] Im selben Jahr vergab er an E. J. Klinsky, dem Vorsitzenden des Bildjournalisten-Verbandes, den er im Zusammenhang mit der *photokina* kannte, einen Lehrauftrag zur „Photojournalistik".[580] Darüber hinaus führte die Schule infolge der Bestrebungen des Kultusministeriums eine Staatliche Prüfungsordnung ein, die die Anerkennung ihrer Schulabschlüsse erleichtern sollte, gleichzeitig aber auch eine stärkere Verschulung der Lehre zufolge hatte.[581] Letztlich konnte das Lehrinstitut jedoch sein künstlerisches Niveau, das sich in der Aufbruchszeit Ende der vierziger Jahre entwickelt hatte, nicht halten. Die Vorurteile, zweckfremd oder Instrument der französischen Kulturpolitik zu sein, wurden immer lauter und äußerten sich in der drohenden Schließung der Lehranstalt. Steinerts Versuche, durch den Eintritt in die Arbeitsgemeinschaft der deutschen Werkkunstschulen (1953) und den dortigen Kontakt zu anderen vergleichbaren Lehrbetrieben der BRD, den Erhalt der Schule zu sichern, vermochten statt ihrer

---

573 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 12 f.

574 ebda. 181

575 In den *Steinert und Schüler*-Ausstellungen nahmen Steinerts Arbeiten oft ein Drittel bis ein Viertel der Ausstellung ein. In der Ausstellung 1955 in Brüssel 17 von insgeamt 48 Exponaten, 1957 im schwedischen Karlstadt 24 von insgesamt 80 Exponaten und 1958 in der Göppinger Galerie in Frankfurt am Main 34 von 105 Exponaten. FS: Festival d'Art Photographique 1955, Ausstellungsprospekt (Hotel de Ville de Bruxelles), Brüssel, 1955; International Exhibition of Modern Photography, Ausstellungsprospekt (Värmlands Museum), Karlstadt 1957; Otto Steinert und Schüler. „Fotografie als Bildgestaltung", Exponatenliste (göppinger galerie), Frankfurt 1958.

576 Kugler 302 ff., Schmoll 1988, S. 224 f.

577 s.o. S. 26 f.

578 Kugler 306, bes. Anm. 32; Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 23.

579 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 18.

580 Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 26.

581 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 12.

Auflösung„nur“ die Umwandlung in eine Staatliche Werkkunstschule und eine Verkleinerung auf fünf Klassen (ohne Fotografie) zu erwirken, die 1959 nach seinem Weggang vorgenommen wurde.[582] Das innovative Schulkonzept, das sich zu Beginn der saarländischen Autonomie aus der *bauhaus*-Tradition heraus entwickelt hatte und der künstlerisch orientierten Fotografie eine eigenständige Position zumaß, fiel letztlich politischen und zweckorientierten Ansprüchen zum Opfer.

1959 wechselte Otto Steinert an die *Folkwangschule für Gestaltung* nach Essen, die 1901 als *Staatliche Städtische Gewerbeschule* gegründet worden war. Seit der Berufung von Max Burchartz als Leiter der Klasse Werbegrafik im Jahr 1927 wurden dort auch fotografische Themen in die Lehre miteinbezogen. Der Saarbrücker trat die Nachfolge von Werner Graeff an, der in Essen von 1951 bis 1959 als Lehrer für freie und angewandte Fotografie tätig war. Ein wesentlicher Unterrichtsschwerpunkt von Graeff lag darin, Studenten aus den unterschiedlichsten künstlerischen Bereichen, die Möglichkeiten und Anwendungsformen des fotografischen Mediums zu vermitteln. Dieser eher angewandten Zielsetzung entsprechend blieb die Fotografie dem Fach Grafik gegenüber untergeordnet. Eine eigene Abteilung wurde Steinert erst bei den Verhandlungen um seine Stelle angeboten. Darüber hinaus ist ihm zugesichert worden, daß er einmal im Jahr eine fotografische Ausstellung im *Museum Folkwang* organisieren und eine historisch orientierte Fotosammlung aufbauen könne.[583] Beides wurde realisiert. Die in der Folgezeit angekauften Fotografien fungierten dabei nicht nur als Basis für seine Ausstellungsarbeit und die heutige Fotografische Sammlung des *Museum Folkwang,* sondern im wesentlichen auch als Anschauungsbeispiele innerhalb des Unterrichts. Demgegenüber kam es nicht zum anvisierten, großzügigen Ausbau der Fotoabteilung, der mit der Überführung der *Folkwangschule* in eine Kunstakademie des Landes einhergehen sollte. Da die erhoffte institutionelle „Aufwertung“ letztlich nicht erreicht wurde, mußte sich Steinert langfristig mit den ursprünglich als provisorisch proklamierten technischen Bedingungen abfinden.[584] Er lehrte in Essen bis zu seinem Tod (1978).

Doch zurück zur fotografischen Lehrsituation nach dem Zweiten Weltkrieg:
Neben der vorgestellten, stärker künstlerisch ausgerichteten Ausbildungsmöglichkeit etablierte sich gleichzeitig auch wieder eine große Anzahl von handwerklich orientierten Schulen im Sinne von Berufsfachschulen, wie beispielsweise die *Bayerische Staatslehranstalt für Lichtbildwesen* in München. Sie ist bereits 1900 als *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie* mit Unterstützung des Süddeutschen Photographenvereins gegründet worden. Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Institut verstaatlicht. Die dortige Ausbildung bezog sich auf den angewandten Bereich im Rahmen des Handwerks. Dementsprechend schloß man/frau in München nach zwei Jahren mit einer Prüfung nach der Handwerksordnung als „Fotografengeselle“ ab. Darüber hinaus konnten sich ausgewählte Schülerinnen und Schüler im Anschluß an die Grundausbildung in einer Art „Meisterklasse“ weiterbilden. Da die daran anschließende Meisterprüfung jedoch von der Handwerkskammer abgenommen wurde, blieben hier nur geringe künstlerische Freiräume.

---

582 Der Beitritt der Saarbrücker Schule im Jahr 1953 wird erwähnt in Steinerts Brief an Winter vom 02.02.1958, S. 2, FS: Nachlaß Steinert Ordner 3. Heute ist die Fotografie in Saarbrücken ein untergeordneter Bereich innerhalb des Studiengangs Kommunikationsdesign.

583 Vorvertrag vom 22.12.1958, Pkt. 2, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 3.

584 Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 20.

Infolge von Kriegszerstörungen konnte der Unterricht in der *Staatslehranstalt* erst im Januar 1947 wieder aufgenommen werden. Inzwischen war Franz Grainer, ein *GDL*-Gründungsmitglied der ersten Stunde, zu ihrem Direktor ernannt worden, der den durch seine *NSDAP*-Mitgliedschaft „belasteten" Arthur Schlegel 1946 abgelöst hatte. Nach Grainers Tod im Februar 1948 übernahm Hanna Seewald die leitende Position, zunächst kommissarisch, ab 1953 endgültig. In der Übergangszeit war erwogen worden, andere Persönlichkeiten für die Schulleitung zu gewinnen, 1951 auch Otto Steinert. Sein modernes Fotografieverständnis und sein Autodidakten-Status stießen bei der Handwerksinnung, die der Schule nahe stand, jedoch auf Ablehnung.[585] Letztlich blieb die handwerkliche Ausbildung und der anerkannte Gesellenabschluß bis 1990 maßgeblich. Dann wurde die *Staatslehranstalt* in die *Staatliche Fachakademie für Fotodesign* umbenannt, die sich nun im Lehrplan und Studienabschluß stärker an dem Fachhochschulstudiengang Fotodesign orientierte.[586]

Eine noch längere Tradition weist der Berliner *Lette-Verein* auf, der zur „Förderung weiblicher Erwerbstätigkeit" 1866 gebildet worden war. Der Schwerpunkt seiner ältesten Abteilung, der 1890 gegründeten *Photographischen Lehranstalt,* lag ebenso wie in München auf der Vermittlung einer fundierten handwerklich-technischen Ausbildung, die mit der Gesellinnenprüfung vor der Handwerkskammer endet. Die Einbeziehung künstlerisch-gestalterischer Unterrichtsziele wird hier erst seit jüngster Zeit erwogen.[587]

Die 1949 von Anneliese und Dr. Arthur Gewehr formierte private *BIKLA-Schule* war zunächst als Filmschule für Kamera- und Tontechnik sowie Trickfilm- und Titelgestaltung konzipiert worden.[588] Diese Ausrichtung mußte jedoch schon bald infolge von Problemen zwischen den Lehrpersonen aufgegeben werden. Als 1950 Chargesheimer als Fotolehrer gewonnen werden konnte, wurde nur noch Fotografie gelehrt. Der Schwerpunkt der vierzehn Monate dauernden Lehrgänge, die in den Fotozeitschriften ausgeschrieben wurden, lag auf der Werbung und Bildberichterstattung, in die die neuen künstlerisch-experimentellen Darstellungsformen integriert werden sollten. Aufgrund finanzieller Probleme verließ Chargesheimer 1955 die Schule und machte sich als Bildjournalist, experimenteller Künstler und Bühnenbildner selbständig. Daraufhin verlor die *BIKLA-Schule* an künstlerischer Bedeutung.[589]

Eine weitere sehr bekannte Fotoschule war die von Marta Hoepffner, die 1949 in Hofheim im Taunus gegründet wurde. Sie ist in den fünfziger Jahren mehrmals in der Fotopresse besprochen worden. Obwohl die Fotografin selber zur modernen, gestalterischen Richtung der Fotografie neigte,

---

585 Protokoll der Beiratssitzung vom 3.12.1951, Staatliche Fachakademie für Fotodesign, Archiv, München, Ordner Schulreferat; Brief von Karl Heinz Andre an Steinert vom 10.12.1951, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 3; Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 22.

586 Fotografie Studium in Deutschland, Informationen über die fotografische Ausbildung an Fachhochschulen, Universitäten, Akademien und Kunsthochschulen, bearb. v. Anna Gripp und Denis Brudna, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Bd. 4, S. 108 f.; Susanne Baumann, Der Weg über Schulen, in: Fotografieren hieß teilnehmen, Fotografinnen der Weimarer Republik, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1994, S. 36 f.

587 Fotografie Studium 103 u. 106; Baumann 35 f.

588 O.A., Eine Unterrichtsstätte geplant, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 3, S. 60.

589 Rolf Sachsse, Bilder machen lernen. Zur deutschen Photographie-Ausbildung nach 1945, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 152.

vermittelte ihr Institut eine eher an der Anwendung orientierte Ausbildung.[590] Aufgrund der Schülerzahlen galt sie damals als eine der erfolgreichsten privaten Fotoschulen in der Bundesrepublik.[591]

Die im September 1950 von Adolf Lazi gegründete *Internationale Schule für höhere Fotografie* hatte ebenfalls eine eher praktisch-angewandte Ausrichtung. Lazi konzentrierte sein Engagement nach dem geringen Erfolg, den seine Stuttgarter Ausstellung *(*„Die Photographie 1948“) und seine *Gesellschaft für höhere Fotografie* hatten, auf die Nachwuchsförderung. Diese wurde durch sein traditionelles, handwerklich ausgerichtetes Berufsfotografie-Verständnis bestimmt. Seine Auffassung einer höheren Fotografie (präzise, Schärfen-betonte Großbildfotografie), die bereits erläutert wurde, behielt dabei Programmcharakter.[592]

Stärker wissenschaftlich und auf die fotografische Industrie hin orientiert zeigte sich dagegen die *Staatliche Höhere Fachschule für Photographie*, die 1954 mit Hilfe von staatlichen Mitteln und der Fotoindustrie in Köln gegründet wurde. Bruno Uhl, der kaufmännische Direktor bei *Agfa*, gilt als Mitinitiator der Schule. Sie bot innerhalb der BRD Ersatz für die renommierte *Staatliche Photofachschule* in Dresden. Deren ehemaliger Direktor, August Kughardt, übernahm auch die Leitung der Kölner Schule.[593] Die Ausbildung umfaßte dort zunächst drei Schwerpunkte: Fotohandel, Fotohandwerk und wissenschaftlich-technische Fotografie. Über die 1954 erfolgte Erwägung, Otto Steinert als Gastdozenten zu berufen, wurde bereits berichtet.[594] Nachdem das Institut 1971 in die *Fachhochschule Köln* eingegliedert worden war, konzentrierte man/frau sich auf die Fototechnik und bildete seitdem ausschließlich diplomierte Photoingenieure aus. Dabei erhielt das Lehrinstitut nach wie vor wesentliche Unterstützung durch die deutsche Fotoindustrie.[595]

Wie sah die Situation für die Fotografie an stärker künstlerisch ausgerichteten Schulen aus?
An der *Hochschule für Gestaltung* in Ulm besaß sie wiederum nur eine untergeordnete Rolle. Die Schule war seit 1949 geplant und 1953 eröffnet worden. Gründungsrektor war der ehemalige *bauhäusler* Max Bill. Da das fotografische Medium dort von Anfang an als ein „Ausdrucksmittel unter vielen“ beurteilt wurde, kam ihm kein Schwerpunktcharakter zu. Der Fotografieunterricht bildete zusammen mit den Fächern Grafik, Typografie und Ausstellungsgestaltung den Fachbereich *Visuelle Kommunikation*. In diesem Rahmen standen vordringlich die abbildenden und werbegrafischen Anwendungsmöglichkeiten der Fotografie im Vordergrund.[596]

Steinerts Möglichkeit, eine selbständige Fotoklasse aufzubauen, die darüber hinaus noch künstlerisch-orientierte Schwerpunkte verfolgte, war in der deutschen Hochschullandschaft der Nachkriegszeit somit nicht die Regel, sondern eher die Ausnahme. Einen ähnlichen Status besaß in

---

590 Derenthal 162.

591 Später zog die Schule nach Kressbronn am Bodensee um.

592 Arthur Gewehr, Was ist mit Schule Lazi?, in: Photo-Presse, 5. Jg. (1949), Heft 51, S. 8 f.; s.o. S. 132 f.; Derenthal S. 162 f. Heute nennt sich die Schule: *Adolf Lazi Akademie*. Fotografie Studium 160.

593 Derenthal 160.

594 s.o. S. 139

595 Fotografie Studium 175 ff.

596 Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 201.

den fünfziger Jahren nur noch der Fotobereich an der Hamburger Kunstgewerbeschule, den Steinert 1951 zusammen mit der Züricher Fotoabteilung zur *Subjektiven Fotografie 1* einlud.[597] Der Stellenwert, der der Fotografie nach 1945 an den meisten der anderen deutschen Ausbildungsinstitute zukam, war zum größten Teil handwerklich-technischer, wissenschaftlich-ökonomischer (Köln) oder untergeordneter gestalterischer Natur. In Saarbrücken war dies nicht der Fall gewesen. Es ist anzunehmen, daß die besondere politische und insbesondere bildungspolitische Situation des Saarlandes unter dem französischen „Protektorat" diese Entwicklung gefördert hat. Die Möglichkeiten, die sich für Steinert und seine Arbeit aus dem eigenständigen Status ergaben, sind nicht zu unterschätzen.

V.1.5. Foto-Ausstellungen

Anhand der Entwicklung der Saarbrücker Schule und des Erfolgs der dort stattgefundenen *subjektiven* Ausstellungen wurde bereits deutlich, daß die damaligen Ausstellungsaktivitäten ebenfalls starken Einfluß auf die Förderung der modernen Fotografie hatten. Daher wird im folgenden ein Überblick über die fotografische Ausstellungssituation in der Nachkriegszeit gegeben. Dabei steht wiederum die Frage im Vordergrund, welche Rolle die zeitgenössische, künstlerisch-orientierte Fotografie in diesem Rahmen spielte. Dem von Otto Steinert initiierten *subjektiven* Ausstellungzyklus, der sich nahezu über die gesamten fünfziger Jahre (1951-1958) streckte, kommt dabei besondere Bedeutung zu. An ihm soll beispielhaft untersucht werden, ob und inwiefern sich in jenem Zeitraum Veränderungen in der Schwerpunktsetzung und Akzeptanz der modernen gestaltungsbetonten Fotografiebewegung feststellen lassen, die Rückschlüsse auf Steinerts eigene fotografische Arbeit zulassen.

Unmittelbar nach dem Krieg sind nur wenige Foto-Ausstellungen nachzuweisen. Belege in Form von Katalogen oder Prospekten existieren kaum, da es sowohl an Geld als auch an Rohstoffen (u.a. Papier) mangelte. Hinweise ergeben sich lediglich aus Zeitzeugenberichten oder Aktennotizen. Selbst in den ab 1945 bzw. 1947 erscheinenden Fotozeitschriften sind Berichte über Ausstellungsaktivitäten zunächst selten. Daraus ist zu schließen, daß sich die Fotografie – im Gegensatz zur Malerei und Plastik – ausstellungsmäßig erst nach und nach etablierte.[598] Ein Grund für diese Entwicklung liegt darin, daß es im Nachkriegsdeutschland kaum Museen gab, die einen eigenständigen fotografischen Sammlungsbereich aufwiesen. Solche waren zu jener Zeit nur in Hamburg und Dresden eingerichtet.[599] Ein Fotomuseum existierte nicht, ebensowenig reine Fotogalerien.

---

[597] S.o. S. 23; Ute Harms, Photographie, Fotografik und Visuelle Kommunikation. Eine Auswahl von Projekten der Fotoklasse, in: Hartmut Frank (Hg.), Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989, S. 284.

[598] Zu den Ausstellungsaktivitäten in der bildenden Kunst nach 1945 s. Jutta Held, Kunst- und Kulturpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 1981, zitiert nach Derenthal 288, Anm. 2.

[599] Im Hamburger *Museum für Kunst und Gewerbe* wurde 1899 eine Abteilung für künstlerische Fotografie gegründet, die zwischen 1952 und 1976 an die *Staatliche Lichtbildstelle* in Hamburg, die von Fritz Kempe geleitet wurde, übergeben wurde, bevor sie ins Museum zurückkehrte. Im Dresdener *Kupferstichkabinett* wurden ebenfalls ab 1899 künstlerische Fotografien gesammelt.

Bei den wenigen Foto-Ausstellungen der ersten Nachkriegsjahre handelte es sich vorwiegend um Einzelausstellungen über lokale Fotografinnen und Fotografen.[600] Darüber hinaus wurden vereinzelt anerkannte Persönlichkeiten der Fotografie (Hugo Erfurth 1947, Marta Hopeffner 1949) oder aktuelle Nachkriegsthemen (Hermann Claasens „Tragödie einer Stadt" 1947, „Berlin unter der Blockade" 1949) vorgestellt.[601] Von den jüngeren, künstlerisch orientierten Protagonistinnen und Protagonisten repräsentierte Marta Hoepffner diejenige, die in der Presse am meisten vertreten war. Dabei wurde nicht nur über sie und ihre 1949 in Frankfurt stattfindende Ausstellung berichtet. Die Fotografin veröffentlichte auch eigene Artikel, die sich mit den modernen fotografischen Gestaltungsformen und ihren Anwendungsmöglichkeiten beschäftigten.[602]

Im vorübergehend autonomen Saarland kam es an der Saarbrücker *Schule für Kunst und Handwerk* unter dem ersten Direktor Gowa schon früh zu vielfältigen Ausstellungsaktivitäten. Diese sind von der engagierten Kulturpolitik der Franzosen unterstützt worden, deren Motivation an anderer Stelle dargestellt worden ist.[603] Bereits vor Eröffnung des Instituts zeigte das Haus am 14. Juli 1946 die Präsentation „L'art Français contemporaine" mit Arbeiten von Picasso, Duvy, Zadkine und Marchand. Daraufhin folgten Ausstellungsprojekte über einzelne Lehrer der Schule (Kleint, Masareel, Gowa), Arbeitsergebnisse der Klassen und weitere über französische Kunst.[604] Die erste reine Fotoausstellung fand dort erst 1951 mit der *Subjektiven Fotografie 1* statt.[605] Zuvor waren bereits Arbeiten der Fotoklasse in den schulischen Werkschauen zu sehen gewesen. In einer solchen stellte sich die Schule 1949 in Paris im *Pavillon de Marsan* des *Louvre* vor. In der Presse wurde Steinerts Klasse dabei besonders hervorgehoben.[606] Fotografien von ihm waren schon ein Jahr zuvor (im Dezember 1948) in einer Gruppenausstellung über drei Lehrer der Kunstschule (Bild – Foto – Plastik. Arbeiten von Boris Kleint, Otto Steinert und Theo Siegle) im Saarbrücker Europahaus gezeigt worden.[607] Im November 1949 widmete ihm die *VHS* im saarländischen Sulzbach darüber hinaus

---

600 Die Braunschweiger Ausstellung über Heinrich Heidersberger; in: Photo-Presse, 2. Jg. (1947), Heft 10, S. 3. Derenthal weist für die britische Besatzungszone die meisten Ausstellungen nach. Er begründet dies mit einer dort weniger streng gehandhabten Lizenzierungspraxis. Dagegen sind in der amerikanischen und französischen Besatzungszone nur wenige Foto-Ausstellungen gezeigt worden. Derenthal 138 f. In Köln fand Anfang September 1947 eine Ausstellung der hiesigen Fotografeninnung mit über 400 Exponaten statt. Ulrich Pohlmann, Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina-Bilderschauen 1950-1980, Kat. (Historisches Archiv der Stadt Köln), Köln 1990, S. 10.

601 Hugo Erfurth. Bildnisse aus dem XX. Jahrhundert. Kat. (Konstanzer Kunstverein im Wessenberghaus), Konstanz 1947; Hans Wingler, Lebendiges Photo. Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, in: Photo-Presse, 4. Jg. (1949) vom 08.04.1949, S. 4; h.j.s., Henry Ries „Berlin unter der Blockade", in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 2, S. 16 f.; Pohlmann, Kultur, Technik und Kommerz, S. 10 u. 27.

602 Marta Hoepffner, Über Bildnisfotografie, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 17, S. 47; dies., Künstlerische Möglichkeiten der Fotografie, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 18, S. 5 f.; dies., Was ist Solarisation?, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 5, S. 44 f.

603 s.o. S. 20 f.

604 Kugler 292 u. 300 ff.

605 In Saarbrücken war 1950 bereits eine Amateur-Fotoausstellung gezeigt worden, an der Steinert nicht beteiligt war. 1. Internationale Ausstellung Fotografischer Kunst aus 16 Ländern am 3., 4. und 5. November 1950 in Saarbrücken, veranstaltet von Fokia-Saar (Vereinigung saarländischer Foto- und Kino-Amateure), Kat. (Johannishof), Saarbrücken 1950.

606 Schmoll 1980, S. 248.

607 Faltblatt zur Ausstellung „Bild – Foto – Plastik", FS.

eine kleine Einzelausstellung.[608] Die *subjektive fotografie 1*, die zwei Jahre später stattfand, stellte dabei nicht die erste größere Fotoausstellungen auf westdeutschem Gebiet dar. Ihr gingen bereits einige Projekte voraus:
Die erste Fotoschau, die einen Überblick über die deutsche Nachkriegsfotografie geben wollte, fand noch zu Zeiten der Besatzung statt. Es handelt sich dabei um „Die Photographie 1948", die bereits erwähnt wurde und von Adolf Lazi im Zusammenhang mit seinem Engagement für eine „höhere Photographie" initiiert worden war.[609] Ihr gingen die Gründungen der beiden bereits vorgestellten fotografischen Gesellschaften voraus. Die am 01.10.1948 im Stuttgarter Landesgewerbemuseum eröffnete Ausstellung stellte Lazi in die Tradition der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung „Film und Foto" von 1929.[610] Sein Projekt konnte im Hinblick auf dessen Größe, Bandbreite und Modernität diesen Vergleich jedoch nicht bestehen. So wurden „nur" Fotografien und keine Filme vorgestellt und im Gegensatz zu eintausendzweihundert Arbeiten (1929) „nur" zweihundertundfünf Arbeiten (1948) von der Jury angenommen. Daneben zeigte Lazi dreiundzwanzig eigene Großformataufnahmen außer Konkurrenz. Die Reaktion auf diese Präsentation war verhalten bis enttäuschend. Sowohl Lazi, der nicht in der Jury war, als auch die Jury-Mitglieder (die Fotopublizisten Arthur Gewehr, Alfred Günther und Bruno E. Werner) waren mit der Qualität der eingereichten Arbeiten zum größten Teil unzufrieden. Den Fotografien wurde eine unzureichende Technik (mangelnde „Präzision"), keine aktuellen Thematiken und im großen und ganzen Mittelmäßigkeit bescheinigt.[611] Auf diese Beurteilung hin übten einige Fotografen und Fotografinnen Kritik an Lazis Organisationsstil und seinem doktrinären Eintreten für eine „höhere Photographie".[612] In der Tat hatten die Juroren für die Ausstellung zum größten Teil Aufnahmen ausgewählt, die Lazis Fotografieverständnis entsprachen, welches eine statuarische Großbildfotografie mit feinsten Hell-Dunkelabstufungen und klassischer Komposition (Goldener Schnitt) proklamierte.[613] Daraus ergab sich zwischen den Lazi-Befürwortern und -Gegnern ein Streit darüber, welche Rolle Großbildaufnahmen und ihre Möglichkeiten der Schärfen-Einstellung in der zeitgenössischen Fotografie zu spielen hatten. Er wurde in einer über eineinhalb Jahre dauernden Leserbrief-Debatte im *Foto-Spiegel* und *Photo-Magazin* ausgetragen.[614] Lazi selbst zog sich infolge dieser Erfahrungen in die Lehre zurück. Ein aufgrund von zu geringer Resonanz eingestellter Nachwuchswettbewerb im Jahr 1949 stellte sein letztes Projekt als Ausstellungsorganisator und Vorsitzender der beiden Gesellschaften für „höhere Photographie"

---

608 s.o. S. 20

609 s.o. S. 132 f.

610 Derenthal 140.

611 Arthur Gewehr, Ein Bericht aus Deutschland, in: Camera, 27. Jg. (1948), Heft 11, S. 348; Bruno E. Werner, Deutsche Photographie 1948, in: Die Neue Zeitung vom 19.10.1949; o.A., Rückblick auf Stuttgart, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 14, S. 4.

612 Lieselotte Strelow, Wo steht die deutsche Photographie heute?, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 4, S. 51; Werner Mansfeldt, Ich bin anderer Meinung ..., in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 16, S. 9.

613 Derenthal 140 f.

614 Arthur Gewehr, Großbild oder Kleinbild?, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 11, S. 8; Werner Mansfeldt, Großbild oder Kleinbild?, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 16, S. 19; Ludwig Windstosser, Scharf oder unscharf, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 17, S. 4 f.; Julius Brenner, Schärfe über das ganze Bild? Abschluß einer bewegten Diskussion, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 3, S. 13-15; L. Fritz Gruber, Scharf oder nichtscharf – Das ist hier die Frage ... Gedanken zu einem müßigen Streit, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 7, S. 15; Hans Maria Wingler, Scharf oder Nichtscharf – ein Generationsproblem?, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 3, S. 15.

dar.[615] Der erste Versuch, Fotografinnen und Fotografen in der Nachkriegszeit unter dem Primat eines fotografischen Programms zu sammeln und publik zu machen, war damit gescheitert. Dennoch ist im Nachkriegsdeutschland mit „Die Photographie 1948“ der Grundstein für weitere programmatische Fotoausstellungen gelegt worden.

Wolfgang Reisewitz, Meister-Absolvent der Münchener *Staatslehranstalt für Lichtbildwesen* und 1948/49 Schüler von Lazi hatte an der Stuttgarter Ausstellung bei der Organisation und beim Aufbau mitgearbeitet. Er war anschließend in den väterlichen Fotobetrieb in Neustadt an der Haardt (heute: Neustadt an der Weinstraße) zurückgekehrt. Noch im gleichen Jahr wurde er von der französischen Militärregierung damit beauftragt, in seiner Heimatstadt die Organisation einer größeren Fotoausstellung zu übernehmen.[616] Auf Initiative der Franzosen wurde dort 1948 und 1949 die *Messe für Foto-Kino-Industrie* vom *Centre Photographique de l'Etat Rhéno-Palatin* veranstaltet. Nach Vorbild der *Leipziger Frühjahrsmesse* und des *Frankfurter Herbst* war sie nicht nur als Industriemesse, sondern gleichzeitig auch als Ausstellungsforum für die Fotografie konzipiert worden. Durch diese bereits bewährte Kombination zielte man/frau darauf ab, die Publizität der Messe zu steigern.[617] Ihr erster Termin lag 1948 so unglücklich, daß sie aufgrund der bevorstehenden Währungsreform (21.06.1948) unterbrochen werden mußte.[618] Der zweite Versuch hatte im Juli 1949 mehr Erfolg. Das dortige Ausstellungsprojekt, das nun von Reisewitz organisiert worden war, führte jedoch zu Unstimmigkeiten. Die zehnköpfige Jury, die aus Vertretern der Polititk und der regionalen Fotoverbände bestand und neben dem Organisator nur noch einen Fotografen aufwies, nahm von den achthundertzweiundvierzig eingereichten Arbeiten lediglich einhundertfünfundsiebzig Aufnahmen an.[619] Unter den zurückgewiesenen Fotografien befanden sich u.a. die meisten der experimentellen Bewerbungen. Reisewitz gelang es, jene in einer Sonderschau juryfrei unter dem Titel „Grenzgebiete der Photographie“ doch noch auszustellen. Denn mit Ausnahme einiger „gemäßigter“ Arbeiten von jüngeren Fotografinnen und Fotografen (wie Peter Keetman, Marta Hoepffner, Siegfried Lauterwasser, Toni Schneiders und Ludwig Windstosser) zeigte sich die Jury stärker der konservativen, handwerklich ausgefeilten Fotografie zugetan. So wurde im Jury-Bericht bekannt gegeben, daß die modernen Aufnahmen, die in geringer Zahl eingereicht worden waren, auf „einstimmige“ Ablehnung gestoßen seien. Gleichzeitig monierte der Jury-Vorsitzende, daß es kaum zur Einreichung von Portraits, die den „Hauptgegenstand der Fachphotographie“ repräsentierten,

---

615 Derenthal 141.

616 Brief v. Reisewitz v. 28.01.1999, S. 1.

617 Neben der Förderung, der sich erst langsam wieder formierenden deutschen Fotoindustrie, zielten die Bemühungen der Militärregierung vor allem darauf ab, den deutschen Markt für die französischen Hersteller zu öffnen. Derenthal sieht dies darin bewiesen, daß die großen westdeutschen Fotofirmen auf der Messe fehlten. Derenthal 142.
Sie fehlten jedoch auch auf der Frankfurter und Hannoveraner Messe: Fotoindustrie schwach vertreten. W. Scheffel, Messebericht, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 14, S. 6 ff.; Reinhold Leßmann, „Man konnte einiges sehen“. Die Foto-Industrie auf der Export-Messe Hannover, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 10, S. 6 f. Als Grund für das Fehlen der Firmen sind daher nicht nur wettbewerbspolitische Maßnahmen der Franzosen anzunehmen. Gleichzeitig muß davon ausgegangen werden, daß die deutschen Hersteller im Wiederaufbau noch nicht so weit waren. Onno Oncken, Zonengrenzen, S. 3.

618 O.A., Fotografie in der französischen Zone, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 11, S. 32.

619 Jury-Bericht, in: Messekat. Neustadt 1949, S. 38. Zur Besetzung der Jury: ebda. 34. Der dort angegebene Monsieur Cochi ist auf S. 11 des Katalogs als Fotograf ausgewiesen. ebda. 11

gekommen sei.[620] Ludwig Windstosser, der mit einigen Arbeiten vertreten war, schrieb mehrere Rezensionen über die Fotomesse in den Fachzeitschriften und bescheinigte den Juroren eine Vorliebe für die traditionelle, „impressionistisch-malerische" Fotografie.[621] Auch Marta Hoepffner kritisierte öffentlich die konservative Einstellung und die fachfremde Zusammensetzung der Jury.[622] Im Zusammenhang mit der Messe wurden neben den beiden umstrittenen Ausstellungen noch mehrere Sonderschauen veranstaltet. Sie zeigten die Fotoklasse der Saarbrücker *Schule für Kunst und Handwerk* zusammen mit Arbeiten von Otto Steinert[623], die Photographen-Innung der Pfalz mit ihren letzten Gesellenprüfungsarbeiten, die *Ludwigshafener Photographische Gesellschaft,* Arbeiten der *DENA* (*Deutsche Nachrichten Agentur*), von Chargesheimer u.a. sowie eine Ausstellung der französischen *Groupe des XV*. Da letztere als einzige Gruppe juryfrei gezeigt wurde, blieben die meisten der *GDL*-Mitglieder, denen dieser Status nicht zugebilligt wurde, der Kunstmesse fern. Auch Adolf Lazi nahm nicht teil. Die 1949 stattgefundene Messe der *Foto-Kino-Industrie* repräsentierte nicht nur die zweite, sondern auch die letzte Veranstaltung dieser Art an der Weinstraße.
Die konservative, ablehnende Haltung, auf die die moderne künstlerisch-orientierte Fotografie-Richtung hier gestoßen war, führt dazu, daß Wolfgang Reisewitz, Toni Schneiders, Otto Steinert und Ludwig Windstosser beschlossen, eine Art freie Arbeitsgemeinschaft als Diskussionsforum und zum Informationsaustausch zu bilden.[624] Siegfried Lauterwasser und Peter Keetman traten ihr kurze Zeit später nach schriftlicher Anfrage bei.[625] Sie hatten Reisewitz und Windstosser bereits 1948 über Lazi und „Die Photographie 1948" kennengelernt, woran deutlich wird, daß die Stuttgarter Ausstellung zumindest eine anregende Wirkung auf die nachfolgende Entwicklung hatte. Wenig später gründeten die sechs Fotografen die Gruppe *fotoform*, die bereits erwähnt wurde.[626] 1951 nahmen sie noch Hans Hajek-Halke und den Schweden Christer Christian auf. *fotoform* entsprach einer Interessengemeinschaft bzw. -vertretung für eine „Freie Fotografie",[627] der es nicht nur um eine anspruchsvolle Technik und damit um das Handwerkliche, sondern im besonderen Maße um die fotografische Gestaltung und ihren zeitgemäßen Ausdruck ging.[628] „Heute streben wir zunächst nach einer formal gestalteten Fotografie, unter bewußter Auswertung aller rein fotografischen technischen Gegebenheiten. Dabei wenden wir alle Sicht- und Ausdrucksmöglichkeiten unserer Zeit an – die selbstverständlich auch von der Neuen Sachlichkeit beeinflußt wurden –, bemühen uns, hinter das

---

620 ebda. 38

621 Ludwig Windstosser, 2. Ausstellung photographischer Kunst 1949, S. 6; ders., Gedanken zu einer Ausstellung, S. 286 f.

622 Marta Hoepffner, Zehn gegen neunzig?, S. 15.

623 Schmoll vermutet, daß die französische Kulturbehörde in Saarbrücken oder Mainz Steinerts Teilnahme aufgrund des Erfolgs seiner Klasse in Paris empfohlen hat. Schmoll, ‚subjektive fotografie', der deutsche Beitrag, S. 21.

624 Reisewitz zufolge soll Steinert vor Ort noch um „Bedenkzeit" gebeten haben, um sich den Eintritt in eine westdeutsche Vereinigung durch die französische Militärregierung und den damaligen Leiter der *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* genehmigen zu lassen. Er sagte am 17.10.1949 zu. Brief v. Reisewitz v. 28.01.1999, S. 3; Brief von Wolfgang Reisewitz an die Autorin vom 10.06.1999.

625 Lauterwasser sagte am 10.09.1949 und Keetman bereits im August d.J. zu. Brief v. Reiswitz v. 10.06.99.

626 S.o. S. 21 f. Offiziell berichtete das Photo-Magazin im 1. Heft von 1950 über den Zusammenschluß. O.A., Aus der Photowelt, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 1, S. 62.

627 Brief v. Reisewitz 1980, Pkt. 24; Schmoll, fotoform, S. 82.

628 S. a. Schmoll: „Ihr Ziel besteht in der Gewinnung technisch reiner und gestalterisch dichter Bilder, in denen die Sichtmöglichkeiten unserer Zeit prägnante Formen gefunden haben. Schmoll zitiert vom 07.07.1949 in: Brief v. Reisewitz 1980, Pkt. 9; Derenthal 235.

Wesen der Dinge zu schauen und die Bewußtseinsinhalte unseres Lebens sichtbar zu machen. Dies einige Erklärungen zu unserem Programm, soweit wir uns überhaupt festgelegt haben“, schrieb Steinert 1950.[629] Die Betonung sowohl der Gestaltung als auch der Technik und die Bezugnahme auf die neusachliche Fotografie finden sich später in seinen Texten zu den *subjektiven* Ausstellungen und in seinem Gestaltungsstufenmodell wieder, die phänomenologischen Ansprüche, die darauf abzielen, das „Wesen der Dinge“ zu visualisieren, jedoch kaum noch.[630] Daraus läßt sich schließen, daß jene in der Diskussion innerhalb der Gruppe eine wichtigere Rolle spielten als in Steinerts späterem Verständnis von *Subjektiver Fotografie*. Die These findet ihre Bestätigung in den zum Teil stärker inhaltlich aufgefaßten Arbeiten von *fotoform*, wie beispielsweise den zahlreichen Trümmermotiven oder den symbolisch wirkenden Aufnahmen von Reisewitz (wie z.B.: „Das Ende des Krieges“).[631] Die junge, konstruktive Protestbewegung, die im Zusammenhang mit den Neustädter Ereignissen entstand, fand schnell u.a. durch die Kontaktaufnahme zu ähnlich gesinnten ausländischen Fotogruppen Unterstützung und Verbreitung.[632]

Inzwischen war die Bundesrepublik gegründet und die Teilung in die Besatzungszonen aufgehoben worden. Nun plante die westdeutsche Fotoindustrie ein eigenes Messeprojekt, das als Pendant zur *Leipziger Frühjahrs- und Herbstmesse für Photo-Kino-Optik* fungieren sollte, zu der sie nicht zugelassen war.[633] Dieses sollte wiederum von einem Ausstellungsprogramm begleitet werden. Die *Apho* bildete zur Realisierung des Projektes einen Messeausschuß, zu dessen Leiter L. Fritz Gruber, Unternehmer im Bereich Reproduktions- und Mikrofilmtechnik, im Herbst 1949 gewählt worden war. In der Folgezeit gründete sich die *Messe- und Ausstellungs-GmbH*, die die Geschäftsführung der fotospezifischen Industrie- und Kunstmesse übernahm. Gruber war für die fachliche Beratung, Ausstellungskonzeption, Öffentlichkeitsarbeit und Katalogredaktion des künstlerischen Bereichs zuständig. Nach einer umfangreichen Ankündigungskampagne in der deutschen Fotopresse wurde die *Photo-Kino-Ausstellung* am 06.05.1950 in Köln vom damaligen Bundeswirtschaftsminister Ludwig Erhard eröffnet. In den dortigen Bilderschauen waren zum großen Teil die Vertreter der renommierten Fotografenverbände (*GDL*, *VDAV*, *CV*, *VDJ)* vertreten. Darüber hinaus wurden die Münchener *Staatslehranstalt* und die Gruppe *fotoform* gezeigt. Letztere war soeben im ersten Heft des neu erscheinenden *Foto Prisma* und in der Schweizer Fotozeitschrift *Camera* eingehend vorgestellt worden.[634] Wolfgang Reisewitz hatte im Hinblick auf die Kölner Messe die Initiative übernommen und bereits im November 1949 bei der Messegesellschaft nachgefragt, unter welchen Bedingungen sich *fotoform* an der geplanten Ausstellung beteiligen könne. Aus den Rückmeldungen, die er erhielt, geht hervor, daß ursprünglich vorgesehen war, nur Arbeiten von Berufsfotografen unter der Leitung des *CV* auszustellen. Mit ihnen sah die Industrie die deutsche Fotoszene offenbar hinreichend repräsentiert. Bei der Hinzunahme einzelner Gruppen, wie der *GDL* und *fotoform*, wurde statt dessen

---

629 Otto Steinert, Den Kritikern ins Stammbuch geschrieben, in: Foto Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 8, S. 300.

630 s.o. S. 54 f.

631 Abb. in: ‚subjektive fotografie’, der deutsche Beitrag, S. 13.

Gerda Breuer sieht in der Verbindung von formalen und ontologischen Aspekten ein typisches Merkmal der fünfziger Jahre: „Diese merkwürdige Koppelung von „Formalismus“ und Geistigkeit wird zum Charakteristikum der 50er Jahre.“ Breuer 15.

632 s.o. S. 22

633 Pohlmann, Kultur, Technik und Kommerz, S. 10.

634 Wilhelm Schöppe, Ein frischer Wind, in: Foto Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 1, S. 9; Schmoll, fotoform, S. 77.

befürchtet, daß das einheitliche Auftreten der angewandten Fotografie „leiden“ könnte.[635] Damit fand selbst die renommierte *Gesellschaft Deutscher Lichtbildner* und ihr Eliteanspruch zunächst keine Berücksichtigung. Gruber bewirkte infolge Reisewitz Anfrage jedoch, daß „besonders leistungsfähige Gesellschaften“ doch noch zugelassen wurden, wodurch sowohl *fotoform* als auch der *GDL* und dem gerade wiederbegründeten *VDAV* die Teilnahme ermöglicht worden ist.[636] Das Echo auf die *fotoform*-Präsentation war sehr positiv. Die Gruppe wurde in den meisten Ausstellungs-Rezensionen hoch gelobt und als „wagemutige Jugend“ dem „zeitgemäßen Biedermeier“ der *GDL* und des *CV* gegenübergestellt.[637] Robert d’Hooghe schrieb seinen legendären Satz: „Ihre zwei Dutzend 18 x 24 Bilder auf klarem, glänzendem Papier sind die Atombombe im Komposthaufen dieser Ausstellung“.[638] Der Ausstellungsteil der Fotomesse erfuhr dadurch eine hohe Publizität. Die avantgardistische Fotografie wurde zum „Lichtblick“ innerhalb der deutschen Fotoszene und zum Aushängeschild für die neue, moderne kulturelle sowie industrielle Entwicklung in Deutschland erklärt. So ist *fotoform* im Messekatalog des folgenden Jahres bereits mit der Einschätzung, daß die Gruppe „die Besten unserer Begabungen“ umfaßt, angekündigt worden.[639] Damit zahlte sich Grubers Engagement, nicht nur Berufsfotografen, sondern auch freie Fotografie zu zeigen, letztlich aus. Auf der Ende April 1951 stattfindenden zweiten Messe, die inzwischen als *photokina* auftrat, verfügte er schon über einen erheblich größeren Etat. Dadurch konnte der Ausstellungsbereich auf eine Fläche, die mehr als doppelt so groß wie die des Vorjahrs war, ausgedehnt werden. Es wurden insgesamt siebenundzwanzig Bilderschauen gezeigt. Neben der Münchener *Staatslehranstalt,* die bereits 1950 beteiligt gewesen war, stellten sich weitere Fotoschulen vor: die *BIKLA-Schule*, die *Adolf Lazi Akademie* und die *VHS* Solingen. Darüber hinaus galten August Sanders Menschenbildern und drei berühmten verstorbenen Kölner Fotografen (Hugo Erfurth, August Kreyenkamp, Hugo Schmölz sen.) Präsentationen.[640] Abgesehen von diesen Retrospektiven und dem Großteil der Amateuraufnahmen, hatte sich in den Bilderschauen die moderne, künstlerisch-experimentell orientierte Fotografie, wie sie von *fotoform* vertreten wurde, inzwischen weitläufig durchgesetzt.[641] Darüber hinaus wurde nicht nur die Messe, sondern auch das Ausstellungsprogramm internationalisiert. Gruber war es als Unternehmer und Mitbegründer der Vereinigung der Photokopierbetriebe gelungen, seine Auslandskontakte zu intensivieren. Auf seiner 1950 unternommenen USA-Reise gewann er nicht nur zahlreiche amerikanische Fotofirmen für die *photokina,* sondern auch das George Eastman House und die Zeitschriften *Life* und *Popular*

---

635 „In den Ausschußsitzungen war allerdings mit Herrn Zeidler besprochen worden, daß die Berufslichtbildner möglichst geschlossen auftreten sollten, damit nicht die Öffentlichkeit ein verwirrendes Bild von Gruppen und Grüppchen erhalte. Bitte verstehen Sie dies nicht mißfällig, denn gerade ich kenne und schätze die Leistungen der in der „fotoform“ Zusammengeschlossenen. Aber da ist beispielsweise auch die GDL, es mögen auch noch weitere Gruppen auftauchen.“ Brief von L. Fritz Gruber an Wolfang Reisewitz vom 03.01.1950, FS: Mappe: *fotoform.*

636 Brief L. Fritz Gruber an Wolfgang Reisewitz vom 28.01.1950, FS: Mappe: *fotoform*.

637 Hannes Schmidt, Mehr Mut zum Experiment! Erschöpfte Lichtkunst? – Anmerkungen zur Kölner Photo-Schau, in: Die Welt, vom 12.05.1950; B.L., Die Tage von Köln, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 6, S. 16 f.

638 (Robert) d’Hooghe, Deutsche Photographie 1950. Derenthal weist nach, daß ein ähnlicher problematischer Ausdruck in Beaumont Newhalls derzeit neu erschienener „History of Photography“ zu finden ist. Derenthal 145.

639 Wilhelm Schöppe, Freie Fotografie, in: photokina 1951, S. 40.

640 L. Fritz Gruber und Heinz F.W. Mänz (Red.), Photokina 1952, Kat. (Messehallen Köln), Köln 1952, S. 127.

641 Robert d’Hooghe, Die Bilderschau, in: Leica-Fotografie, 3. Jg. (1950), Heft 3, S. 134 ff.; o.A., Photokina-Nachlese, in: Foto Prisma, 2. Jg. (1950), Heft 6, S. 254 f.; Hans Schafgans jr., Ausblicke, in: Photo-Magazin, 3. Jg. (1951), Heft 8, S. 42.

Photography für deren Bilderschauen.[642] Auf diese Aktivitäten ist ebenfalls zurückzuführen, daß 1951 neben den Präsentationen der ausländischen Fotografenverbände (aus den Niederlanden, Italien, Großbritannien, Skandinavien, Kanada, etc.) eine von Edward Steichen konzipierte Ausstellung aus dem *Museum of Modern Art* (*MoMA*) in New York gezeigt wurde: „In and out of Focus". Sie war eine der ersten Veranstaltungen im Nachkriegseuropa, die zeitgenössische amerikanische Fotografie ausstellte. Ihre Bandbreite umfaßte dabei sowohl experimentelle als auch bildjournalistische Arbeiten. Sie fand neben den Ausstellungen der deutschen Fotoverbände und -gruppen die meiste Beachtung in der Presse.[643] Ab der dritten *photokina 1952* änderte sich das Ausstellungskonzept. Die Bilderschauen wurden erheblich reduziert. Präsentationen internationaler Fotografengruppen fanden nicht mehr statt. Ab der nächsten, nun im zweijährigen Turnus stattfindenden Messe, sollten auch generell keine Verbands- und Gesellschaftsausstellungen mehr gezeigt werden. An ihre Stelle trat 1954 eine Gesamtausstellung („Deutsche Bilderschau"), die von einer Jury zusammenstellt wurde, der u.a. Steinert und Klinsky sowie die *GDL*-Mitglieder Schoeppe und Hans Saebens angehörten. 1952 waren die renommiertesten Verbände aber noch einmal vertreten, auch *fotoform*, diesmal unter Leitung von Steinert. In der Presse fand die Gruppe kaum noch Beachtung.[644] Darüber hinaus gewannen die Themenausstellungen wie die Einführungsschau „Abbild-Sinnbild" oder die von Steinert, Walter Hege und Lieselotte Strelow für die *DGPh* zusammengestellte Ausstellung „Das europäische Bildnis" zunehmend an Bedeutung.[645] Große Aufmerksamkeit kam wiederum einer Präsentation des *MoMA* zu, die die amerikanische Reportagefotografie („Memorable Life Photographie") vorstellte. Der amerikanischen wurde eine deutsche Ausstellung über berichtende Fotografie („Die deutschen Bildberichte") gegenübergestellt. Das Programm der zwei Jahre später stattfindenden *photokina 1954* basierte – wie bereits erwähnt – vorwiegend auf Themenausstellungen. Das Ausstellungsspektrum zeichnete sich durch seine Vielfalt aus. Es reichte von der Amateurfotografie, über die Reportage- und Tierfotografie bis hin zu speziellen, angewandten und technischen Bereichen (z.B. Reprografie, Blitz-, Kurzzeit- und Farbfotografie, Fotoplakate, etc.), von der konservativen zur modernen Fotografie, von nationalen bis hin zu internationalen Beiträgen.[646] Dazu kamen historische Themen. Einhergehend mit der Westintegration der Bundesrepublik (Eintritt in die *NATO* und *UN*) wurde die internationale Ausrichtung der Messe durch eine Bilderschau der *UN*, auf die 1956 eine der *UNESCO* folgte, betont. 1958 fand auf der Kölner Messe darüber hinaus die dritte *Subjektive Fotografie* ebenso wie eine weitere von Steinert organisierte Ausstellung statt: „Das Selbstportrait des Fotografen."[647] Ihre Einbeziehung Ende der fünfziger Jahre macht – selbst unter der Berücksichtigung der Tatsache, daß innerhalb der *photokina*-Ausstellungen der Bildjournalismus mehr und mehr an Gewicht gewonnen hatte – deutlich, daß die

---

642 Rudolf Knapmann, Unser Interviewer L. Fritz Gruber der Messebeauftragte der deutschen Photowirtschaft, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 3, S. 15.

643 Derenthal 147.

644 Im *Foto Prisma* wurde sie bei der Besprechung der Bilderschauen nur noch marginal erwähnt – im Gegensatz zur *GDL*. Sch., Die Kölner Bilderschauen, in: Foto Prisma, 3. Jg. (1952), Heft 7, S.300.

645 Photokina 1952, S. 92. Derenthal berichtet über Unstimmigkeiten zwischen den drei Fotografinnen und Fotografen, die aus einem Brief von Frau Strelow hervorgehen. Derenthal 128 f.

646 L. Fritz Gruber, „Photokina" – und – Es jedem recht zu machen, in: Photo-Magazin, 4. Jg. (1952), Heft 10, S. 4 f.

647 Messe- und Ausstellungs-GmbH Köln (Hg.), Katalog „photokina 1954", Kat. (Messehallen Köln), Köln 1954, o.S.; Messe- und Ausstellungs-GmbH Köln (Hg.), Katalog „photokina 1956", Kat. (Messehallen Köln), Köln 1956, S. 31; Messe- und Ausstellungs-GmbH Köln (Hg.), Katalog „photokina 1958", Kat. (Messehallen Köln), Köln 1958, S. 14.

künstlerisch orientierte Fotografie, insbesondere die von Steinert vertretene, auch zu diesem Zeitpunkt innerhalb der deutschen Fotoszene immer noch eine Rolle spielte, wenn auch eine inzwischen umstrittene.
Doch wie kam es zu den *subjektiven* Ausstellungsprojekten?
Während *fotoform* aus einer Protestbewegung gegenüber der anfangs noch stärker protegierten, traditionell ausgerichteten Fotografie entstand und eine Art „Aktionsbündnis" repräsentierte, traf die zwei Jahre später stattfindende *Subjektive Fotografie 1* auf weniger Widerstand. Durch die von Steinert mitgestalteten *fotoform*-Aktivitäten, insbesondere deren Erfolg auf der ersten *Photo- und Kino-Ausstellung* 1950, zeigte sich der Weg für sein späteres Ausstellungsprojekt bereits vorbereitet. Seine Idee dazu resultierte aus zwei Erfahrungen: Die eine war, daß die moderne, die Gestaltung betonende Fotografie inzwischen in vielen Ländern auftrat. Auch dort hatten sich ungefähr zur gleichen Zeit ähnliche Interessengemeinschaften wie *fotoform* gebildet.[648] Somit entsprach diese Fotografierichtung einer internationalen Bewegung. Sie kam – Steinerts zweiter Erkenntnis zufolge – in den großen fotografischen Überblicksausstellungen – wie beispielsweise in der ersten internationalen Fotoausstellung „Vakfotografie 1950" in Eindhoven – nicht hinreichend zur Geltung.[649] Dort erfolgte die Hängung nach Nationen und nicht im Hinblick auf unterschiedliche Kontexte (angewandt und frei) oder Darstellungsweisen (modern und traditionell) und somit im großen und ganzen ohne thematischen Leitfaden. Steinert plante daher ab dem Herbst 1950 eine internationale Ausstellung, die allein der modernen, gestalterisch-orientierten Fotografie gewidmet sein sollte. Die saarländische Regierung und die dortige französische Botschaft zeigten sich seinen Plänen gegenüber aufgeschlossen und unterstützten sie finanziell.[650] So wurde es dem Fotografen möglich, eine umfangreiche Bilderschau mit siebenhundertfünfundzwanzig Fotografien zusammenzustellen. Für dieses Projekt gründete er ein Ausstellungskomitee, dem neben ihm Hannes Neuner, Schmoll und Theo Siegle, die alle Lehrer an der Saarbrücker Schule waren, angehörten. Die Ausstellungsleitung und -auswahl übernahm jedoch im wesentlichen er.[651] Als historische Einführung wurden Arbeiten von drei Foto-Künstlern vorangestellt, die in den zwanziger Jahren berühmt geworden waren: Herbert Bayer, Laszlo Moholy-Nagy und Man Ray.[652] Diese proklamierte Steinert als markante Ausgangs- und Anknüpfungspunkte der neuen Fotografiebewegung. Auch die ungewöhnliche Ausstellungsarchitektur, die mit Hilfe von Latten– und Hängekonstruktionen die Wände optisch auflöste, die Fotografien in den Raum stellte und durchweg in Schrägsicht präsentierte (Abb. 129), verwies auf moderne Vorgänger.[653] So erinnerten die räumlichen Lattenkonstruktionen an den Einführungs– und den Russischen Raum bei der Stuttgarter *Film und Foto-Ausstellung* von 1929 (Abb. 130).[654] Mit der auffälligen Präsentation grenzte sich Steinert betont von den konventionellen Gestaltungen „Photographischer Salonausstellungen" ab, die in Manier von „leeren Wartesälen" die Fotografien an die Wände reihten. Er stellte die Ausstellungsstücke statt dessen

---

[648] Schmoll in: ‚subjektive fotografie', der deutsche Beitrag, S. 22.

[649] ebda. 22; Koenig, Stationen, S. 400; Steinert, Problematik, S. 438.

[650] Abrechnungen zur „subjektiven fotografie 1-3", FS: Nachlaß Steinert, Ordner 12.

[651] Schmoll in: ‚subjektive fotografie', der deutsche Beitrag, S. 22.

[652] Historische Einführungen im Zusammenhang mit Ausstellungen waren nicht neu, sondern traten bereits in den zwanziger Jahren (u.a. ber der *Fifo*) vereinzelt auf. Inka Graeve, Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto, in: Stationen, S. 243, Anmerkung 15.

[653] Steinert, Problematik, S. 438.

[654] Abb. 7/3, 7/6, 7/7, in: Stationen, S. 238-240.

provokant in den Raum und forderte von den Besucherinnen und Besuchern damit nicht nur ein verändertes Sehen im Hinblick auf die neuen Motive und Darstellungsformen, sondern auch ein anderes Verhalten gegenüber zeitgenössischen Fotoausstellungen. Der hier anklingende didaktische Impetus läßt Vergleiche mit dem bereits dargestellten, pädagogischen Anspruch von Laszlo Moholy–Nagy zu, der mit Hilfe seiner künstlerischen Arbeiten die Wahrnehmung generell revolutionieren wollte.[655] Während der *bauhäusler* jedoch auf alle Lebensbereiche abzielte, war Steinerts „Mission" auf die ausgestellten Arbeiten und ihre zeitgerechte Vermittlung eingeschränkt und damit im Sinne einer fotokünstlerischen Autonomie angelegt. Innerhalb dieses Bereichs war sein Gestaltungsanspruch jedoch auch umfassend. So war der Ausstellung nicht nur durch ihr außergewöhnliches Präsentationssystem, sondern auch durch ihre typografische und mediale Gestaltung ein durchgängiges und prägnantes Erscheinungsbild (Neuner) verliehen worden. Neben dem retrospektiven Teil wurden im Hauptteil einhundertsiebenundneunzig ausgewählte Fotografien mit „richtungsgebendem" und „stilbildendem" Charakter ausgestellt. In einem dritten Teil präsentierten sich die Fotoklassen der *Landeskunstschule Hamburg*, der Züricher *Kunstgewerbeschule* und der Saarbrücker *Schule für Kunst und Handwerk* sowie mehrere europäische Fotografenvereinigungen (*La Bussola*, *Circolo Fotografico Milanese*, *Unione Fotografica* aus Italien, die *C.S. Association* aus Großbritannien, die Pariser *Groupe des XV*, das *Kollegium Schweizer Fotografen*, etc.). Darunter war auch *fotoform*, deren Initialwirkung für die *Subjektive Fotografie* nicht zu unterschätzen ist. Sie verlor im Rahmen von Steinerts übergreifend angelegtem internationalen Ausstellungsprojekt dabei mehr und mehr an Bedeutung und löste sich in der Folgezeit langsam auf.[656] Bei der *Subjektiven* legte Steinert von Anfang an großen Wert auf die kunsthistorische „Untermauerung" seines Fotoanspruchs. So hielten bei der Eröffnung am 12. Juli 1951 nicht nur Edouard Boubet (Vizepräsident der Französischen Handelskammer und Fotowissenschaftler) und er Reden, sondern auch Schmoll und Roh. Letzterer trug eine überarbeitete Fassung seines bereits 1929 veröffentlichten Textes „Mechanik und Ausdruck. Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie" vor.[657] Die Aufsätze sowohl des Katalogs als auch des ein Jahr später erschienenen Bildbands stammen ebenfalls von den beiden Kunsthistorikern ebenso wie einige Artikel über die *subjektiven* Bilderschauen und Steinerts Lehrtätigkeit.[658] Sie übernahmen die

---

655 S.o. S. 78 f. Zudem knüpfte die typographische Gestaltung der Printmedien mit ihrer Kleinschreibung und schlichten Anmutung an typische Bauhausschriftgestaltungen an.

656 Die Auflösung vollzog sich nach und nach. Es gab kein festes Datum. Keetman und Schneiders zufolge setzte der langsame Auflösungprozeß nach 1952, nach der dritten *photokina* ein. Brief v. Keetman 1999, Antwort auf Frage 5; Brief von Toni Schneiders an die Autorin vom 03.03.1999, Antwort auf Frage 5.

657 Franz Roh, mechanismus und ausdruck, S. 7 ff.

658 Aufsätze im Katalog zur *Subjektiven Fotografie 1*, Saarbrücken 1951: Franz Roh, Der literarische Fotostreit (erste Veröffentlichung 1930); J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zum Begriff ‚Subjektive Fotografie'. Aufsätze im Bildband zur *subjektiven fotografie 1*, Bonn 1952: Franz Roh, Über die innere Reichweite der Fotografie; J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Objektive und subjektive Fotografie. Aufsatz im Katalog zur *Subjektiven Fotografie 2*, Saarbrücken 1954/55: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bemerkungen zur Fotografie. Aufsatz im Bildband zur *Subjektiven Fotografie 2*, München 1955: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Vom Sinn der Fotografie (auch als Vortrag zur Eröffnung der Ausstellung am 27.11.1954 gehalten). Zeitungsartikel: Franz Roh, Saarbrücken. subjektive fotografie, in: Werk, 38. Jg. (1951), Heft 9, S. 116 f.; ders., Subjektive Photographie, in: Camera, 30. Jg. (1951), Heft 10, S. 378 ff.; J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Photographie als Bildgestaltung von der Genesis, den Funktionen und den gestalterischen Möglichkeiten der Photographie, in: Camera, 37. Jg. (1958), Heft 3, S. 19/29 u. 35/36.

theoretische Legitimation für sein Engagement, die „neue“ Fotografie als künstlerisches Medium zu etablieren, während er selber im fotografischen Zusammenhang nie von Kunst sprach. Die über die medialen Grenzen hinausgehende Diskussion überließ er vordringlich den Theoretikern. Diese „Strategie“ war erfolgreich. So erschienen 1951 und 1952 in der Kunst- und Fotopresse mehrere Texte über den Kunstcharakter der Fotografie sowohl mit als auch ohne Bezug auf das *subjektive* Fotoverständnis.[659] Die *Subjektive Fotografie 1* war letztlich ein großer Erfolg. In reduzierter Form übernahm sie im Herbst des Jahres die neu gegründete *DGPh* für ihre Eröffnungsveranstaltung in Köln. Steinert gelang es darüber hinaus noch weitere Ausstellungsstationen zu organisieren. Von Köln „wanderte“ sie nach München und von dort in die USA. Zudem fand er im *Brüder Auer Verlag* einen aufgeschlossenen Verlagspartner für den Bildband zur Ausstellung, der den Umfang und die Qualität der Katalogbroschüre weit übertraf und dessen Gestaltung von ihm mitbeeinflußt wurde. Das Übergewicht der stärker abbildlichen Aufnahmen aus der Ausstellung, das in einigen Kritiken moniert worden war, nahm er in dem 1952 erschienenen Buch zurück.[660] Dort sind die experimentellen Arbeiten stärker vertreten. Der Band wurde in der Presse und auch in einigen Kunstzeitschriften überaus positiv besprochen, selbst in *The New York Times*.[661] Zwei Jahre später fand in der Saarbrücker Schule die Eröffnung der zweiten *Subjektiven* statt. Ebenso wie bei der im gleichen Jahr veranstalteten *photokina* entfielen auch hier die Gruppen- und Schulausstellungen. Die Phase der Bestandsaufnahme scheint abgeschlossen gewesen zu sein. Anstatt institutioneller und interessensorientierter Zugehörigkeiten standen nun die einzelnen Bildleistungen und Autorinnen bzw. Autoren im Mittelpunkt. Für die Bildauswahl hatte Steinert eine international besetzte Jury (Tor Alm, René Groebli, Daniel Masclet, Franz Roh, Schmoll gen. Eisenwerth) zusammengerufen.[662] Darüber hinaus stellte er von der Fotoindustrie gestiftete Sach- und Geldpreise in Aussicht. Gegenüber der ersten Saarbrücker Ausstellung war die zweite vom Umfang her deutlich reduziert worden (zweihundertsiebenundsechzig Fotografien). Nun gehörten auch Arbeiten aus den USA und Japan zur Auswahl. In der konzentrierteren Form dominierten die experimentellen und foto-

---

659 Im kunstgeschichtlichen Kontext: J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fotografie und Malerei. Zu Fotografien von Otto Steinert, in: Der Kunstspiegel, 1. Jg. (1951), Heft 8, S. 2-6; Emil Preetorius, Gedanken zur Kunst, Berlin 1940.
Im publizistischen Kontext: Dr. Fritz Neugass, Abstrakte Photographie, in: Photo-Magazin, 3. Jg. (1951), Heft 10, S. 30 f.; W. Sch., Fotos zeugen für moderne Kunst. Zur Ausstellung „Subjektive Fotografie“ in Köln, in: Essener Allgemeine Zeitung vom 28.10.1951.

660 Robert d'Hooghe, Subjektive Fotografie, in: Leica-Fotografie, 4. Jg. (1951), Heft 5, S. 210; Franz Roh, Subjektive Fotografie, in: Camera, 30. Jg. (1951), S. 379; subjektive fotografie, Bonn 1952.

661 „Das Buch „Subjektive Fotografie“, von Dr. Otto Steinert herausgegeben und im *Brüder Auer Verlag*, Bonn, erschienen, darf als eine der grundlegenden Publikationen über Photographie überhaupt angesehen werden. Es ist ein Markstein auf dem Weg der Photographie im Ringen um zeitnahe Probleme. Ihm kommt heute etwa die gleiche Bedeutung zu wie seinerzeit dem Buch „Die Welt ist schön“ von Renger-Patzsch, das als Wegweiser für die neue Sachlichkeit gilt.“ (Belling, Über ein Buch: „Subjektive Fotografie“, in: Photo-Presse vom 06.06.1952) „Das Buch „bedeutet eine ungemeine Bereicherung der Foto-Literatur, von der es einen großen Teil geradezu ersetzen dürfte.“ (Godo Remszhandt, „subjektive fotografie“, in: Frankfurter Rundschau vom 14.06.1952) „The book is „Subjective Photography“, one of the most important to come from Europe since war.“ (O.A., European Photography, in: The New York Times vom 21.09.1952)
Rezensionen in Kunstzeitschriften: dr. eH, Notiz, in: Graphik, 5. Jg. (1952), Heft 10; E.H. 233.

662 Diese Entscheidung rief bei dem niederländischen Fotografen und Organisator der „Vakfotografie“ Martien Coppens Kritik hervor, der Steinert als alleinigen Juror bevorzugt hätte. Brief von Martien Coppens an Steinert vom 03.10.1954, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 11.

grafischen Bilder, die mit betonten Schwarz-Weiß-Kontrasten die Spezifika des Mediums in denVordergrund stellten. Steinerts Gestaltungsanspruch kristallisierte sich hier noch deutlicher als in der ersten Ausstellung heraus, der eher Sichtungscharakter zukam.[663] Diese Konkretisierung äußerte sich auch in der zu jener Zeit erfolgten Proklamierung seiner Gestaltungsstufen-Hierarchie.[664] Anhand der Rezensionen zur zweiten Ausstellung wird deutlich, daß die *Subjektive Fotografie* 1954 bereits etabliert war und inzwischen ein Markenzeichen der modernen Fotografie repräsentierte.[665] Die Schau tourte von Saarbrücken nach Paris und von dort nach Japan. Das dritte Projekt der Reihe fand erst 1958 statt. Inzwischen hatten sich die politischen Verhältnisse im Saarland geändert. Es gehörte nun wieder zur Bundesrepublik. Die dadurch weggefallene finanzielle Unterstützung durch die Franzosen sowie der zunehmend umstrittene Status der Schule haben sicherlich dazu beigetragen, daß die *Subjektive Fotografie 3* nicht mehr in Saarbrücken stattfand. Statt dessen wurde sie in Köln auf der *photokina* gezeigt.[666] Steinerts Renommee und seine Kontakte über die *DGPh* waren dafür ausschlaggebend. Inhaltlich wies die dritte Präsentation inzwischen einen großen Anteil an surreal-phantastischen Motiven auf. Reine Formexperimente erschienen nur noch selten. Die Ausstellung erzielte nicht mehr die Beachtung ihrer beiden Vorgängerinnen. Sie rief ambivalente Reaktionen hervor.[667] Ihren Kritikerinnen und Kritikern mangelte es an Innovativem. Für sie hatte die *subjektive* Bewegung ihren Zenit überschritten. Schmoll versuchte ihre Bedeutung mit Hilfe ihres – seiner Meinung nach – elitären Charakters zu legitimieren – eine Argumentation, mit der sich auch die *GDL* jahrzehntelang vor Veränderungen bzw. ihrer Auflösung „gerettet" hatte.[668] Auch Steinert selbst beklagte die weitläufig stattgefundene, modeartige, oberflächig nachahmende Übernahme der *subjektiven* Gestaltungsformen.[669] Dies änderte für ihn aber nichts an dem Bedeutungsgrad, dem er dem gestalterischen Einfluß des Fotografierenden nach wie vor zumaß und den er in der dritten

---

663 S.a.: Koenig, Konzept‚Subjektive Fotografie', S. 152; Koenig, Stationen, S. 403.

664 Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten. Den Text hielt er eventuell schon 1954 als Vortrag in der Werkkunstschule Köln. S.o. S. 7, Anm. 3

665 „Otto Steinert sieht die Gefahr, daß man durch Selbstplagiat sich möglicherweise dem drohenden Verlust des Eruptiven nähern könne. Was technisch erreichbar ist, war bereits 1951 abgesteckt. Nun galt es die Positionen auszubauen, stetiger zu werden, ausgeglichener und einheitlicher. Gerade das ist erreicht. Aus dem revolutionären Programm ist eine Schule geworden." Friedrich A. Wagner, Avantgardisten der Lichtgrafik. Zur Eröffnung der zweiten Ausstellung „Subjektive Fotografie", in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03.12.1954.

666 Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 29; Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 46.

667 Sie wurde im Rahmen der *photokina*-Besprechungen wenn überhaupt nur im Zusammenhang mit der ebenfalls von Steinert organisierten Selbstportrait-Ausstellung erwähnt.
Positive Reaktionen: Otto Toussaint, Otto Steinert - der Anti-Fotograf, in Saarbrücker Zeitung vom 02.04.1959.
Kritische Reaktionen: „Im allgemeinen überwiegt in der Schau eine saubere Technik, aber der Akt des Sehens bleibt der Konvention verhaftet, er spürt keine neuen Wege auf." O.A., Illustration und Bilder. Chagall und subjektive Fotografie in Morsbroich, in: Kölner Stadtanzeiger vom 19.12.1959.

668 S.o. S. 133 ff. Schmoll beurteilte sie als eine „das Bildnerische bewahrende Elite im Strom der verflachenden und nur nach Sensationen des Inhaltlichen schnappenden (schnappschießenden) Massenphotographie". J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Photographie als Bildgestaltung, S. 35.

669 Touissant gab Steinerts diesbezügliche Meinung nach einem Interview folgendermaßen wieder: „Zu sehr ging die »subjektive fotografie« in die Breite und wurde zur technischen Routine, wo das erneuernde bildnerische Experiment notwendig wäre." Otto Touissant, subjektive fotografie. Nach einem Gespräch mit Otto Steinert, in: Camera, 38. Jg. (1959), Sonderheft, S. 4.

Subjektiven immer noch repräsentiert sah.[670] Ein geplanter Katalog und Bildband kamen jedoch nicht mehr zustande, lediglich eine Sonderausgabe der Schweizer Fotozeitschrift *Camera*.[671] Die Ausstellung wurde noch in Paris, Hagen, Hamburg und in einer reduzierten Form in Varese (Italien) gezeigt. Damit endete der *subjektive* Zyklus. Mit ihm hatte Steinert einen Teil der damaligen zahlreichen verstreuten Impulse der modernen künstlerisch orientierten Fotografie zusammengeführt und sowohl national als auch international bekannt gemacht. Zudem setzte er mit der *Subjektiven* eine breit angelegte Diskussion über eine zeitgemäße Fotografie mit selbstbewußtem, künstlerischem Anspruch in Gang. Sie vertrat jedoch nicht die gesamte fotografische Moderne jener Zeit, sondern „nur" die, die Steinerts Fotografieverständnis entsprach. Durch die von ihm initiierten Ausstellungen und die daraus erwachsende Publizität avancierte sie jedoch bald zu der fotografischen Bewegung der fünfziger Jahre – als die sie auch heute noch gilt. Dabei führte ihr Erfolg dazu, daß sie zu einem Stil-ähnlichen Markenzeichen erklärt wurde, was ursprünglich nicht intendiert war. Denn stilistisch festlegen wollte man/frau sich ausdrücklich nicht. Schließlich stand die gestalterische Absicht des Fotografierenden im Vordergrund. Die dafür ausgewählte Ausdrucksform hatte dagegen nur marginale Bedeutung. Hier wird deutlich, daß sich das ursprünglich Innovative der Bewegung inzwischen verbraucht hatte. Es war als künstlerische Gebrauchsform akzeptiert und damit konventionell geworden.[672]

Abschließend soll noch eine amerikanische Ausstellung erwähnt werden, die Mitte der fünfziger Jahre nicht nur in den USA, sondern auch in Europa (u.a. in Deutschland), Asien, Australien und Afrika große Aufmerksamkeit erweckte: „The Family of Man". An ihr zeigte sich offensichtlich, daß die journalistische Fotografie in jener Zeit zunehmend an Bedeutung gewann und auch im Ausstellungsbereich immer präsenter wurde. Diese international besetzte fotojournalistische Bilderschau war programmatisch angelegt. Dabei ging es um kein medienspezifisches oder künstlerisches Programm wie bei „Die Photographie 1948" oder den *subjektiven* Ausstellungen, sondern um die politische Intention, die Weltbevölkerung anhand übergreifender, existentieller Themenbereiche wie Schöpfung, Geburt, Liebe, Arbeit, Tod, Gerechtigkeit, Bildung, Beziehungen Demokratie, Friede, etc. als große, friedliebende, verständigungsbereite Völkergemeinschaft darzustellen.[673] Konzipiert hat sie Edward Steichen, der Kurator der fotografischen Abteilung im *MoMA*. Für die Bildauswahl war er mehrere Jahre unterwegs gewesen, 1952 auch in Europa, wo er in Paris mit Steinert zusammentraf. Die beiden Fotografen und Ausstellungsmacher fanden aufgrund ihres grundverschiedenen Fotoanspruchs jedoch keine Ansatzpunkte für eine Zusammenarbeit.[674]

---

670 E.J.K., subjektive fotografie III, S. 26 f.

671 Subjektive Fotografie (3), Camera, 38. Jg. (1959), Sonderheft (Heft 3). Steinert begründete das Nichterscheinen eines dritten Bildbands mit der fehlenden öffentlichen finanziellen Unterstützung:„The two volumes I have published saw the light of day because they had the support of the Saar government." Abe 216.

672 Zum Begriff des Konventionellen: Arnold Gehlen, Über Kultur, Natur und Natürlichkeit, in: Gerhard Funke (Hg.), Konkrete Vernunft. Festschrift für Erich Rothacker, Bonn 1958, S. 115: „Während ungebrochene Kulturstilisierungen so empfunden werden, als ob sie aus der innersten Natur der Beteiligten kämen, werden erschütterte oder überständig gewordene erst als Konvention ansprechbar. Konventionell heißt dann die Willkürlichkeit eines Geltungsanspruchs, den man nicht mehr als einzige Möglichkeit, als natürlich und selbstverständlich empfindet, sondern von dem man sich zu distanzieren beginnt."

673 Jonathan Green (Hg.), A Critical History American Photography, New York 1984, S. 41 ff.

674 s.o. S. 24

Die Eröffnung von Steichens berühmtester Bilderschau fand im Januar 1955 im *MoMA* statt. Anschließend wurde sie noch an weiteren fünfundachtzig Stationen in der ganzen Welt gezeigt. Parallel dazu erschienen mehrere Buchpublikationen. Für die Ausstellung waren aus über zwei Millionen Fotografien fünfhundertunddrei Aufnahmen aus achtundsechzig Ländern ausgewählt worden. Zum Ausstellungsbeginn erschienen nicht nur positive, sondern auch kritische Rezensionen. Die Kritiken verstummten angesichts des überwältigenden Besucheransturms: allein 270 000 Besuche in New York.[675] Ihre Präsentationsform war ähnlich ungewöhnlich wie die der *Subjektiven Fotografie*: Die ausgewählten Arbeiten waren randlos aufgezogen, an die Wände oder mitten in den Raum gehängt. Anstatt von Autorenangaben und Titeln wurden sie sowohl in der Bilderschau als auch im Katalog mit Zitaten aus der Weltgeschichte kombiniert. „Who ist the slayer, who ist the victim? Speak." von Sophokles stand beispielsweise einer Aufnahme eines Soldaten gegenüber.[676] Die typischen Bild-Text-Kombinationen (Photographic Picture Stories), die in den USA seit den dreißiger Jahren insbesondere in den Zeitschriften wie *Life* oder *Fortune* verwandt wurden, gaben der Betrachterin und dem Betrachter eine spezifische inhaltliche Deutung des visuellen „Materials" vor. Dabei nahmen sie gleichzeitig die individuelle Gestaltung durch die Bildautorin oder den Bildautoren und den spezifischen Ausdruck des Motivs zurück. In „The Family of Man" ging es somit nicht um einzelne Fotografinnen und Fotografen, außerordentliche Bildleistungen oder besondere Schicksale.[677] Im Vordergrund stand eine übergeordnete programmatische Komponente: das humanistische Ideal einer alle Nationalitäten und Krisen überwindenden Struktur des menschlichen Werdens und Vergehens als Abstraktum. Dieses auf dem amerikanischen „human interest" der fünfziger Jahre basierende Programm wurde exemplarisch anhand der fotografischen „Bildbeispiele" proklamiert und der Realitäterfahrung der Nachkriegszeit, die weiterhin durch atomare Bedrohungen und lokale Kriegsherde erschüttert wurde, entgegengestellt. Die Fotografie diente in dem Zusammenhang als ästhetische „Verpackung", die mit Hilfe ihres visuellen Weltsprache-Charakters und ihres kreativen Anspruchs das ideologische Programm allgemeinverständlich vermitteln sollte.[678] Der Wunsch nach völkerübergreifendem Frieden und Verständigung, der an das Gute im Menschen appellierte, war dabei nicht nur in den USA, sondern auf der ganzen Welt verbreitet, was die Besucherströme zeigten. Daß das Projekt in den USA entstand, lag in der Tatsache begründet, daß die Fotografie dort zu jenem Zeitpunkt bereits als künstlerisches Ausdrucksmittel anerkannt war. Das traf in dem Maße auf das Nachkriegseuropa noch nicht zu.[679] Die hier vorgestellten Ausstellungsprojekte förderten diese Entwicklung jedoch nachdrücklich.

V.2. Neuordnung oder Stunde Null

Die Darstellung der fotografischen Infrastruktur, insbesondere der Entwicklung der Verbände und Lehrinstitutionen, zeigte auf, daß es in der deutschen Nachkriegsfotografie keinen grundlegenden

---

675 Green 47.

676 Family of Man, The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, New York 1955, S. 180 f.

677 Green 41 u. 47.

678 ebda. 39

679 Peter C. Bunnell, Für eine Moderne Fotografie. Die Erneuerung des Piktoralismus, in: Michel Frizot (Hg.). Neue Geschichte der Fotografie, dt. Ausgabe, Köln 1998, S. 313.

Neubeginn und somit keine „Stunde Null“ gab.[680] Allein aufgrund der Reformierung zahlreicher Vereine, die sich offenkundig an ihren Programmen und Darstellungsformen vor der Gleichschaltung orientierten (*VDAV*, *CV*, *GDL)*, und der Dominanz der traditionellen, handwerklichen Fotografieausbildung ist hier eher von einer breit angelegten Anknüpfung an die Tradition zu sprechen, die als unterbrochen betrachtet wurde.

Die „Rückbesinnungs-Bestrebungen“ jener Zeit waren aber nicht nur konservativ, sondern auch modern orientiert. So kam es innerhalb des Hochschulbereichs zu zahlreichen Berufungen von Künstlern der Moderne, die unter dem Nationalsozialismus verfemt waren (wie z.B. Hermann Henry Gowa, Boris Kleint und Hannes Neuner in Saarbrücken, Max Bill in Ulm, Max Burchartz und Werner Graeff in Essen, Willi Baumeister in Stuttgart, Kurt Kranz in Hamburg etc.). Mit dieser Orientierung war gleichzeitig das Bedürfnis verbunden, die Verfolgten zu rehabilitieren und Wiedergutmachung zu leisten. Darüber hinaus entsprach sie einer gezielten Anknüpfung an die Avantgarde der zwanziger und frühen dreißiger Jahre, deren Entwicklung nun fortgeführt werden sollte. Die Wiederherstellung der kulturellen Kontinuität versprach dabei nicht nur Sicherheit, die die Reaktivierung anerkannter Werte gelobte, sondern auch die Hoffnung, den kurzzeitigen „Irrweg“ der deutschen Geschichte unter dem nationalsozialistischen Unrechtsregime „überbrücken“ zu können.[681] Alles das, was von ihm verboten worden war, erschien dabei nicht nur als Ausdruck von Widerstand und Freiheit sondern auch als Garant für eine Fortentwicklung und bessere Zukunft.[682] Auch Steinert orientierte sich mit der *Subjektiven Fotografie 1* an der Moderne der Zwischenkriegszeit, indem er dem zeitgenössischen Ausstellungsteil Werkschauen von Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray und Herbert Bayer voranstellte. Die drei Fotografen und Künstler präsentierte er als Pioniere der modernen Fotografie, die die malerisch orientierte Kunstfotografie überwunden hätten. Die von ihnen neu erarbeiteten, fotografischen Gestaltungsformen betrachtete er als Ausgangsbasis für die *Subjektive Fotografie*, die nun weiterentwickelt würde. Zur Art und Weise, wie diese „Überarbeitung“ erfolgen sollte, gab er erst vier Jahre später (1955) in einem Zeitungsartikel Auskunft.[683] Dort beschrieb er die Fotografie der Zwischenkriegszeit als zu distanziert und zu technisch orientiert. Ihr Schwerpunkt hätte auf dem Registrieren (dem „mechanischen Erfassen der Objekte“) gelegen. Dabei wäre dem individuellen Gestaltungswillen eine zu geringe Rolle zugekommen. Für die *Subjektive Fotografie* proklamierte Steinert dagegen die Synthese beider Aspekte: die Verbindung von Technik und fotografisch-gestalterischer Individualität, von Apparat und „Schöpfer“, von Objekt und Subjekt. Damit glaubte er eine „Vermenschlichung“ der Fotografie bewirken zu können. Darunter verstand er die mediengerechte Instrumentalisierung der Fototechnik unter die Gestaltungsabsicht des schöpferisch Fotografierenden. Dabei zielte der hier anklingende Anspruch, die Technik anwendungsorientiert einzusetzen, gleichzeitig darauf ab, sie stärker zu kontrollieren. An ihm wird deutlich, daß der Krieg und die damit einhergehenden Erfahrungen des

---

680 Zu einer „Stunde Null“ kam es den Historikerinnen und Historikern zufolge auch nicht in der politischen und ökonomischen Entwicklung Deutschlands. Rolf Steininger, Deutsche Geschichte 1945-1961. Darstellung und Dokumente in zwei Bänden. Bd. 1, Frankfurt/Main 1983, S. 90; Jürgen Kocka, 1945. Neubeginn oder Restauration?, in: C. Stern, H.A. Winkler, Wendepunkte deutscher Geschichte, Frankfurt/Main 1979, S. 146. Breuer folgert dies auch für die Entwicklung in der Bildenden Kunst. Breuer 8.

681 Lütgens 15.

682 Breuer 18.

683 Steinert, in: Leica, 1955, S. 140.

technischen Zerstörungspotentials nach 1945 zu einer Technik-kritischen Haltung geführt hatten. So forderten nach 1945 selbst ein Teil der Ingenieure, daß technische Anwendungen in Zukunft stärker ethisch und kulturell bestimmt sein sollten. [684] Wie Steinert seinen „vermenschlichenderen" Anspruch in seiner eigenen fotografischen Praxis umsetzte, ist bereits im Zusammenhang mit seinem Hauptwerk untersucht worden. Dort wurde festgestellt, daß einem Teil seiner experimentellen Arbeiten Techniken und Motive der zwanziger und frühen dreißiger Jahre zugrunde lagen. Inwiefern es sich dabei im einzelnen um bewußte „Rückgriffe" (wie beim „Strengen Ballett") oder um unbewußte, d.h. vermeintliche Neuentdeckungen handelte, ist nur zum Teil nachweisbar und auch nicht maßgeblich. Als entscheidend stellte sich bei Bildvergleichen mit den Fotogrammen von Moholy-Nagy, den Fotomontagen von Bayer und den Solarisationen von Man Ray vielmehr heraus, daß Steinerts Wiederaufnahme oder -entdeckung der Gestaltungsmittel der Zwischenkriegszeit mit einer anderen Intention erfolgte. Ihm ging es nicht um kunst- oder realitätskritische Ansätze oder die Erweiterung der Wahrnehmung. Statt dessen interessierten ihn die medienspezifischen und gestalterischen Potentiale der Fotografie, die bei der späten Avantgardebewegung im Vordergrund standen. Er arbeitete diese für sich auf und entwickelte sie weiter. Das so erworbene Instrumentarium nutzte er für seine stärker medienimmanenten, ästhetisch orientierten Ziele. Bei jenen spielte auch die Fotocollage, die oft „kunstfremde" Bestandteile einbezieht und mediale Grenzen zugunsten von inhaltlichen Aspekten überschreitet, keine Rolle.[685] Eine derartig „selektive" Auswahl betrieb nach 1945 nicht nur Steinert, sondern der Großteil der *subjektiven* und auch der konkreten malerischen Bewegung wie beispielsweise das Informel. Auch dort orientierte man/frau sich nicht an den „revolutionären" frühen, sondern an den „gemäßigteren" späten avantgardistischen Entwicklungen und ihren vordringlich künstlerischen Themen. Der Vorbildcharakter der Avantgarde bezog sich in den fünfziger Jahren somit schwerpunktmäßig auf ihre „gezähmte" Form, während ihre ursprünglich kritischen Intentionen nicht übernommen wurden.[686]

Bevor die Bildsprache jener Bewegung jedoch weiterentwickelt werden konnte, mußte sie zunächst unmittelbar nach dem Krieg wiederentdeckt werden. Das geschah mit dem Anschluß an die internationale Entwicklung erst nach und nach.[687] Zudem waren viele der Avantgardisten – wie beispielsweise Laszlo Moholy-Nagy, Walter Peterhans oder Hans Finsler – geflohen. Einigen von denen, die in Deutschland ausharrten – wie beispielsweise Albert Renger-Patzsch, dem Mikrofotografen Carl Strüwe, der seine Arbeiten bereits ab 1947 ausstellte, oder Hans Hajek-Halke,

---

[684] „In der großen Krise, die aus der Problematik Mensch und Technik auf allen Gebieten modernen Lebens während der Katastrophenjahre des 20. Jahrhunderts erwachsen ist, wurde immer vernehmlicher der Ruf nach einer vom Menschen bewußt gesteuerten Technik, einer besser kontrollierten, das heißt einer schöpferisch gelenkten Technik laut. In diesem weiten Zusammenhange ist auch die jüngste fotografische Bewegung zu verstehen, die dem Individuum zu seinem gestalterischen Recht, nicht gegen die Technik, sondern mit allen technischen Möglichkeiten, verhelfen will. ‚Subjektive Fotografie' heißt vermenschlichte, individualisierte Fotografie ..." ebda. 140. Auf dem „Internationalen Kongreß für Ingenieurausbildung" in Darmstadt wurde gefordert: „Die sittliche und humanitäre Verantwortung jedes Menschen ist der übergeordnete Wert, der auch alles Technische umschließen und in der Technik als Kulturträgerin Widerhall finden muß". IKIA, Internationaler Kongreß der Ingenieurausbildung, 31.07. bis 09.08.1947 in Darmstadt, Darmstadt 1949, o.S., zitiert nach: Friedrich Dessauer, Streit um Technik, Frankfurt/M. 1956, S. 307 f.; Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 204.

[685] Koenig, in: Das Neue Sehen, S. 206.

[686] s.o .S. 116 Anm. 432

[687] Schmoll in: ‚subjektive fotografie', der deutsche Beitrag, S. 7.

der sich seit den dreißiger Jahren mit Makroaufnahmen und abstrakten Fotoarbeiten auseinandersetzte – war es möglich gewesen, im Stillen für sich weiterzuarbeiten. In diesem Rahmen ist Marta Hoepffner zu nennen, die seit 1934 neben angewandten Arbeiten fotografische Experimente erstellte und sich in einigen ihrer Fotogramme, die in den Jahren des Dritten Reichs entstanden sind, direkt auf Künstler der klasssichen Avantgarde bezog (wie beispielsweise Wassily Kandinsky oder den spanischen Komponisten Manuel de Falla).[688] Bereits 1946 und 1947 erschienen zwei Bücher mit Arbeiten von ihr, unter denen sich jedoch nur ein Fotoexperiment befand.[689] Einen Überblick über ihr vielseitiges und teilweise auch experimentelles Werk gab erst die Einzelausstellung, die 1949 im Kunstverein Frankfurt stattfand und sehr positive Kritiken erhielt.[690] In den Fotozeitschriften wurde über die fotografische Avantgarde der Vergangenheit ebenfalls nur vereinzelt berichtet. 1947 stellte Arthur Gewehr Laszlo Moholy-Nagy in einem Artikel vor. 1948 zog er einen Bogen von der Fotografie der zwanziger und frühen dreißiger Jahre zur zeitgenössischen Entwicklung. Im gleichen Jahr „erklärte“ André Thamm die Fotogramm-Technik und ihre Möglichkeiten.[691] Diese Berichte hatten jedoch insgesamt gesehen Ausnahmecharakter. Ebenso selten waren Fotobücher, die sich mit der Moderne und ihren Vorläufern auseinandersetzten. Dem Bildband über die *Subjektive Fotografie 1*, der 1952 erschien, kam daher Pioniercharakter zu.

Die neuen Impulse wurden im Nachkriegsdeutschland jedoch nicht nur zustimmend aufgenommen. Die Spannbreite der Reaktionen reichte von euphorischer Zustimmung bis hin zu radikaler Ablehnung („Entartung“).[692] Ihr umstrittener Charakter kam im *Darmstädter Gespräch* von 1950 deutlich zum Ausdruck, insbesondere in der Kontroverse zwischen Willi Baumeister und Carl Hofer über Abstraktion und Gegenständlichkeit sowie dem Streitgespräch zwischen Baumeister und Walter Sedlmayr über die Moderne und ihre vermeintliche Freiheit oder Ziellosigkeit.[693]

Eine „Stunde Null“ hat es in der Fotografie nach dem Zweiten Weltkrieg letztlich nicht gegeben. Statt dessen herrschte zunächst die Tendenz vor, an die Zeit vor dem Dritten Reich anzuknüpfen. In dem Kontext wurden zunächst sowohl traditionelle als auch moderne Aspekte berücksichtigt. Bald setzte sich jedoch die Avantgarde der Zwischenkriegszeit durch und avancierte zur „Klassischen Moderne“. Dabei bezog man/frau sich vordringlich auf das Innovative ihrer Bildsprache. Diese rein künstlerische

---

[688] In den Arbeiten: „Feuervogel - Hommage á de Falla“ von 1940 und „Hommage á Kandinsky“ von 1937.

[689] Marta Hoepffner, Wogende Wellen, ragende Gipfel, Frankfurt a.M. 1946; dies., Ausdruck und Gestaltung. Texte v. W. Baumeister, A. Arndt, H. Geibel, Stuttgart 1947.

[690] Dr. Curt Gravenkamp, „Lebendiges Photo“ im Frankfurter Kunstverein, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 5, S. 16; Dr. ELL (Edgar Lehmann), Photographie in Basel. Fotografie in Frankfurt, in: Graphik, 2. Jg. (1949), Heft 5, S. 229 f.

[691] Arthur Gewehr, Moholy-Nagy. Anreger und Pionier, in: Die Fotografie, 1. Jg. (1947), Heft 2, S. 37; ders., Ein Wiederbeginn, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 13, S. 23; André Tamm, Was ist ein Fotogramm?, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 16, S. 32-34. S.a.: Arthur Gewehr, Fotografie in unserer Zeit, Foto-Spiegel, 3. Jg. (1951), Heft 18, S. 4 f.

[692] „Namen wie Lauterwasser, Windstosser, Schneiders, Keetman ... hinterließen hier, in der bewußt extrem »neuen Gestaltung á tout prix« beim Beschauer Ernüchterung und die Überzeugung, daß dieses kein guter und Kräfte ausströmender Weg ist ... Wenn das keine Entartung ist, dann ist der normale Menschenverstand kein Maßstab mehr.“ Carla Raasch, photokina, in: Photo-Presse, 8 Jg. (1952), Heft 25, o.S.

[693] Hans Gerhard Evers (Hg.), Darmstäder Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt 1950, S. 88 f.; Herlemann 79 ff.; s.a.: Berichte und Kommentare, die anläßlich des *Darmstädter Gesprächs* veröffentlicht wurden in: Willi Baumeister, Kat. (Stuttgarter Kunstverein), Stuttgart 1979, S. 15-20, Anm. 26.

Intention hatte bereits in der Spätphase der Avantgardebewegung im Vordergrund gestanden. Nun wurde sie im Rahmen von stärker medienspezifischen und bildbetonteren Themen aufgenommen und bearbeitet.

V.3. Die Moderne und die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg. Freiheit und Funktionalisierung

Die Untersuchung des Kontextes, in welchem Steinerts Fotografien der Nachkriegszeit entstanden sind, soll an dieser Stelle durch einen Blick über die medialen Grenzen hinweg auf die damalige Situation der Moderne im Bereich der bildenden Künste ergänzt werden. Im Zusammenhang der vorliegenden Arbeit wird es sich dabei um keinen umfassenden, detaillierten Vergleich handeln. Statt dessen geht es um die Frage, wie sich die moderne Kunst in den Nachkriegsjahren im Verhältnis zur hier vorgestellten künstlerisch orientierten Fotografie entwickelt hat und wie sie rezipiert wurde. In welchen Aspekten sind Parallelen und wo sind Unterschiede nachweisbar? Lassen sich medienübergreifende Einflüsse sowie medienimmanente Differenzen feststellen?

Diese Problemstellung soll im folgenden am Beispiel der ebenfalls „bildlich" orientierten abstrakten und konkreten Malerei verfolgt werden.[694]

Vergleicht man/frau die Etablierungsphasen beider Medien nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, so wird deutlich, daß sie ähnliche Entwicklungen aufweisen.[695] In den ersten Nachkriegsjahren herrschte eine Art von Stilpluralismus vor. So wurden sowohl gegenständliche als auch gegenstandslose Bilder und Fotografien ausgestellt und veröffentlicht. Dabei ist die moderne Richtung zunächst weitgehend auf Unverständnis gestoßen und abgelehnt worden.[696] Zu Beginn der fünfziger Jahre – parallel zur politisch und wirtschaftlich erfolgenden Konsolidierung – setzte sie sich jedoch zunehmend durch. In dieser „Etablierungsphase" stand bei beiden Ausdrucksformen die

---

[694] Ein bildlicher Vergleich von konkreter Kunst und *subjektiver* Fotografie wurde 1958 in der Kunstzeitschrift „das kunstwerk" vorgenommen, in der auf 19 Doppelseiten gemalte und fotografierte Arbeiten einander gegenüber gestellt wurden. Im begleitenden Text von Max Bense zur „Fotoästhetik" geht es dagegen um keinen gleichberechtigten Vergleich, sondern um die künstlerische Aufwertung der Malerei und „Abwertung" der Fotografie. das kunstwerk, 12. Jg. (1958), Heft 4, S. 44 f. 1988 sind in der Ausstellung „Struktur und Geste. Informelle Malerei und subjektive fotografie in der deutschen Kunst der fünfziger Jahre", erneut Fotografien und Gemälde aus der Nachkriegszeit einander gegenüber gestellt worden. Struktur und Geste, Kat. (Suermondt-Ludwig-Museum), Aachen 1988.

[695] Auch die Rezeption der Moderne weist Parallelen auf. Sowohl im Bereich der Fotografie als auch im Bereich der Bildenden Kunst sind die positiv eingestellten Kritiken dadurch geprägt, daß sie versuchen, für die neuen Tendenzen formale Interpretationskriterien aufzustellen, sie in die Kunstgeschichte einzuordnen und als zeitgenössisch und -gerecht herauszustellen. Herlemann 79 f.

[696] In Bezug auf die Fotografie wurde dies anhand der Stuttgarter und Neustädter Fotoausstellungen deutlich. S.o. S. 150 ff. In der Malerei herrschte expressiver Realismus neben Surrealismus und konkreter Kunst vor. Laszlo Glozer, Die unverbrauchte Moderne. Drei Jahrzehnte Gegenwartskunst, in: ders., Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Kat. (Museen der Stadt Köln), Köln 1981, S. 198 f. Zur negativen Einstellung gegenüber der modernen Malerei in der direkten Nachkriegszeit: Damus 105.

Wiederentdeckung der „Moderne“ der Zwischenkriegszeit im Vordergrund.[697] Der Prozeß war Mitte des Jahrzehnts abgeschlossen. Darauf folgte eine Phase der Abgrenzung. Nun betonten die Befürworter der zeitgenössischen Kunst, daß sie die Avantgarde der zwanziger Jahre zwar als Ausgangsbasis verwendet, sie inzwischen aber entscheidend weiterentwickelt oder sogar vollkommen überholt hätten.[698] In dem Zusammenhang sind auch Steinerts Bemühungen von 1955 zu sehen, die *Subjektive Fotografie* als „vermenschlichte Weiterführung“ der Neuen Sachlichkeit zu proklamieren. Während die konkrete bildende Kunst in Deutschland jedoch erst ab 1955 mit der *documenta I* und der Ausstellung *Peintures et Sculptures non Figuratives en Allemagne d’aujourd hui* in Paris internationale Beachtung fand, erhielt die künstlerisch orientierte Fotografie – insbesondere mit den *subjektiven* Ausstellungen – bereits ab 1951 über das deutsche Gebiet hinweg Anerkennung.[699] Ende der fünfziger Jahre verloren beide Bewegungen jedoch an Einfluß. So stellte die dritte *Subjektive* (1958), deren Tournee bis 1960 dauerte, den letzten größeren Auftritt der Subjektiven dar. Zu der Zeit formierte sich eine stärker systematisch-analytisch orientiertere Fotografiebewegung: die *Generative Fotografie*, die sich auf die Untersuchung und „Generation“ von ungegenständlichen, ästhetischen Strukturen konzentrierte. Ihr gehörte beispielsweise Kilian Breier an, der in Saarbrücken die Fotografik-Klasse leitete. Jene distanzierte sich schon 1958 von der *Subjektiven Fotografie*, indem sie es ablehnte, an ihrer dritten Ausstellung teilzunehmen.[700] Die abstrakte und konkrete Malerei hatte zu der Zeit ebenfalls ihren Höhepunkt überschritten, auch wenn sie 1959 noch die *documenta II* bestimmte.[701] Ihre Bedeutung schwand zunehmend zugunsten von Tendenzen, die sich Anfang der sechziger Jahre durchzusetzen begannen und rational, konkret und auf die Wahrnehmung orientiert waren (wie *Zero* und *Op Art*) oder realitäts- und kunstkritische Zielsetzungen verfolgten (wie *Pop Art* und *Fluxus*). [702]

Über diese entwicklungsmäßigen Vergleichsmomente hinaus sind zudem inhaltliche Parallelen festzustellen. So stand die Suche nach einer individuellen, künstlerischen Ausdrucksfindung mit Hilfe einer medienimmanenten Bildsprache nicht nur in der *Subjektiven Fotografie,* sondern auch in der informellen Kunst im Vordergrund. Darüber hinaus ist die Konzentration auf die Subjektivität, die einerseits durch das nationalsozialistische Streben nach Massenkultur und andererseits durch die Mobilisierung der Bevölkerung infolge des Krieges und seiner Folgen unterdrückt worden war, in der Nachkriegszeit ebenso innerhalb anderer Bereiche wie beispielsweise der Philosophie

---

697 „Die klassische Moderne, die Kunst der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, wird nach zwölfjähriger Enthaltsamkeit und Verfolgung wiederentdeckt.“ Herlemann 15. Mit einem „unerträglichen Hunger nach Modernität“ charakterisierte auch Paul Maenz die fünfziger Jahre. Paul Maenz, Die 50er Jahre. Formen eines Jahrhunderts, Stuttgart 1978, S. 93.

698 Herlemann 15. Auch Damus verweist auf dieses spezifische Geschichtsbild: „Ende der 50er Jahre galt die informelle Kunst als Vollendung der Moderne und wurde als höchster Ausdruck künstlerischer Freiheit gefeiert. Damus 39.

699 Grauzonen-Farbwelten. Kunst- und Zeitbilder 1945-1955, Kat. (Neue Gesellschaft Bildender Kunst), Berlin 1983, S. 308.

700 Fax v. Koenig 17.3.1999, Antwort auf Frage 4.

701 Der Erfolg der modernen Kunst auf der *documenta II* galt nicht für das Informel, daß dort keine Berücksichtigung fand, sondern vordringlich für die amerikanische Kunst. So wurde beispielsweise die einzige, für die Ausstellung ausgewählte Arbeit von Gerhard Hoehme nicht ausgestellt. Informel. Symposium Informel 8. Oktober bis 12. Oktober 1982. Die Malerei der Informellen heute. Ausstellung 8. Mai bis 19. Juni 1983, Kat. (Moderne Galerie des Saarland Museums), Saarbrücken 1983, S. 107 u. 235.

702 Damus 188 ff.

(Existentialismus) und dem Film (Autorenfilm) zu beobachten.[703] Der von den Ingenieuren damals geforderte vermenschlichte, individualisierte Umgang mit der Technik wurde bereits erwähnt.[704] In diesen betont auf den Menschen bezogenen Impulsen kam zum Ausdruck, daß die überwältigende Krisenerfahrung infolge des Faschismus und des Krieges die menschliche Existenz grundlegend in Frage gestellt hatte und eine Neuorientierung erforderte. Die zeitgenössische Äußerung des deutschen Physikers Werner Heisenberg untermauert dies: „Zum ersten Mal in der Geschichte steht der Mensch nur noch sich selbst gegenüber, und findet keinen anderen Partner mehr."[705] Im Rahmen der Bewältigung jenes Traumas nahm in der Nachkriegszeit der Existentialismus mit seinem subjektivistisch individualistischen Verständnis des menschlichen Seins seinen Aufschwung. Entsprechende Einflüsse wurden in Steinerts Hautpwerk nachgewiesen.[706] Der „Drang nach Individualisierung" äußerte sich jedoch nicht nur in Deutschland, sondern im Großteil der vom Zweiten Weltkrieg und den nachfolgenden politischen Spannungen (Korea-Krise, Kalter Krieg, etc.) betroffenen Länder. Infolgedessen ergaben sich vielerorts ähnliche Entwicklungen wie beispielsweise die vergleichbaren Strömungen des Informel in Deutschland, des Tachismus in Frankreich und des Action Painting in den USA. Über die nationalen Grenzen hinweg kam es zu zahlreichen Kontakten unter den Künstlerinnen und Künstlern, auch innerhalb der Fotoszene, was anhand der *fotoform*-Auftritte im Ausland und der multinationalen Besetzung der *subjektiven* Ausstellungen deutlich wurde.[707] Die internationalen Tendenzen waren in den einzelnen Regionen jedoch gleichzeitig von regionalen Besonderheiten, speziellen Voraussetzungen und historischen Erfahrungen geprägt. So lag beispielsweise der Schwerpunkt beim französische Tachismus stärker auf der Peinture, während das deutsche Informel den Gestaltungsakt betonte.[708] Unterschiede wurden auch auf der Ausstellung *Subjektive Fotografie 1* deutlich, bei der die ausländischen Arbeiten Motive aus dem Alltag und mit Menschen zeigten, während die Arbeiten aus Deutschland vermehrt strukturelle und abstrakte Themen bevorzugten.[709] Diese Differenzen täuschen jedoch nicht darüber hinweg, daß in der Nachkriegszeit ein verstärktes Streben nach Individualität und Subjektivität festzustellen ist, das nicht nur auf Deutschland bezogen war.

Warum nahm die Moderne, die in der Malerei die abstrakte und konkrete sowie in der Fotografie die experimentell und gestalterisch orientierte Richtung förderte, nun gerade in den fünfziger Jahren ihren

---

703 Gabriele Lueg, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss. Phil a. d. Technischen Hochschule Aachen, Fak. Kunstgeschichte, 1983, unveröffentlichtes Manuskript, S. 12 f.; Damus 111. Schmoll bemerkte, daß der Existentialismus im Paris der Nachkriegszeit, das er und Steinert derzeit häufiger besuchten, von der Atmosphäre her spürbar war. Ein Gespräch zwischen Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und Barbara Auer am 29. Juli 1998 in München, in: Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit. Fotografie der fünfziger Jahre, Kat. (Kunstverein Ludwigshafen), Ludwigshafen 1998, S. 15.

704 S.o. S. 56. So wurde auf dem „Internationalen Kongreß für Ingenieurausbildung" in Darmstadt gefordert: „Die sittliche und humanitäre Verantwortung jedes Menschen ist der übergeordnete Wert, der auch alles Technische umschließen und in der Technik als Kulturträgerin Widerhall finden muß". IKIA, in: Dessauer 307 f.

705 Zitiert nach: Will Grohmann, Neue Kunst nach 45: Malerei – Deutschland, Österreich, Schweiz, Köln 1958, S. 159.

706 s.o. S. 120

707 So nahmen auch die Vertreter des Informel Kontakt zur französischen Gruppe *Quadriga* auf. Lueg 7.

708 Lueg 16.

709 subjektive fotografie, Bildband 1952; subjektive fotografie 2, Bildband 1955; s.a.: Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 13.

„Aufschwung“? In welchem Kontext kam er zustande? Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, sollen hier wichtige Einflußfaktoren vorgestellt werden: Einen entscheidenden, politischen Einschnitt stellte das Jahr 1949 dar. In ihm wurden die beiden deutschen Staaten gegründet und der Kalte Krieg zwischen den Blöcken im Westen und Osten erreichte seinen Höhepunkt. Mit der Gründung der Bundesrepublik und der Währungsreform begann in Westdeutschland gleichzeitig der wirtschaftliche Aufschwung, das sogenannte „Wirtschaftswunder“. Von dieser politischen und ökonomischen Konsolidierung profitierte auch die Kulturszene und damit auch die Fotografie. So verschafften Anfang der fünfziger Jahre die neubegründeten Bilderschauen der *photokina* und *DGPh*, die sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene große öffentliche Wirkung erzielten, den neuen fotografischen Strömungen hohe Publizität. Das gleiche gilt für die Ausstellungsreihe und die beiden Bildbände der *Subjektiven Fotografie.*[710] Die modernen Tendenzen wurden dabei sowohl in der Fotografie als auch in der bildenden Kunst als unabhängige, fortschrittliche und freie künstlerische bzw. gestalterische Ausdrucksformen proklamiert. Dabei distanzierte man/frau sich in beiden Medien deutlich von Realitätsbezug und Gebrauchsorientierung, die durch ihre Vorherrschaft während des Nationalsozialismus diskreditiert erschienen.[711] Es stellt sich die Frage, warum sind diese Abgrenzungen, die Reaktionen auf die nationalsozialistische Vergangenheit repräsentierten, nicht direkt nach dem Kriegsende und dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus erfolgt, sondern erst Anfang der fünfziger Jahre? Zu jener Zeit begannen sich gerade der Ost-West-Konflikt und die neu gegründeten deutschen Staaten zu konsolidieren. In dem Kontext wurde in der DDR nach und nach der *Sozialistische Realismus* mit seinem gesellschaftspolitischen Anspruch und der damit verbundenen Funktionalisierung seitens des Staats durchgesetzt.[712] Diese Entwicklung führte dazu, daß man/frau sich im Westen – je politischer die Kunst im Osten wurde bzw. sein sollte – umso freier, demokratischer und unpolitischer gab. Und das galt nicht nur für die Künstlerinnen und Künstler bzw. Fotografinnen und Fotografen, sondern auch für das Publikum.[713] Die Reaktion gegen den erstarkenden Kommunismus förderte die Etablierung der modernen künstlerischen Tendenzen somit wesentlich stärker als die Distanzierung vom Nationalsozialismus. Martin Damus stellte unlängst zurecht fest: „Doch über den Antifaschismus indentifizierte sich das westdeutsche Kunstpublikum nicht mit moderner Kunst, der Antikommunismus erwies sich als viel geeigneter.“[714]

---

[710] s.o. S. 158, Anm. 661

[711] Die Gegenständlichkeit in der Kunst barg nach 1945 die Gefahr der erneuten Manipulation und ideologischen Inbesitznahme. Ernst Günther Grimme, Vorwort, in: Strutkur und Geste, S. 3; Herlemann 209.

[712] Zur Fotografie im Sozialistischen Realismus: Ulrich Domröse (Hg.), Nichts ist so einfach, wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989, Berlin 1992; Krase 54 ff.

[713] „Als nur die Sowjets die abstrakte Kunst ächteten, geschah etwas sehr Entscheidendes. Sie entpolitisierten damit die moderne westliche Malerei ... Damit wurde die Kunstrevolution .. in die bloße Kunstimmanenz hineingezwungen. ... der Malerei wurde geradezu die l’art pour l’art-Rolle aufgenötigt.“ Arnold Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/M., Bonn 1965, S. 150. Einen Zusammenhang zwischen der *subjektiven* Bewegung und der Westorientierung der BRD stellte der DDR-Fotohistoriker Berthold Beiler bereits 1955 fest und kritisierte ihn als einen die Realität verschleiernden Irrweg gegenüber dem „richtigen fotografischen Weg“, dem sozialistischen Realismus. Berthold Beiler, Wege und Irrwege der Fotografie in Westdeutschland, in: Die Fotografie, 9. Jg. (1955), Heft 7, S. 170 f.; Jeffrey Herf zeigt aufgrund der unterschiedlichen, politischen Entwicklung in den beiden deutschen Staaten Unterschiede in der jeweiligen Vergangenheitsbeurteilung auf und spricht in dem Zusammenhang von einer „Bruchlinie der geteilten Erinnerung“. Jeffrey Herf, Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland, Berlin 1998, S. 10 u. 440.

[714] Damus 117.

In dem Zusammenhang wurde die konkrete Kunst ebenso wie die *Subjektive Fotografie* zum Aushängeschild für eine moderne, demokratische Welt.[715] Neue Forschungsergebnisse belegen, daß dies auch für die USA gilt, in der insbesondere die Künstlerinnen und Künstler der „New Yorker Schule", die den *Abstrakten Expressionismus* vertrat, als „Aushängeschilder" für eine freie Kunst eingesetzt wurden.[716] Es handelte sich bei dieser betont modernen Kunstentwicklung der fünfziger Jahre somit um keine typisch deutsche Verdrängungs- oder Vermeidungshaltung, die der Nachkriegskunst in Deutschland aufgrund ihrer „traumatischen" Vergangenheit oft attestiert wurde und immer noch wird, sondern um ein internationales kulturgeschichtliches Phänomen. Schließlich resultierte es nicht aus einem rein deutschen sondern einem Welt-Krieg, der zu einer jahrzehntelangen, folgenschweren Ost-West-Polarisierung in der Welt geführt hatte.[717] Dabei ließen sich die neuen Richtungen aufgrund ihrer stärker medienimmanenten, kunstspezifischen Thematiken leicht für diese Art der „indirekten Ideologisierung" vereinnahmen. Denn ihre vermeintlich unabhängige, vom gesellschaftspolitischen Anspruch freie Haltung entpuppte sich letztlich als ideales „Bollwerk" gegen den Ostblock.[718] Damit kam den modernen Strömungen letztlich doch eine parteiische und politische Rolle zu, allerdings in indirekter Form.

V.4. Fazit

Die Situation nach 1945 war in Deutschland aufgrund des Krieges, der starke Zerstörungen, große Verluste innerhalb der Bevölkerung, massive Flüchtlingsbewegungen und die politische Teilung mit sich gebracht hatte, zunächst desolat. Zudem führte die Ost-West-Polarisierung und -Aufteilung des deutschen Gebietes nicht nur in der Politik, sondern auch in der Wirtschaft zu einschneidenden Konsequenzen. Diese machten sich auch innerhalb der Fotoindustrie, die sich in beiden Teilen des Landes erst wieder formieren mußte, bemerkbar. Neben den politischen und ökonomischen waren aber auch die gesellschaftlichen und ästhetischen Strukturen und Werte in jenen Jahren stark erschüttert worden. An Lazis Stuttgarter Ausstellungsprojekt, das die Erwartungen an Qualität und Resonanz überwiegend enttäuschte, und an der schleppenden Wiederbegründung der *GDL*, die Schwierigkeiten hatte, sich ein zeitgerechtes Profil zu geben, zeigte sich, daß man/frau nicht ohne weiteres an tradierte Qualitätskriterien und Selbstverständnisse angeknüpfen konnte. Diese waren durch die Krisenerfahrung zu stark in Frage gestellt worden. Eine gewisse Orientierungslosigkeit war weit verbreitet. So resümierte der informelle Maler Fred Thieler über jene Zeit: „…es war eigentlich

---

[715] ebda. 18 f. u. 115 ff.; Herlemann 139.

[716] Eva Cockcroft, Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War, in: Francis Frascina (Hg.), Pollock and after. The critical debate, New York 1985, S. 125-133.

[717] Vertreterinnen und Vertreter der Verdrängungshypothese: Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 13; Hans Georg Puttnies, Fotoform, in: fotoform, Kat. (Galerie Rudolf Kicken), Köln 1980, o.S.; Thorn-Prikker in: European Photography 1991. Koenig fordert demgegenüber eine Beurteilung, die die internationale Entwicklung berücksichtigt. Seiner Meinung nach drückt sich in den verfremdenden Tendenzen in der Fotografie jener Zeit nicht vordringlich ein politisches, sondern ein mediales Krisenbewußtsein aus. Koenig, Konzept ‚Subjektive Fotografie', S. 25 f. u. 201.

[718] ebda. 25 f.

nicht mehr festzustellen, ob der Maler besser oder der Maler besser war …".[719] Es folgte eine Phase der Umorientierung, die nicht Tradition und Nationalität sondern Modernität und Internationalität proklamierte und neue Impulse wie beispielsweise die *Subjektive Fotografie* begünstigte.

Mit Orientierungswechseln war das Saargebiet, in dem Steinert zwischen 1947 und 1959 lebte und wirkte, bereits vertraut. Seine jahrhundertelange, wechselvolle historische und politische Situation hatte dazu geführt, daß es über weniger stark ausgepägte Traditionen verfügte. Dieser „Sonderstatus" war in Verbindung mit der bildungspolitischen Nachkriegs-Mission der französischen „Besatzungsmacht", die die saarländische Autonomie fördern sollte, eine wichtige Voraussetzung dafür, daß Schuldirektor Gowa ein breites Spektrum an künstlerischen Ausdrucksformen in die Ausbildung der *Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk* einbeziehen und Steinert die Möglichkeit bieten konnte, eine eigenständige Fotoklasse zu etablieren. Damit repräsentierte die Saarbrücker Hochschule eine der wenigen öffentlichen Lehrinstitutionen, die die Fotografie als selbständiges Fach anbot. Infolge von Steinerts fotografischem und organisatorischem Engagement entwickelte sich die Klasse innerhalb der elf Jahre seiner Lehrzeit zur größten und bekanntesten innerhalb des Lehrbetriebs. Der Lehrer und sie erlangte durch ihre öffentlichen Auftritte – insbesondere im Rahmen der *Subjektiven* sowie der zahlreichen Steinert und Schüler-Ausstellungen – und ihre Besprechungen in der Presse schon bald internationalen Ruf. Daß diese Entwicklung im wesentlichen auf Steinerts Wirken zurückzuführen war, zeigte sich daran, daß es ihm in in der Folgezeit in Essen erneut gelang, einen eigenständigen Fotobereich aufzubauen und wichtige Fotoausstellungen zu organisieren.

An der Geschichte des saarländischen Lehrinstituts wurde zudem offensichtlich, daß es auch dort nach 1945 zu keiner „Stunde Null" gekommen war. Schließlich berief man/frau sich in Saarbrücken durch das Lehrkonzept mit seinem breit angelegten künstlerischen Angebot, der integrierten Grundlehre und der Verpflichtung spezieller Lehrer (Neuner und Kleint) von Anfang an offenkundig auf das *bauhaus*, das in der Nachkriegszeit zunehmend zum Symbol für den kulturellen Status Quo Deutschlands vor dem Nationalsozialismus avanciert war. In jener Zeit setzten sich jedoch nicht nur avantgardistische sondern nach und nach auch wieder konservative Tradtionen durch. Dies wurde beispielsweise daran deutlich, daß der moderne, weit angelegte Kunstanspruch der Saarbrücker Schule in den fünfziger Jahren zunehmend in Frage gestellt wurde. Letztlich ist er zugunsten der Forderungen der tradierten Handwerksinnungen geopfert worden, die eine berufsbezogenere, anwendungsorientiertere Ausbildung forderten. Auch Steinert wurde, nachdem er 1952 zum Direktor des Lehrinstituts ernannt worden war, auf die Dauer „gemäßigter". So setzte er sich in seinem Werk ab Mitte der fünfziger Jahre wieder mit traditionelleren Gattungen wie Landschafts- und Stillebenaufnahmen auseinander und gab die Experimente nach und nach auf. 1956/57 trat er zudem in die traditionell orientiertere *GDL* ein, was er Anfang der fünfziger Jahre noch abgelehnt hatte.

So spiegelte sich die wechselhafte Entwicklung jener Jahre, in denen alte und neue, tradierte und avantgardistische Strömungen miteinander rangen, auch in der Heterogenität seines Werks wieder. Sie prägte aber auch nicht nur seine Arbeit und die saarländische Geschichte, sondern die gesamte deutsche Fotoszene. Das zeigte sich beispielsweise an den Fotoausstellungen. Diese waren zunächst

[719] Zitat in: Lueg 69. Die Autorin spricht dort von einer „Nivellierung" der Werte. Dem kann so nicht zugestimmt werden. Es hat zwar eine Erschütterung aber keine Auflösung der tradierten Wertsysteme stattgefunden, was in dieser Arbeit allein anhand der Wiederbegründungsbestrebungen der fotografischen Gesellschaften deutlich wurde.

konservativ ausgerichtet wie „Die Photographie 1948“ und die Neustädter Bilderschau, bei denen die modernen Fotografinnen und Fotografen, die sich künstlerisch-gestalterischer sowie gebrauchsunabhängiger verstanden und auf die Avantgarde der Zwischenkriegszeit beriefen, abgelehnt wurden. Daraufhin kam es zum Widerstand, zur Sammlung und zu gemeinsamen Auftritten jener Kräfte. Zeitgleich erfolgte die politische und wirtschaftliche Stabilisierung Deutschlands. Anhand der ersten *photokina*-Messen, die von der Fotoindustrie initiiert worden waren und kommerzielle Interessen mit kulturellen Ansprüchen kombinierten, wurde deutlich, daß die „jungen“, fotografischen Strömungen gerade während der ökonomischen Konsolidierungsphase der Bundesrepublik (um 1950) wichtige Unterstützung durch die Fotowirtschaft erhielten – wenn auch mit „Anlaufschwierigkeiten“.[720] Sie wurden zum Aushängeschild für eine neue, moderne Entwicklung in Deutschland. Dementsprechend erhielten sie viel Raum und Beachtung in der sich damals neu formierenden Fotopresse. Eine wesentliche Rolle spielte dabei – gerade in der Anfangsphase – die Gruppe *fotoform*, der Steinert angehörte. Ihre Aktivitäten, überaus positiv aufgenommenen Ausstellungsbeteiligungen (u.a. auf der ersten *Photo- und Kino-Ausstellung*) und Kontakte zu gleichgesinnten ausländischen Fotovereinigungen waren eine wichtige Voraussetzung für eines von Steinerts wichtigsten Projekten: die *subjektiven* Bilderschauen. Mit ihnen verschaffte er dem Teil der modernen künstlerisch orientierten Fotografie, der seinem Fotografieverständnis entsprach, ein breites und öffentlichkeitswirksames Forum. Dabei ist Steinert als entscheidender Zusammenführer, Lenker und Vertreter der *subjektiven* Strömung zu betrachten, nicht jedoch als ihr Gründer („Initiator“).[721] An ihrer Gründung waren, wenn man/frau von einer solchen bei einer Bewegung überhaupt sprechen kann, eine Vielzahl von Fotografinnen, Fotografen und Faktoren beteiligt. Zudem vertrat sie nicht die gesamte fotografische Moderne der fünfziger Jahre, sondern nur einen Bereich. Daß sich die *subjektive* Fotografie jedoch in jener Zeit auf einem so breitenwirksamen und erfolgreichen Niveau etablierte, ist auf Steinerts Engagement zurückzuführen. In welchem Maße sie dabei Einfluß auf die damalige Fotoszene nahm, spiegelt die Resonanz wieder, die *fotoform* und der *subjektive* Ausstellungszyklus in der Presse hervorrief. Zudem bewirkte sie, daß sich die tradierteren Interessensverbände (u.a. die *GDL*, der Handwerksinnungen, etc.) vehement von ihr abgrenzten. Durch die zahlreichen Auftritte der *subjektiven* Bewegung im In- und Ausland erlangte sie schnell internationalen Ruf und Bedeutung, bis in die USA und nach Japan.[722] Steinert wurde in dem Rahmen nicht nur als engagierter Organisator und Fotolehrer, sondern auch als Fotograf bekannt, da er selbst in seinen Ausstellungen – offenbar im Hinblick auf seinen „Vorbildanspruch“ – meist umfangreich vertreten war.[723] Er nutzte sie somit auch intensiv zur eigenen „Vermarktung“. In

---

[720] Für die erste Bilderschau war zuerst nur der handwerklich orientierte CV vorgesehen gewesen. S.o. S. 153.

[721] Vgl.: Ein Katalogbeitrag von Schmoll wurde 1959 so betitelt. Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, in: Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung 1959, o.S. Steinerts Retrospektive von 1976 wurde ebenso benannt: Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung (Otto Steinert 1976).

[722] Gruber erwähnte 1962, daß in den USA zwei europäische Fotografen besonders bekannt wären: Henri Cartier-Bresson und Otto Steinert. Gruber 1962, S. 15.

In Japan hatte sich 1955 eine eigene *subjektive* Bewegung gegründet, die *JSAP*. Eskildsen in: Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 11.

Daß der Einfluß der *Subjektiven* bis in die DDR reichte, zeigte Krase am Beispiel von Fritz Kühn auf. Krase 65.

[723] So gehörte Steinert mit drei Arbeiten, die auch die übrigen Jury-Mitglieder zeigten, bei der *Subjektiven Fotografie 2* zu denjenigen, die am stärksten vertreten waren. In der *Subjektive Fotografie 3* stellte er mit sechs die meisten Fotografien aus. Innerhalb der Reihe „Steinert und Schüler“ bildeten seine Arbeiten eine Extra-Sektion, mit der er den größten Aussteller

der zweiten Hälfte des Jahrzehnts verlor die *Subjektive Fotografie* an Bedeutung. Von 1958 bis 1960 fand ihre letzte Ausstellung statt. Das Renommee des Saarbrückers litt darunter jedoch nicht. Er war als Fotolehrer und Fotograf inzwischen so bekannt geworden, daß er 1959 einen Ruf an die *Folkwangschule* nach Essen erhielt und 1964 zum Vorsitzenden der *GDL* gewählt wurde.

Einen ähnlichen Auf- und Abstieg wie die *Subjektive* erlebte auch die abstrakte und konkrete Malerei der Nachkriegszeit. Daraus läßt sich schließen, daß innerhalb der fünfziger Jahre die Situation für beide Bewegungen vorübergehend günstig war. „The subjective aspect of nonobjective imaginary, seemingly so antithetical to the photographic image, was of as much interest to photographers as to painters." [724] Das zeigte sich auch im Rahmen dieser Werkanalyse, in der trotz medienspezifischer Differenzen vergleichbare Erscheinungsformen und Intentionen zwischen Steinerts Luminogrammen und Arbeiten des Informel und Action Painting festgestellt wurden. Eine Rahmenbedingung für dieses „Phänomen" war der in den Nachkriegsjahren aufgekommene existentialistisch beeinflußte „Individualisierungsschub", der gerade in der modernen Kunst und Fotografie, in denen auf individuelle Gestaltung und den schöpferischen Akt der Bildautorin bzw. des Bildautoren besonderer Wert gelegt wurde, eine ideale Ausdrucksform fand. Wichtig war zudem die ab 1949 einsetzende „indirekte Ideologisierung" der Moderne als freie, demokratische Kunstbewegung. Mit ihr versuchte man/frau sich vom *Sozialistischen Realismus* abzusetzen, der im „Ostblock" zu jener Zeit als Staatskunst etabliert wurde. Die neuen „Stile", die sich in der Folgezeit innerhalb der künstlerischen Medien durchsetzten, fanden in der politischen und gesellschaftlichen Situation der Nachkriegszeit somit ideale Voraussetzungen vor. Steinert „nutzte" diese Phase jedoch nicht nur als Fotograf, Lehrer und Ausstellungsorganisator, sondern auch durch seine Tätigkeit als „Lobbyist". Als solcher gehörte er aufgrund seines Engagements und Erfolgs bald allen wichtigen fotografischen Interessenvertretungen an, die er mitgestaltete und mit denen er wichtigen Einfluß auf die Fotoszene nahm.

Interessant erscheint im Hinblick auf seine führende Rolle innerhalb der Nachkriegsfotografie die Tatsache, daß der Saarbrücker eigentlich Autodidakt und Amateur war. Ein Blick in die Fotogeschichte zeigt, daß Fotoamateure dort schon mehrmals wichtigen Einfluß auf das fotografische

---

repräsentierte: in der Ausstellung von 1957 waren von den 286 im Katalog verzeichneten Ausstellungsbeiträgen 48 von ihm. Otto Steinert und Schüler. Fotografie als Bildgestaltung, Broschüre zur Ausstellung im Rathaus der Stadt Kiel vom 21.06.-20.07.1957, Kiel 1957, o.S. In der Steinert und Schüler-Ausstellung von 1958 waren 34 von 67 Aufnahmen von ihm.

[724] Kathleen McCarthy Gauss, Surrealisme, Symbolisme and the Fictional Photography, in: Photography and Art, Interactions since 1946, hg. v. Andy Grundberg, Kathleen McCarthy Gauss, New York 1987, S. 47

Medium und die Entwicklung seiner Darstellungsformen genommen hatten. Erinnert sei hier an die Kunstfotografie um die Jahrhunderwende, aber auch an Moholy-Nagy und das *Neue Sehen* in den zwanziger Jahren. Der fachfremde Status bzw. der „Mangel an Berufsblindheit“ scheint sich bei den Autodidakten wiederholt positiv auf die Infragestellung von Darstellungstraditionen und medialen Grenzen ausgewirkt zu haben.

Doch wie setzte sich Steinerts fotografische Arbeit fort, nachdem die *Subjektive* keine breite Basis mehr besaß?

VI. Otto Steinerts Spätwerk (1959-1973)

VI.1. Steinert in Essen

Als er das Saarland im Frühjahr 1959 verließ und an die Essener *Folkwangschule für Gestaltung* wechselte, zeigte sich, welches Renommee er in seiner Saarbrücker Zeit erlangt hatte. Denn während seine Stelle am Lehrinstitut in Saarbrücken nicht mehr besetzt und die dortige Fotoklasse aufgelöst wurde, erhielt er in Essen die Möglichkeit, den dortigen Fotografie-Bereich zu einer eigenständigen Abteilung auszubauen. In der Folgezeit verschob sich der Schwerpunkt seiner Lehre in Richtung Werbefotografie und Bildjournalismus. In letztgenanntem Fachgebiet war er als Lehrer sehr erfolgreich. Seine Klasse avancierte zu einer „bildjournalistischen Talentschmiede".[725] Dreizehn Jahre später (1972) wurde sie jedoch in den Studiengang *Visuelle Kommunikation* an der *Universität GHS Essen* integriert. Damit verlor sie ihre Selbständigkeit und Steinert an Einfluß.

Daß er mit seinem „Standort-Wechsel" ins Ruhrgebiet die Möglichkeit erhielt, fotohistorische Ausstellungen im Rahmen des *Museum Folkwang* zu konzipieren und durchzuführen, ist bereits erwähnt worden. Mit Themen wie „Hippolyte Bayard, ein Erfinder der Photographie" (1959/60), „David Octavius Hill, Robert Adamson – Inkunabeln der Photographie" (1963), „Kunstphotographie um 1900" (1964), „Die Kalotypie in Frankreich" (1965/66), aber auch mit moderneren Thematiken wie „Fotos Lucien Clergue" (1962), „Fotografinnen. Beispiele aus der Arbeit von Fotografinnen in Deutschland seit 1925" (1970), „Das technische Bild- und Dokumentationsmittel Fotografie – Stationen" (1973), die zum Teil grundlegende Recherchen erforderten und Pioniercharakter hatten, machte er sich nun nicht mehr nur als Fotograf, Fotolehrer und Ausstellungsorganisator, sondern auch als fotohistorischer Experte einen Namen.[726] Steinerts zunehmendes fotogeschichtliches Interesse äußerte sich Anfang der sechziger Jahre zudem in dem Plan, mit Schmoll zusammen einen historischen Abriß über die gestalterische Fotografie, eine „Geschichte der fotografischen Bildgestaltung", zu veröffentlichen.[727] Das Projekt ist nie verwirklicht worden.

In der folgenden Analyse geht es jedoch nicht um sein fotohistorisches Interesse, sondern um die Entwicklung seines fotografischen Werks in den Essener Jahren. Wie bereits aufgezeigt, kündigten sich darin schon gegen Ende der Saarbrücker Zeit Veränderungen an. Aufgrund dieses Wandels und der Tatsache, daß die Jahre im Ruhrgebiet die letzte Phase seines Œuvres repräsentieren, ist es als Spätwerk zu betrachten.[728]

---

[725] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 26

[726] Eine Auflistung der Kataloge zu seinen Ausstellungen befindet sich in: Otto Steinert 1976, S. 55. Diese Liste ist durch drei weitere Kataloge zu aktualisieren: Otto Steinert 1976; Fotografien auf Postkarten. Aus der Sammlung Robert Lebeck, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1976; Aktion, Illustration, Feature. Beispiele bildjournalistischer Fotografie. Aufnahmen von Otto Steinert und Schülern, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1977/78.

[727] Eine Gliederung zur geplanten Fotogeschichte befindet sich im Nachlaß, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 14. Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 38.

[728] Die letzten Arbeiten aus dem Nachlaß stammen aus den Jahren 1971 und 1973: „Kinderkarneval 1" (Inv.Nr. 65/129) und „Kinderkarneval 2" (Inv.Nr. 65/130) wurden auf 1971 datiert, jedoch bereits 1970 aufgenommen. S. Neue Ruhr Zeitung (NRZ), Nr. 1963, 18./19.07.1970, S. 45. Bei der einzigen darauf folgenden Arbeit von Steinert, die auch seine letzte belegte darstellte, handelte es sich um: Bildnis Lotte Jacobi, Fotografin, 1973 (Inv.Nr.: 65/131).

In Essen arbeitete er – dem vorhandenen Quellenmaterial zufolge – stärker angewandt. Dort führte er zahlreiche Fotoaufträge von Firmen, öffentlichen Institutionen und Privatpersonen aus. Das Themenspektrum umfaßte Industrie- und Werbeaufnahmen sowie im besonderen Maße Portraits. Diese auftragsintensive Phase dauerte von 1959 bis 1964. Aus den darauf folgenden drei Jahren existieren dagegen nur wenige Abzüge und Negative. In jener Zeitspanne beschäftigte er sich verstärkt mit Buchgestaltungen für Verlage.[729] Zuvor hatte er bereits einige der Kataloge für seine Ausstellungsprojekte und die beiden *subjektiven* Bildbände gestaltet bzw. mitgestaltet. 1969 widmete er sich wieder stärker der Portraitfotografie. Überraschenderweise übernahm er 1970 einen bildjournalistischen Auftrag für eine Zeitung. Er begleitete das deutsche Forschungsschiff *Meteor* zu den Faröer Inseln. Während der Fahrt entstand seine einzige, umfangreiche Reportage. Freie Arbeiten kommen im Spätwerk dagegen verhältnismäßig wenig vor. Zu ihnen gehören eine geringe Anzahl an Aktmotiven (1961), Stadtaufnahmen von einer New York-Reise (1962), Architekturfotos aus Sorrent/Paestum (1963), Landschaftsansichten aus Norwegen (1963/64),Straßenszenen aus London (1967) und die beiden letzten Montagen von 1967 (Aggression I und II). Zudem sind einige der zahlreichen Portraits ohne Auftrag entstanden.[730] Darüber hinaus existieren noch zwei Serien über seinen Hund (1963 und 1969) und eine über Kinder (1970), die durch starke Bewegungsunschärfen geprägt sind. Das Portrait der Fotografin Lotte Jacobi, das im Februar 1973 aufgenommen wurde, bildet den Schlußpunkt seines Werks. Vermutlich entstand es im Vorfeld der Ausstellung, die Steinert über sie im gleichen Jahr zusammenstellte.

1976 schenkte der Fotograf dem *Museum Folkwang* einhundertzweiundreißig seiner Fotografien. Im Herbst des Jahres wurden sie in der Ausstellung „Otto Steinert. Der Initiator einer Bewegung“ gezeigt, die von der jetzigen Leiterin der dortigen Fotografischen Sammlung, Ute Eskildsen, organisiert wurde. Die dort gezeigten Fotos sind als seine persönliche „Bestenliste“ zu verstehen. Während das Hauptwerk darin vorwiegend durch freie, künstlerische Fotografien vertreten war, wurde das Spätwerk zu mehr als der Hälfte durch Fotos repräsentiert, die infolge von Aufträgen entstanden sind.[731] Dabei ist die unterschiedliche Auswahl nicht damit zu begründen, daß Steinert in der Saarbrücker Zeit keine Fotoaufträge angenommen hätte. Den fotografischen Quellen zufolge hat er dort nur weniger – und zwar zu einem Drittel weniger – angewandt fotografiert als in den Essener Jahren.[732] Die in Saarbrücken im Bereich Theater, Architektur und Werbung entstandenen Auftragsarbeiten wurden jedoch nicht für die „Sammlung Steinert“ ausgewählt. Sie existieren daher ausschließlich im Nachlaß. Viele von ihnen liegen „nur“ als Negative vor. Starke gestalterische Eingriffe, die Steinerts „freies“ Hauptwerk kennzeichnen, kommen darin kaum vor. Die von ihm

---

[729] Z.B.: Düsseldorf – ja das ist unsere Stadt, hg. v. Friedrich Tamms, Econ Verlag, Düsseldorf/Wien 1966 (Gestaltung von Steinert); 100 Jahre Nordstern Versicherungen 1866-1966, Econ Verlag, Düsseldorf/Wien 1966 (Gestaltung und Fotos von Steinert); Das Gesicht der deutschen Industrie, hg. v. Albert Oeckel u. Otto Steinert, Econ Verlag, Düsseldorf/Wien 1968 (Gestaltung von Steinert, Fotos von Steinert-Schülern), etc. Eine Auflistung der von Steinert gestalteten Bücher befindet sich in: Otto Steinert 1976, S. 54.

[730] Die im Negativarchiv vorhandene Portraitserie über Dr. Richard von Weizsäcker wurde bespielsweise nicht vom „Modell“, sondern von Steinert initiiert und stellt keine Auftragsarbeit dar. FS: Negativ-Nachlaß Steinert: Inv.Nr. 1467/N2593/87 - 1467/N2595/87. Brief von Dr. Richard von Weizsäcker an die Autorin vom 20.01.1999, Antwort auf Frage 1.

[731] Von den 132 Aufnahmen sind 52 dem Spätwerk zuzurechnen. Bei ihnen handelt es sich bei nahezu Zweidrittel um Werke aus Auftragsarbeiten: Inv.Nr.: 65/83, 65/89 - 65/110, 65/119 - 65/122, 65/124 - 65/128.

[732] Diese Schätzung ergibt sich aus der Durchsicht der Negative bzw. ihrer Auflistung. FS: Negativ-Nachlaß Steinert.

proklamierte Abgrenzung zwischen freier und angewandter Fotografie hatte er zur Zeit der *Subjektiven* somit in seiner eigenen Arbeit durchaus umgesetzt. Es stellt sich die Frage, ob er diese Trennung auch in seinem Spätwerk, in dem die Auftragsarbeiten zunahmen, beibehielt. Ihr soll im folgenden nachgegangen werden. In dem Zusammenhang erscheint es sinnvoll, die Auswahl der „späten" Auftragsfotos mit thematisch vergleichbaren Fotografien der Saarbrücker Phase zu vergleichen. Von letzteren werden daher einige erst hier vorgestellt, obwohl sie dem bereits analysierten Hauptwerk angehören. Darüber hinaus bieten sich bei mehreren Motiven Bildvergleiche mit dem Frühwerk an, womit sich der Bogen, der ihm Rahmen der vorliegenden Dissertation über Steinerts fotografisches Gesamtwerk gespannt wird, wieder schließt.

VI.2. Architektur- und Industriefotografie

Eine der ersten größeren Arbeiten, die aus der Essener Zeit erhalten ist, stellt eine Serie über die niederrheinische Textilfabrik *Nino* dar, die Ende 1959 aufgenommen wurde.[733] Sie entstand im Rahmen eines Auftrags, den Steinert von einer Werbeagentur erhalten hatte.[734] Es handelt sich vorwiegend um Architekturfotografien.[735] Die Art und Weise ihrer Gestaltung mutet im Hinblick auf ihren angewandten Kontext ungewöhnlich an:
So zeichnen sich die Außenaufnahmen – bis auf eine – durch ausgeprägte Fluchtperspektiven aus, die eine starke Sogwirkung in den Bildraum hinein entwickeln und die dargestellte Architektur betont „dynamisieren". Zur Erzeugung der Perspektiven setzte er Weitwinkeloptiken ein. Darüber hinaus wurden die Wandmotive durch extreme Ausschnitte monumentalisiert und zugleich abstrahiert. Sie wirken wie abstrakte Flächen, mit denen der Blick noch unmittelbarer ins Bild geleitet bzw. „gesogen" wird. In der Aufnahme mit dem Negativtitel „Lange Front mit Bäumchen"[736] (Abb. 131) „stoppt" die hohe, querstehende Mauer am Ende der Wandflucht den Blick und gleicht ihn aus. Als Gegengewichte zum „Tiefensog" fungieren zudem die beiden Tannen, die am vorderen Bildrand eine Horizontale bilden. Andere Fotografien der Serie zeigen zwei Gebäudeabschnitte, die aufeinandertreffen oder in Richtung eines zentral gelegenen Fluchtpunktes aufeinanderzustreben (Abb. 132). Dabei wird ein Gebäudeteil wiederum durch einen stark angeschnittenen Wandabschnitt vertreten, während sein Gegenüber in einer das Plastische hervorhebenden Übereckansicht dargestellt ist. Die sich daraus ergebende Konfrontation von Flächig- und Räumlichkeit wurde durch die „Lichtsetzung" zusätzlich herausgestellt, die den einen „Kontrahenten" im Licht und den anderen im Schatten zeigt. Die hier erfolgte pointierte Verteilung des Licht- und Schattenspiels läßt vermuten, daß sich Steinert intensiv mit der dortigen Lichtsituation auseinandergesetzt hat, um am richtigen Ort zur richtigen Zeit seine Fotokonzeption umzusetzen. Mit dem Weitwinkelobjektiv fotografierte er auch eine Frontalansicht des Gebäudekomplexes (Abb. 133). Die stark geometrische Erscheinung des

---

[733] Inv.Nr. 1467/504/87 - 1467/519/87 u. 65/83.

[734] Brief der Team-Werbeagentur an Steinert vom 01.06.1964, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 5.

[735] Im Negativ-Nachlaß befindet sich eine im gleichen Jahr entstandene größere Serie von Modeaufnahmen für die Firma Nino. Darin präsentieren weibliche Modelle Mäntel und Jacken vor schlichtem Hintergrund. Die Bildentwürfe sind gegenüber den Architekturfotos sehr konventionell ausgeführt. Ihr genauer Verwendungszusammenhang ist nicht bekannt. Die Firma existiert nicht mehr. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N 2408/87 - 1467/N 2469/87.

[736] Bei „Lange Front mit Bäumchen" handelt es sich um den Negativtitel des Autoren. Das Positiv ist ohne Titel. Inv.Nr. 1467/504/87

Gebäudes wird durch die im Vordergrund verlaufende geschwungene Auffahrt ausgeglichen. Die frontale Aufsicht nimmt dem Bild die Tiefe. Aufgrund der Differenziertheit der Grauwerte und Strukturen (Asphalt, Randsteine, Wiese, Mauer, Fensterfront, etc.) scheint es in verschiedene Bereiche aufgeteilt zu sein – einer abstrahierten Flächenkomposition ähnlich. Die Gestaltungsweise führt ebenso wie die dynamisierende Perspektive dazu, daß die Architektur der Textilfirma visuell überhöht und betont wirkt. Dies war in den fünfziger und sechziger Jahren typisch für die Präsentation von schlichten Gebäuden, deren Baustil nach dem Zweiten Weltkrieg „boomte". So bevorzugten auch Albert Renger-Patzsch beispielsweise bei der Aufnahme der „Zeche Katharina in Essen" (1956) und die Industriefotografin Ruth Hallensleben bei der Fotografie von der neu erbauten Gießereihalle des Edelstahlwerks *Schmidt + Clemens* (1964) diagonale Ansichten (Abb. 134). Beide setzten in ihren Arbeiten jedoch nicht so extreme gestalterische Mittel ein. Steinerts Darstellungsweise mit ihren ausgeprägten „Eingriffen" wirkt demgegenüber sehr modern. Sie betont im „übertragenem" Sinne die Modernität der Unternehmensarchitektur. Da die Fotos für den Prospekt „Nino in der Linie von heute" (Abb. 135) aufgenommen worden sind, in dem die Fortschrittlichkeit der Textilfabrik herausgestellt wurde, liegt der Schluß nahe, daß diese Wirkung beabsichtigt war, um ein spezifisches Image der Firma wiederzuspiegeln.[737] Dieses setzte der Fotograf nicht nur abbildlich, sondern auch in hohem Maße gestalterisch um.
Bei den Innenaufnahmen von *Nino* nutzte er dieselbe Darstellungsweise: die Frontale sowie tief fluchtende Diagonalansichten. Mit letzteren betonte er die Tiefe der Produktionshallen, was eine visuelle Vergrößerung ihrer Dimensionen zur Folge hatte. Dabei ließen sich die komplexen, räumlichen Bedingungen der Industriehallen mit ihren Maschinen, Lagern, Lampen, usw., die nur begrenzte kompositionelle Eingriffe durch Freistellungen oder Abhängungen erlaubten, bildlich nicht so „vereinnahmen" wie die schlichte repräsentative Außenarchitektur. So wurden nur zwei der Innenansichten ähnlich prägnant aufgefaßt wie die Außenaufnahmen: die stark zentralperspektivisch fluchtende Sicht auf einen Gang zwischen zwei endlos anmutenden Lagerregalen (Abb. 136) und die einzige Objektdarstellung der Serie, die Stoffballen in Allover-Struktur zeigt.[738] Die dort erfolgte Konzentration auf wenige Bildelemente und die starke Betonung der perspektivischen bzw. Allover-Ausrichtung bewirkt, daß anstelle der Stofflichkeit oder des Kontextes der Motive die außergewöhnliche bildliche Komposition und der gestalterische Einfluß des Fotografen im Vordergrund stehen.

Drei Jahre später fotografierte Steinert Maschinen für die Firma Siemens auf ganz andere Weise.[739] In der Auftragsserie ist das „Gestaltungsmoment" stärker hinter die abbildliche Funktion – die visuelle Präsentation des maschinellen Potentials der Kraftwerk-ähnlichen Firma – zurückgenommen worden.

---

[737] Nino in der Linie von heute, Werbeschrift, o.D. und o.J., FS: Belege Steinert (unter Buchstabe „N").

[738] Inv.Nr. 1467/521/87. Produktaufnahmen in Allover-Struktur waren im Rahmen der Neuen Sachlichkeit entwickelt worden. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg setzten sie sich auch zunehmend in der Gebrauchsfotografie durch. Entsprechende Motive finden sich beispielsweise in folgenden Aufnahmen, die im Besitz des *Museums Folkwang* sind: Inv.Nr.: 595/81 und 596/81 von Erich Angenendt sowie Inv.Nr.: 114/14 (Perlonfabrik Fa. Rhodiaceta, Freiburg 1953) von Toni Schneiders. Allover-Strukturen fotografierte Ruth Hallensleben 1951 für einen Messestand der Bergischen Achsenfabrik. Ulrike Herrmann, Ruth Hallensleben. Einer Fotografin auf der Spur, in: Ruth Hallensleben. Belichtete Geschichte, Kat. (Rheinisches Industriemuseum Engelskirchen, Schloß Homburg/Nümbrecht, Museum Achse, Rad und Wagen/Wiehl), Gummersbach 1994, S. 29 f.

[739] Inv.Nr.: 1467/523/87 - 1467/532/87

So zeigt der Großteil der Fotografien einzelne Geräte in einer Übereckansicht, die Allansichtigkeit suggeriert. Auffällige Perspektiven, wie die angeschnittene Frontalansicht auf eine kreisförmige maschinelle Konstellation oder die stark fluchtende Aufsicht auf einen Turbinenkomplex in einem langgestreckten Raum bilden darin die Ausnahmen.

Ausgeprägter ist dagegen die Fluchtperspektive, die der Fotograf in der sehr steilen, stark angeschnittenen Untersicht vom „Rheinstahl Hochhaus Essen“ (Abb. 137) aus dem Jahr 1961 verwandte. Das Foto liegt „nur“ als Einzelaufnahme vor. In ihr setzt sich die Hausfassade mit ihrer rasterartigen Struktur deutlich vom konturlosen, hellen Umraum ab. Der horizontale Abschluß des Vordaches, der parallel zum unteren Bildrand verläuft, bildet den ausgleichenden Kontrast zum vertikal ausgerichteten Motiv mit seinen stürzenden Linien. Den gestalterischen Verfremdungen zufolge steht hier nicht das Erscheinungsbild des Hauses im Mittelpunkt, sondern die überzeichnende Hervorhebung seiner charakteristischen Merkmale: seiner Höhe und Rasterstruktur. Ob es sich bei dem Abzug um eine Auftragsarbeit handelte, ist nicht bekannt.

Extreme Ansichten, die den oben vorgestellten ähneln, sind bereits in Steinerts Frühwerk nachzuweisen.[740] Die Fotografie einer Industrieanlage (Abb. 21), die 1934 entstand, und die steile Sicht auf ein Seitenschiff der Wetzlaer Kathedrale (Abb. 138) aus dem Jahr 1933 sind von der Perspektive her vergleichbar. Einen Vorläufer für die radikale Frontalsicht auf das *Nino*-Gebäude stellt die „Sonntagsstimmung auf dem Exerzierplatz“ (Abb. 28) dar, die ebenfalls mit dem Weitwinkelobjektiv fotografiert worden ist. In beiden Darstellungen haben die Häuser ihre Dreidimensionalität zugunsten der Einbindung in die fotobildliche Komposition „eingebüßt“. Selbst die dynamische Fluchtperspektive der meisten *Nino*-Aufnahmen ist bereits in seiner Amateurzeit zu finden. Dabei weisen die frühen Fotos von einer Kaserne und vom „Wiener Ehrenmal, Heldenplatz“ (Abb. 139) nicht nur eine vergleichbar starke visuelle Sogwirkung auf. Auch die Pointierung von gegensätzlichen Strukturen mit Hilfe von Anschnitten und der Licht- und Schattenverteilung ist dort bereits eingesetzt worden.

In seinem Hauptwerk nutzte Steinert diese Gestaltungsmittel dagegen nur sehr selten. Eine Fotografie vom Kraftwerk Bexbach aus dem Jahr 1953 ist in einer ähnlich steilen Untersicht aufgenommen worden. Sie diente in ihrer Positivform als Vorlage für den experimentell weiterbearbeiteten Negativabzug (Abb. 140), der sich in der Sammlung befindet. Dabei wurde das „positive“ Ausgangsmotiv durch die Blickrichtung allein schon so stark abstrahiert, daß seine ursprüngliche Erscheinungsform kaum noch zu erkennen ist. Darüber hinaus entstand in der Nachkriegszeit noch ein Standfoto aus dem Film „Stein auf Stein“ mit einer vergleichbaren Perspektive.[741] Im Gegensatz zu jenen Einzelaufnahmen ist die in den fünfziger Jahren fotografierte Auftragsserie über Schulen im Saarland kaum verfremdet worden.[742] Die dazugehörigen Architekturfotos wurden vorwiegend in klassischen Übereckansichten aufgenommen (Abb. 141), die einen möglichst umfassenden Blick auf

---

[740] s.o. S. 39 ff.

[741] Inv.Nr. 1467/76/87. Es handelte sich dabei um einen vom saarländischen Kultusministerium in Auftrag gegebenen kurzen Film über die dortigen Wiederaufbautätigkeiten. Steinert soll daran beteiligt gewesen sein, jedoch nicht in leitender Position. Brief v. Schmoll 1999, Antwort auf Frage 18.

[742] Inv.Nr.: 1467/966/87 - 1467/987/87. Schmoll gibt an, daß diese Serie ebenfalls im Auftrag des saarländischen Kultusministeriums entstanden ist. ebda, Antwort auf Frage 27

die Gebäude gewähren. Die Weitwinkel-Optik und die leichte Untersicht, die Steinert dabei einsetzte, läßt die Schulbauten perspektivisch leicht verzerrt erscheinen. So dominant wie in den *Nino*-Aufnahmen sind die gestalterischen „Manipulationen“ jedoch nicht ausgeprägt. Sie dienen lediglich zur leichten Betonung der Plastizität und Ausmaße der Häuser. „Überhöhend“ hat der Fotograf in dieser Serie somit nur wenig eingegriffen. Jene wirkt eher wie eine repräsentative Bestandsaufnahmen der Gebäude im Rahmen einer konventionell-gestalteten Auftragsarbeit. Das gleiche gilt für die dazugehörigen Innenaufnahmen, die einzelne Situationen aus dem Schulalltag wie Unterrichts- und Lernszenen in überblicksartigen Diagonalsichten ohne starke Verfremdungen zeigen. „Manipulierendere“ Eingriffe setzten sich in Steinerts angewandten Fotografien offenbar erst in der Essener Zeit durch.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Gestaltungsmittel, die Steinert in den Architektur- und Industriefotografien seines Spätwerks verwandte, für seine fotografische Arbeit nicht neu waren. Sie konnten bereits in seiner Amateurzeit nachgewiesen werden. Im Spätwerk entwickelte er sie durch die Radikalisierung der Perspektiven und Ausschnitte weiter. Dabei bezog er sie erst hier im größeren Umfang in den angewandten Bereich ein. Denn so extreme Sichten und Ausschnitte wie in der *Nino*-Serie kamen in der Saarbrücker Zeit nur im Rahmen von freien, nicht aber von Auftragswerken (Schulserie) vor. Ob und inwiefern sich diese Tendenz anhand des übrigen Spätwerks bestätigen läßt, wird die weitere Untersuchung zeigen.

VI.3. Portraits

Der Portraitfotografie widmete sich der Fotograf in seiner Spätphase am intensivsten. Die Serie, die er 1961 für den *Stifterverband der Deutschen Wissenschaft* fotografierte, nimmt dabei eine Schlüsselrolle ein. Sie war für das „Jahrbuch 1961“ des Verbandes bestimmt, das unter dem Thema „Nobelstiftung und Pour le Mérite“ stand. In dem Almanach wurden die beiden wissenschaftlichen Auszeichnungen und die deutschen Würdenträger, die diese bis dahin erhalten hatten, vorgestellt. Von den dort veröffentlichten zweiunddreißig Portraits sind sechzehn von Steinert aufgenommen worden. Die anderen stammen von verschiedenen anderen Fotografen, Pressebildstellen und aus Privatbesitz.[743] Der Essener Fotolehrer hatte vermutlich den Auftrag, diejenigen Preisträger zu fotografieren, von denen keine geeigneten Portraitaufnahmen zur Verfügung standen. Unterlagen zu dem Projekt sind bis auf eine Ausnahme nicht mehr vorhanden.[744] Aus dem einzig erhaltenen Brief Steinerts an Eduard Spranger, der als Mitglied des Ordens Pour le Mérite portraitiert wurde, geht lediglich hervor, daß er den Wissenschaftler vor Ort (in Tübingen) aufsuchte und aufnahm.[745] Ähnlich wird er bei den anderen Portraitsitzungen vorgegangen sein.

---

[743] Bildnachweis, in: Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft (Hg.), Jahrbuch 1961. Nobelstiftung und Pour le Mérite, Essen 1961, S. 130.

[744] Der Stifterverband verfügt nach Auskunft von Frau Manteuffel über keine Unterlagen des Projektes mehr. Der damalige Leiter des Verbandes ist inzwischen verstorben. Der nur für das Jahrbuch 1961 angestellte Mitarbeiter konnte nicht mehr ausfindig gemacht werden. Interview der Autorin mit Frau Manteuffel und Dr. Spiegel vom *Stifterverband der Deutschen Wissenschaft* am 03.11.1998.

[745] Brief von Otto Steinert an Prof. Dr. Spranger vom 19.02.1961, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 14: Projekte Essen 1958-1964.

Die Fotografien der Serie sind dabei alle nach einem nahezu identischen Darstellungsmodus aufgenommen worden. Es stellt sich die Frage, von wem dieser entwickelt wurde: vom Fotografen oder Auftraggeber? Im Rahmen von Recherchen konnten keine Gestaltungsvorgaben nachgewiesen werden. Eine Abstimmung mit den Portraits der zahlreichen anderen Bildautoren scheint zudem nicht erfolgt zu sein. Denn die meisten jener Fotos entsprechen als Brustbilder in Dreiviertelansicht mit leicht geneigtem Kopf ausnahmslos einer eher klassischen Portraittradition. Sie sind zudem sowohl in technischer als auch in gestalterischer Hinsicht sehr verschieden ausgeführt worden.[746] Steinert verfolgte dagegen eine sehr konsequent durchgehaltene moderne Bildauffassung, die im Hinblick auf das Jahrbuch, das vorwiegend Repräsentationstraditionen verpflichtet war, sehr ungewöhnlich wirkt. Mit ihr hob er sich prägnant von den anderen Bildnissen ab. Der Bildteil der Veröffentlichung ist aufgrund der Vermischung der unterschiedlichen Darstellungsformen letztlich sehr heterogen ausgefallen. Da dies vom Auftraggeber wohl kaum intendiert worden war, spricht viel dafür, daß keine darstellerischen Vorgaben von Seiten des *Stifterverbandes* bestanden haben und Steinert die Art und Weise seiner Portraits selbst bestimmt hat.
Jene präsentieren die Köpfe ohne künstliche Beleuchtung betont plastisch vor der monotonen Hintergrundsfläche. Auffällig ist die eindringliche Detailschärfe, die zuvor bereits bei den Stilleben eingesetzt wurde.[747] Die formatfüllenden, frontalen Close Ups konzentrieren sich auf die Gesichter, die verschlossen und kühl aussehen. Dabei verlangen die vom Alter gezeichneten Physiognomien im Zusammenhang mit der seriösen Erscheinung der Dargestellten und der Bildgröße (vorwiegend 30 x 40 cm) von der bzw. dem Betrachtenden eine respektvolle Distanz (Abb. 142).[748] Diese Wirkung wird durch die frontale Blickrichtung der Preisträger unterstützt, die in ihrer Direktheit ebenfalls Abstand gebietend und letztlich konfrontativ erscheint. Auf den eindringlichen Blickkontakt wird man/frau zudem immer wieder zurückgeworfen, denn die Betrachtung von Bildpartien jenseits der Augenbereiche führt – wie magisch beeinflußt – immer wieder auf diese zurück. Die hier entwickelte Darstellungsform unterscheidet sich deutlich von der Portraitauffassung, die Steinert in seinem Früh- und Hauptwerk verfolgte. Dort ist der Blick der Portraitierten meist abgewendet oder träumerisch-abwesend dargestellt.[749] Die bei der *Stifterverbands*-Serie erfolgte Konzentration auf die Enface-Ansicht ist darüber hinaus so konsequent erfolgt, daß Hinweise auf die Umgebung und Körperhaltung der Persönlichkeiten ausgespart wurden. Psychologisierungen mit Hilfe von Attributen und Posen, wie sie bespielsweise August Sander zur Charakterisierung seiner „Menschenbilder“ vornahm, waren für ihn offenbar nicht von Interesse.[750]
Die Negative und Kontaktbögen (Abb. 143), die zu den Aufnahmen noch existieren, weisen nur geringfügige Variationen auf. Sie betreffen die Haltung des Kopfes, der sowohl en face als auch in leichter Wendung zur Seite fotografiert wurde. Aus dem Negativmaterial wählte Steinert für die Fotoabzüge vordringlich Frontalansichten aus, deren Bildausschnitte er bei der Vergrößerung noch

---

[746] S. Jahrbuch 1961: Portraits in eher traditioneller Auffassung sind beispielsweise die von Walther Buthe (S. 17), Adolf Butenandt (S. 21), Ernst Robert Curtius (S. 23), etc.

[747] s.o. S. 111 ff.

[748] Ein größeres Format weisen nur zwei Portraits auf: das von Gustav Hertz mit 53 x 40 cm (Inv.Nr.: 65/100) und das von Percy Schramm mit 51,2 x 37,3 cm (Inv.Nr. 65/103).

[749] s.o. S. 35

[750] Jan Thorn Prikker, August Sander (Industrieller, Bonn, 1933). Das Porträt einer Zeit, in: Lichtbildnisse 1982, S. 162.

stärker auf das Motiv beschränkte.[751] Aufgrund seiner konsequenten Vorgehensweise ist anzunehmen, daß er die Konzeption der Reihe entweder schon vor oder zu Beginn des Auftrags entwickelte und auf die folgenden Fotografien übertrug.
Aufgrund des konsequent durchgehaltenen „Gestaltungs-Konzepts“ erscheinen die Fotos wie eine Art Typologie. Ihre Detailliertheit läßt sie betont sachlich – nahezu wissenschaftlich-analytisch – wirken. Sie versprechen größtmögliche Objektivität, die sich bei näherer Betrachtung jedoch als Trugschluß erweist. Denn von der Individualität der Personen geben die technische Präzision, Nahansichtigkeit und Detailgenauigkeit letztlich nur wenig preis. Eine psychologisierende Charakterisierung der einzelnen Wissenschaftler wurde nicht vorgenommen. Sonst hätte Steinert bei den Portraitsitzungen sicherlich mehrere verschiedene Haltungen und Ansichten aufgenommen – so wie er es bei den Portraits von Berthold Beitz, Kardinal Hengsbach oder Richard von Weizsäcker handhabte, die er ebenfalls Anfang der sechziger Jahre fotografierte.[752] Statt dessen führt das hohe Maß an visueller Annäherung zu keiner vermehrten Erkenntnis über die Portraitierten, was bereits bei den vorgestellten Close ups aus den fünfziger Jahren deutlich wurde.[753] Die Nähe schafft eher Distanz. Unterstützt wird diese Wirkung durch den Blick der Dargestellten, der den der Betrachterin bzw. des Betrachters aufzunehmen und gleichzeitig wieder „zurückzuwerfen“ scheint. Die strenge, formale Gleichförmigkeit, die zurückgenommene Individualisierung und die konfrontative Gegenüberstellung führen dazu, daß sich die vermeintliche Inszenierungslosigkeit der Fotoreihe letzten Endes als ihr Gegenteil entpuppt: als stilisierende Inszenierung. Die betont gestalterische Ebene tritt dabei in Konkurrenz zur inhaltlichen.
Mit der hier entwickelten Darstellungsform, die würde- und respektvolle Distanz fordert, hat Steinert letztlich eine wesentliche Funktion des Portraits – die Repräsentation – aufgenommen und „optimiert“. Dabei wurde die individuelle Charakterisierung der Honoratioren, die mit dieser Gattung häufig intendiert wird und die die betonte Nahsicht zudem verspricht, jedoch nur begrenzt eingelöst. Anstatt einer Individualisierung erfolgte eher eine Typologisierung der Dargestellten, bei der die bildliche Auseinandersetzung des Fotografen mit den Möglichkeiten der Portraitdarstellung eine wichtige Rolle einnahm. So entwickelte Steinert mit Hilfe der Fokussierung auf das Gesicht (die durch die En face-Ansicht und den engen Ausschnitt erreicht wurde), der detaillierten Schärfe (die Abbildlichkeit vorgibt aber nur bedingt gewährt) und der hervorgehobenen Positionierung des Blicks (der das fotografische Bildnis als visuelle Konfrontation interpretiert) eine sehr fotospezifische Darstellungsform und Portraitauffassung. Die damit erreichte künstlerische „Aufwertung“ nobilitierte dabei nicht nur das Motiv (den Portraitierten), sondern ebenso die Bildform, die Fotografie und den Gestaltungsanteil des Fotografen.

Die über zwanzig Jahre später entstandenen Portraits von Thomas Ruff scheinen sich in der Tradtion von Steinerts Bildauffassung zu befinden (Abb. 144). In ihnen wurde ebenfalls mit Hilfe von Close ups, gleichmäßiger Beleuchtung, neutralem Hintergrund und En face-Ansicht impliziert, daß die

---

[751] Eine Ausnahme stellt die Portraitaufnahme von Otto Warburg (Inv.Nr. 65/106) dar, die weiter gefaßt worden ist, um den am Hals getragenen Orden miteinzubeziehen.

[752] Dort variierte er nicht nur die Kopfstellung, sondern verwandte neben Close Ups auch Brust- und Halbkörperportraits. Berthold Beitz (Inv.Nr.: 1467/827/87 - 1467/841/87 u. 65/108) und Bischof Hengsbach (Inv.Nr. 1467/871/87 - 1467/876/87). Die Portraits von Richard von Weizsäcker liegen als Negative und Kontakte vor. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N2593/87 - 1467/N2595/87.

[753] s.o. S. 73

portraitierten Personen im Mittelpunkt stehen. Doch auch bei dem Becher-Schüler offenbart sich die betonte Sachlichkeit und Systematik nicht als Objektivität, sondern als maßgebliches Stilisierungskonzept. Damit steht bei Ruff ebenfalls das Bildpotential des Fotoportraits im Mittelpunkt seines Interesses. Beide Fotografen verfolgten dieses Ziel jedoch mit einer unterschiedlichen Intention. So versuchte Steinert die klassischen Darstellungsmittel zu „optimieren“ und damit die bildlichen Möglichkeiten des Portraits weiterzuentwickeln. Ruff ging mit den Darstellungsformen dagegen weniger „verabsolutierend“, sondern vornehmlich kritisch um. So berief er sich in seinen Arbeiten nicht auf das klassisch renommierte Portraitbild, sondern auf seine konventionelle, alltägliche Form: das Paßbild.[754] Dessen Identifizierung verheißende Erscheinung verfremdete er subtil, indem er die Portraitierten durch das gleichförmige, oft serielle Darstellungssystem und das teilweise Fehlen von Titeln bzw. Namen anonymisierte. Nach und nach steigerte er die Formate zudem bis ins Überdimensionale, wodurch die konventionelle Bildform zusätzlich überhöht wurde.[755] Seine Methode hatte letztlich die Destabilisierung dieses weit verbreiteten Portraittypus zum Ziel. Damit intendierte er eine „Neureflexion“ des gestalterischen und kontextuellen Potentials der Portraitfotografie vor dem Hintergrund eines postmodernen Kunstverständnisses.[756] Die bei Ruff vorkommenden medien- und objektivitätskritischen Gesichtspunkte hatten bei Steinert 1961 jedoch noch keine Bedeutung. Sie wurden erst mit der konzeptuellen und inszenierenden Fotografiebewegung, die sich ab den frühen siebziger Jahren entwickelte, aktuell. Dem Fotolehrer ging es demgegenüber um die künstlerisch-gestalterische „Aufwertung“ der fotografischen Darstellungsformen. Dadurch schuf er in gewisser Weise erst die Voraussetzung für ihre spätere kritische Reflexion.

Das Close up der Nobelpreisträger-Serie verwandte Steinert bereits als Amateur.[757] Einige der Portraitfotos des Früh- und Hauptwerks – wie beispielsweise die Aufnahme der Freundin Maria (Abb. 52) von 1940 oder das „Bildnis Edith“ (Abb. 53) von 1952 – weisen zudem eine noch engere Ausschnittwahl auf.[758] Diese ist dort jedoch noch nicht so radikal in Verbindung mit der wissenschaftlich-analytisch anmutenden Schärfe und der abweisenden Physiognomie eingesetzt worden. Dadurch wirken die Portraitierten in den früheren Arbeiten keineswegs so distanziert wie die Würdenträger von 1961. Ähnlich kühl und verschlossen erscheinen nur die Portraits, die in den fünfziger Jahren mit Hilfe von extremen Kontrastreduzierungen experimentell verfremdet wurden. So sind die Gesichter von „Gaby“ (Abb. 145) und der „Comtesse de Fleury“ (Abb. 59) in einen schwarzen Raum gestellt worden, der die Köpfe isoliert und sich vereinzelt sogar mit ihnen verbindet. Dadurch wirken die Darstellungsformen so, als ob sie unwirklich und abwesend wären – wie abstrahierte Portraitbilder.[759] Die spätere Nobelpreisträger-Serie verfremdete Steinert dagegen nicht

---

[754] Ruff: „Es ist Imitation von konventioneller Fotografie und sieht konventionell aus.“ zitiert in: Ingrid Burgbacher-Krupka, Die Götter der Griechen lächelten nicht, in: Thomas Ruff, Kat. (Bonner Kunstverein, Kunstverein Arnsberg, Kunstverein Braunschweig), Düsseldorf 1991, S. 16.

[755] Das Portrait von Anna Giese (Abb. 144) weist die Maße 205 x 160 cm auf. Thomas Ruff. Porträts Häuser Sterne, Kat. (Stedelijk Museum Amsterdam, Kunsthalle Zürich), Amsterdam 1990.

[756] Über die „Postmoderne als kritisches Konzept“ s. Scheer 168 ff.

[757] s.o. S. 34 f.

[758] s.o. S. 70 f.

[759] Die Aufnahme der Comtesse weckt mit abgehaltenem Scheitel Assoziationen an die schematisierte und idealisierte Plastik der Nofretete. Inv.Nr. 65/49

mehr so offensichtlich. Statt dessen übersteigerte er ihre vermeintliche Abbildlichkeit subtil mit Hilfe der radikalen Schärfe und Ausschnittwahl.[760] Nun wollte er keine neuen Realitätsebenen wie in seinen surrealistischen Bildentwürfen der fünfziger Jahre mehr erzeugen, sondern Realitätserscheinungen gestalterisch kontrolliert in fotobildlich orientierte Kompositionen einbeziehen. Sein Gestaltungsanteil ist dabei gegenüber dem Abbildungssaspekt nach wie vor maßgeblich. Die ambivalente Spannung zwischen beiden Momenten verleiht der Serie ein besonderes Maß an Eindringlichkeit.

Eine ähnlich konzeptuell aufgefaßte Portraitreihe fotografierte Steinert sechs Jahre später noch einmal. Für den Katalogumschlag zur 1967 stattfindenden Ausstellung „Otto Steinert und Schüler“ nahm der Fotolehrer vierunddreißig Close ups mit einer Fischaugenoptik auf, die seine Schüler und ihn zeigen (Abb. 146).[761] Die so entstandenen „180-Grad-Portraits“ wurden in ein rasterartiges Layout integriert. In den Aufnahmen erscheinen die Physiognomien der Dargestellten sehr vielgestaltig, sowohl ernst und distanziert als auch heiter, neugierig und aufgeschlossen. Ein differenzierter Ausdruck war hier offenbar erwünscht. Aufgrund der fotooptischen Verzerrung und des kreisrunden Bildausschnitts wirken die individuellen Erscheinungen jedoch gleichzeitig überhöht. Sie nehmen den mit dem Portrait verbundene Anspruch auf Abbildlichkeit zurück und lassen die gestalterischen „Manipulationen“ des Fotografen offensichtlich werden. Zusammengefaßt im Layout des Katalogumschlags bilden die Fotos eine ungewöhnliche Form des Gruppenportraits, das die Fotoklasse sowohl als Einheit als auch als Personenkreis, der aus einer Vielzahl von Einzelpersonen besteht, präsentiert. Die fotospezifische Verfremdung kann zudem als Hinweis auf die Profession der Portraitierten (Fotografinnen und Fotografen) interpretiert werden. Das „Gruppenbild“ wirkt mit seiner übergeordneten „Meta“-Ebene bzw. -Wirkung überzeugender als die Einzelaufnahmen. Es gehört als Abzug (65/118) zur „Sammlung Steinert“. Demgegenüber existieren die Einzelbilder „nur“ im Nachlaß. Ihnen kam offenbar lediglich Ausgangs- und Studienmaterial-Charakter zu.

Wie bereits erwähnt nahm Steinert in der Essener Zeit neben den beiden vorgestellten Serien noch zahlreiche weitere Personen auf. Er fotografierte den Generalbevollmächtigten von Krupp: Berthold Beitz, die Familie von Bohlen und Halbach, Kardinal Hengsbach, den Vorsitzenden des Stifterverbandes (Dr. Nord) und viele andere – meist Personen von öffentlicher Bedeutung.[762] In diesen Aufnahmen sind die Darstellungsmittel nicht mehr so radikal und konsequent wie in den Nobelpreisträger-Portraits eingesetzt worden. Statt dessen wurden die Ausschnitte meist etwas größer gefaßt, mimische Momente zugelassen und die Frontalität durch angedeutete Kopfdrehungen zurückgenommen.[763]

---

[760] In Steinerts Gestaltungsstufenmodell führte er bereits die Übersteigerung der Perspektive als fotografisches Darstellungsmittel auf: „Das Sehen in fotografischer Perspektive gewinnt daher meist erst in seiner übersteigerten Form ...den Wert als Gestaltungsmittel.“ Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 8.

[761] Inv.Nr. 1467/1118/87 - 1467/1163/87.

[762] Inv.Nr. 1467/811/87 - 1467/894/87. Darunter waren viele Mitglieder des Essener Rotary Clubs, dem Steinert angehörte.

[763] Inv.Nr. 1467/824/87, o.T. (Portrait von Giradet am Tisch sitzend), 1962; 1467/862/87, o.T. (Portrait von Dr. Hübner, lachend), 1969; 1467/852/87, o.T. (Portrait von Prof. Stark, en face), 1967; etc.

Bis auf die Fischaugenportraits, die technisch auch erst in den sechziger Jahren möglich waren,[764] hatte Steinert die in den späten Portraits verwendeten Gestaltungsmittel zum größten Teil bereits in seinem Früh- und Hauptwerk eingesetzt. Die darauf aufbauenden Nobelpreisträger-Aufnahmen von 1961 bilden einen Höhepunkt seiner Portraitfotografie und seines Spätwerks. Die dort entwickelten Darstellungsformen und die bildlich-repräsentative Ausdruckssteigerung prägten sein nachfolgendes Portraitwerk. Es erreichte aber nur noch selten die Stringenz der frühen sechziger Jahre.

VI.4. Landschaften

Einen nicht ganz so umfangreichen, dennoch markanten Bereich seines Spätwerks repräsentieren die späten Landschaftsfotografien. Sie entstanden zum größten Teil 1963 auf einer Reise nach Norwegen als freie Arbeiten.[765]
Strukturaufnahmen von Felsoberflächen bilden darunter einen besonderen Schwerpunkt.[766] Motive dieser Art konnten bereits im Hauptwerk – anhand von verfremdeten Tapetenoberflächen (Abb. 86) und Muscheln in Allover-Darstellung (Abb. 121) – nachgewiesen werden. Dabei unterscheiden sich die Landschaftsstrukturen der sechziger kaum von denen der fünfziger Jahre. So ist das aus dem Hauptwerk stammende „Felsbild Norwegen“ von 1956/57, das durch zahlreiche Furchen, Spalten und helle Einschlüsse geprägt ist, vergleichbar mit dem sieben Jahre später entstandenen „Wasserfall in Norwegen“, der grafisch anmutende Wasserverläufe vor felsigem Grund zeigt.[767] Beide Fotos beruhen auf formatfüllenden Detailansichten von Gesteinsabschnitten, in denen die räumliche Tiefe durch den Bildausschnitt zurückgenommen wurde und die Strukturen nahezu selbstreferentiell – wie abstrakte Zeichnungen – im Mittelpunkt stehen.

Einen weiteren Themenschwerpunkt der norwegischen Landschaftsaufnahmen von 1963 bilden die Fotografien mit weiter gefaßtem Ausschnitt, die den Bildraum besonders betonen. In ähnlicher Form wurde diese Darstellungsform schon in den Landschaftsfotos von 1956/57 beim Motiv der „Straße in der Bretagne“ und des steinigen Strandes (Abb. 147) eingesetzt. Dort übersteigerte Steinert die räumliche Tiefe durch den kompositorisch sehr hoch angesetzten, perspektivischen Fluchtpunkt, der eine sogartige Dynamik hervorruft. In den späteren Landschaftsfotografien, wie der Aufnahme, die ein Tal inmitten von bewaldeten Bergformationen zeigt (Abb. 148), verwandte er eine nicht so extreme Perspektive und ein ausgeglicheneres, quadratisches Bildformat, welches er nun gegenüber dem Hochformat bevorzugte. Der Schwerpunkt des Bildes, in dem die Berghänge und die sie durchziehenden Schlängellinien (Wege und Spuren von Geröll-Lawinen) zusammentreffen, ist hier

---

[764] Das Fischaugenobjektiv kam erst in den sechziger Jahren auf den Markt.
In Steinerts Werk befinden sich darüber hinaus noch vier Fischaugen-Abzüge: 1467/938/87, 1467/939/87 von 1962, 1467/773/87 o.D. (sechziger Jahre) und 65/119 von 1968. Darüber hinaus liegen noch vereinzelt Motive mit entsprechender Perspektive als Negative vor, z.B. Strandszenen und ein Gruppenportrait im Theater. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N2981/87 - 1467/N1982/87 und 1467/N3061/87 - 1467/N3062/87.

[765] Die Reisen dienten vorwiegend dem Fotografieren. Marlis Steinert, in: Scholz 17.07.1995, S. 17 f. Norwegen-Aufnahmen, die mit 1964 datiert wurden, sind 1963 aufgenommen, 1964 aber erst vergrößert worden. Brief v. M. Steinert 1999, Antwort auf Frage 30.

[766] Ähnlichen Detailcharakter weisen die folgenden Aufnahmen aus den sechziger Jahren auf: Inv.Nr. 65/111, 65/112, 65/113, 1467/45/87, 1467/567/87, 1467/568/87 u. 1467/625/87.

[767] Inv.Nr. 65/70 u. 65/111.

im vorderen Mittelgrund positioniert. Die Ausgewogenheit der Komposition überträgt sich auf die Erscheinung der Naturlandschaft. Sie wirkt in sich ruhend, nahezu unvergänglich und ewig.

Dynamischer mutet dagegen die Sicht auf eine felsige Ebene (Abb. 149) an, die – zusammen mit zwei ähnlichen Arbeiten – zur selben Zeit entstand.[768] Durch die tief angesetzte, leicht nach vorne geneigte Optik besitzt die Aufnahme eine stärkere Sogwirkung als in dem zuvor vorgestellten Bild (Abb. 148). Diese ist jedoch nicht so intensiv ausgeprägt wie in den Fotografien der fünfziger Jahre, bei denen der Fluchtpunkt weitaus höher angelegt wurde. Demgegenüber wird der sogartige Effekt im Spätwerk durch den spezifischen Bildausschnitt gefördert, der die Bergrücken, die die Felsenebene nach hinten begrenzen, nahe dem Bildmittelpunkt aufeinanderzustreben läßt. Weitere Unterstützung erhält die fluchtende Perspektive durch die bizarre, sich zum Hintergrund hin verdichtende Wolkenstruktur. „Ruhepunkte“ bilden dagegen die verwitterten, wuchtig anmutenden Felsbrocken und die markante, geröllfreie Stelle im Vordergrund. Letztlich liegt der Fotografie eine Ambivalenz aus Dynamik und Ruhe, massiven und luftigen Motiven sowie dunklen und hellen Bereichen zugrunde. Das symmetrische, quadratische Format und die klassische, in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgeteilte Komposition bilden den ausgeglichenen Rahmen dafür. Indem Steinert die nahezu unendlich anmutende Weitläufigkeit der Landschaft hier durch die Perspektive und das robuste, die Zeit überdauernde Aussehen der Natur bzw. des Gesteins mit Hilfe der Schärfe und des detaillierten Tonwertreichtums herausstellte, ließ er dem semantischen Aspekt des Motivs mehr Raum als zuvor.

Die spannungsvolle aber zugleich ausgewogene Integration einer stark fluchtenden Perspektive in die Bildfläche verwandte der Fotograf darüber hinaus in der zeitgleich entstandenen Fjordserie. An den Fjorden, mit ihren tiefen, langgezogenen Tälern, konnte diese Thematik mustergültig umgesetzt werden. Die Aufnahmen sind mehrheitlich in Farbe ausgeführt worden, was für Steinert ungewöhnlich war (Abb. 150).[769] In den C-Prints tritt die landschaftliche Erscheinung: die Farbigkeit der Pflanzen, Gesteine und Wasseroberfläche sowie die Spiegelungen im Gewässer und die Lichtsituation der spezifischen Tageszeit stärker hervor. Das Motiv erhält in Verbindung mit seinen „natürlichen“ Farben eine naturgetreuere Wirkung. Die Eigenbedeutung und der abbildliche Aspekt der Landschaftsfotografien kommen dadurch stärker zum Tragen. Obwohl die Gestaltung „unauffälliger“ als im Hauptwerk erfolgte, hat sie dennoch maßgeblichen Charakter, was an dem verwendeten harmonischen Format und der klassischen Vorder-, Mittel- und Hintergrundaufteilung, dem leicht unter dem Bildmittelpunkt angesetzten Fluchtpunkt der Komposition, der Steigerung der farblichen Leuchtkraft durch die indirekte Einbeziehung des Sonnenlichts mit Hilfe der Wasserspiegelung und dem kontrastbetonten Bildaufbau deutlich wird. Verfremdende Effekte sind nicht mehr erkennbar. Das Bild der Naturlandschaft steht hier im Vordergrund, jedoch nicht in seiner spezifischen, geografischen Ausprägung. Die Tatsache, daß die Fotos Landstriche aus Norwegen zeigen, scheint nicht wichtig. Sie könnten auch woanders her stammen. Schließlich sind – bis auf

---

[768] Die Serie von der Felsenebene besteht aus drei Motiven: Inv.Nr. 1467/613/87, 1467/614/87 u. 1467/629/87.

[769] Die Fjordserie besteht aus neun Motiven: Inv.Nr. 1467/606/87, 1467/620/87 - 1467/624/87 u. 1467/627/87 - 1467/629/87. Die meisten davon sind auf Farbmaterial ausgeführt: Inv.Nr. 1467/620/87, 1467/623/87 - 1467/624/87 u. 1467/627/87 - 1467/629/87.
Zu dem seit 1942 auf dem Markt befindlichen C-Print-Verfahren, bei dem Farbabzüge auf chromogen entwickeltem Farbpapier vergrößert werden, siehe: Verfahren der Fotografie. Bilder der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1989, S. 67.

wenige Ausnahme – fast alle Aufnahmen „ohne Titel“.[770] Statt dessen ist das Motiv so umgesetzt worden, daß es eine allgemeine, über sich hinausweisende, idealisierende Bedeutung vermittelt: die Landschaft als unvergängliche, vom Menschen unversehrte Natur. Demnach fungiert es nun nicht mehr „nur“ schwerpunktmäßig als Gestaltungs-Träger, sondern auch als Ideen-Träger. Diese spezifische Umsetzung der Landschaftsfotografie klang bereits in den Gebirgsfotos der dreißiger Jahre an, in denen Steinert Bergformationen als mächtige, aufstrebende Naturgewalten darstellte.[771] Jene Arbeiten mit ihren klar aufgeteilten Flächen und Linien sowie ihrem aufstrebenden Format (Hochformat) erreichten aber nicht den komplexen, spannungsvollen und zugleich kontemplativen Ausdruck, den er fünfundzwanzig Jahre später mit der Betonung der Raumtiefe und der Schärfe erreichte. Die späten Fotos lassen aufgrund ihrer meditativen Wirkung und ihrer Gestaltung (mit der Schärfe, dem dramatischen Himmel und der differenzierten Komposition) Vergleiche mit den Landschaftsfotografien von Anselm Adams zu. Die Arbeiten des Amerikaners wirken durch ihren höheren Horizont, die noch ausgeprägtere Vordergrundbetonung und die nicht so starke Weitwinkelperspektive noch kontemplativer. Adams trat dabei als Landschaftsfotograf mit seiner stark metaphysischen Auffassung von der Natur subtiler hinter die Landschaftsmotive und ihre Wirkung zurück als Steinert. Die Fotos des Saarbrückers wirken dennoch wie vollkommene Bilder einer unvergänglichen, harmonischen Natur. Das Harmonische, Weitsichtige, Kontemplative der Gestaltung überträgt sich ohne Irritationen auf das Motiv. Demnach wurden die Fotos nicht surreal, sondern eher ideal aufgefaßt.

Die Tatsache, daß er sich der Farbfotografie gerade im Kontext der Landschaftsthematik zuwandte, unterstützt die These, daß in den Norwegenbildern die Einbeziehung der motivischen Eigenbedeutung eine besondere Rolle spielte. Schließlich läßt das Verfahren – sofern es nicht verfremdend verwendet wird – die Darstellungen natürlicher erscheinen. Ein weiterer Grund dafür, daß er die Farbfotografie gerade zu diesem Zeitpunkt einsetzte, war zudem die Tatsache, daß sich das Verfahren ab 1960 langsam auch in künstlerischen Kreisen durchzusetzen begann.[772]

Steinert ist mit den hier entwickelten fotobildlichen Möglichkeiten jedoch langfristig nicht zufrieden gewesen.[773] Die vier Norwegen-Aufnahmen, die er in die „Sammlung Steinert“ aufnahm, stellen keine C-Prints, sondern Schwarz-Weiß-Fotos dar. Zudem hat er weder die Farbe als Gestaltungsmittel noch die Landschaftsfotografie als Thematik weiter verfolgt.

Auffällig ist dennoch, daß die Schwerpunktverlagerung, die innerhalb der Landschaftsbilder des Spätwerks festgestellt wurde, im späten Auftragswerk genau gegenläufig verlief. Während bei den Architektur- und Portraitaufträgen die Gestaltung an Gewicht gewann, nahm in den freien Fotografien – zumindest vorübergehend – das inhaltliche Potential zu.

---

[770] Die Ausnahmen bilden die vier Aufnahmen, die der Sammlung Steinert angehören. Zwei ihrer Titel verweisen auf den geografischen Aufnahmeort: „Sonnenuntergang in Hirtshals“ (Inv.Nr. 65/114) und „Wasserfall in Norwegen“ (Inv.Nr. 65/111). Die beiden anderen Titel sind allgemeiner gehalten: „homo habilis“ (Inv.Nr. 65/112) und „Felsstruktur“ (Inv.Nr. 65/113).

[771] s.o. S. 37 ff.

[772] Boje 198 ff.

[773] Steinert zeigte Robert Häusser einige der Farbaufnahmen. Daraus, daß er ihn um sein Urteil bat, läßt sich schließen, daß er von den C-Prints nicht ganz überzeugt war. Brief v. Häusser 1999, S. 1.

VI.5. Reportagen

Gegen Ende seines fotografischen Werks widmete sich Steinert einer Gattung, mit der er sich inzwischen zwar in der Lehre, selten jedoch in der eigenen Praxis beschäftigt hatte: der Reportagefotografie.

1970 übernahm er für die überregionale Tageszeitung „Die Welt" den Auftrag, einen Bildbericht über die Expedition des Forschungsschiffs *Meteor* zur dänischen Inselgruppe Faröer zu erstellen.[774] Die Reise diente der ozeanographischen Erforschung des Island-Faröer-Rückens, einem untermeerischen Gebirge, an dem das Europäische Nordmeer und der Atlantische Ozean aufeinanderstoßen. Das Besondere an dem Unternehmen war, daß es für die Wissenschaft zum ersten Mal möglich war, kontinuierliche Messungen vom fahrenden Schiff aus vorzunehmen. Da kein Student und keine Studentin der *Folkwangschule* dieses Projekt übernehmen wollte, fand Steinert sich bereit, journalistisch tätig zu werden: „Ich bin mit Passion eingesprungen."[775] Von der Reise sind sechsunddreißig Filme und die dazugehörigen Kontaktbögen im Nachlaß erhalten – vorwiegend im Kleinbildformat. Achtundsiebzig Motive liegen als Abzüge vor.[776] Ihren Themen zufolge repräsentiert die Serie eine überblicksartige Bildreihe über die Bedingungen und den Verlauf der Expedition. Den Kontext der Reise vermitteln die Fotos vom Transportmedium (Forschungsschiff), der geografischen Situation (Landkarte) und der landschaftlichen Umgebung (Meer und Küste). Die Situation auf dem Schiff wurde anhand von Portraits einzelner Besatzungsmitglieder und Szenen aus dem Schiffsalltag dargestellt. Das Ziel der Forschungsreise, die wissenschaftlichen Untersuchungen, präsentieren ausdrucksstarke Einzelbilder. Dabei kam es zur Berücksichtigung aller drei an der Reise beteiligten Wissenschaftssparten: der Chemie (durch die Darstellungen mit dem Planktonnetz), der Meeresgeologie (anhand der Untersichten auf die Telemetrie-Boje, Abb. 154) und der Meeresgeophysik, die die künstlichen Explosionen (Abb. 156) veranlaßte.[777] Die Bildstrecke besitzt letztlich Erzählcharakter mit Einleitung, Handlung (die Reise) und Höhepunkten. Sie „erzählt" eine Story, so wie sie der Fotolehrer auch von seinen Studenten verlangte.[778]Abgestimmt wurde sie auf den Text des Berichterstatters (Rainer Fabian), der die Expedition ebenfalls begleitete und kommentierte. Zwei Wochen nach dem Ende der Reise erschien in der Wochenendausgabe von „Die Welt" ein zweiseitiger Artikel mit fünf Steinert-Fotografien: je eine Ansicht vom Schiff und vom Seebeben, je ein Foto mit dem Motiv des Planktonnetzes und der Telemetrie-Boje sowie eine Aufnahme, die Forscher an Deck zeigt, die Bodenproben begutachten (Abb. 158).[779] Letztere stellte den bildlichen „Aufmacher" des Berichtes dar.

---

[774] Rainer Fabian, Wenn Forscher sich aufs Meer begeben. Mit der „Meteor" im Atlantik unterwegs, in: Die Geistige Welt, Nr. 188, vom 15.08.1970, S. 1 f.; ders., Die Erde ist ein Wasserstern – müssen wir auf ihm verdursten? Internationale Verträge sollten die Meere schützen (Schluß), in: Die Welt, Nr. 277 vom 28.11.1970, S. 7.

[775] N.B. Bis jetzt noch nicht seekrank, Neue Ruhr Zeitung (NRZ), 14.07.1979, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 29.

[776] Von den sechsunddreißig als Negative vorhandenen Filmen sind neunundzwanzig Kleinbild- und sieben Mittelformat-Filme. Als Abzüge liegen insgesamt einhunderteinundsechzig Fotografien vor (Inv.Nr. 1467/285/87 - 1467/429/87). Der größte Teil der Motive ist doppelt und dreifach vertreten.

[777] Inv.Nr. 65/127: „Bei der Arbeit mit dem Planktonnetz", Inv.Nr. 65/128: „Eine Telemetrie-Boje wird eingeholt" u. Inv.Nr. 1467/126/87: „Ein künstliches Seebeben".

[778] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 24.

[779] Die Geistige Welt vom 15.08.1970, S. 1 f.

Mit ihrem reportageartigen Charakter bildet die Serie eine Ausnahme im bisher vorgestellten Werk des Fotografen. Die Arbeit über das Kieler Studentenwerk, die zwischen 1945 und 1947 entstand, kommt ihr am nächsten. Dort stand jedoch kein in sich abgeschlossenes Ereignis, sondern eine spezifische Situation im Mittelpunkt: die Wohnverhältnisse und der Alltag der vom Hilfswerk aus untergebrachten Studentinnen und Studenten. Die kurz darauf entstandenen Paris-Aufnahmen vermitteln ebenfalls keine Handlung. Sie sind als Einzelbilder mit betont kompositionellem Anteil konzipiert worden. Das gilt auch für die Fotografien, die Steinert 1962 während eines New York-Aufenthalts aufgenommen hat.[780] Während die Hälfte der dort entstandenen Bilder verschiedene Themen zeigt, konzentriert sich der Rest auf einen Straßenumzug (Abb. 151). Die meisten der daran beteiligten Demonstranten gehörten ihrer Bekleidung zufolge dem medizinischen oder karitativen Dienst an. Der Kontrast zwischen ihrer weißen Kleidung und den dunklen, darüber gezogenen Mänteln findet sich in der Tonwertigkeit der großen Banner und Spruchbänder wieder, die von den Umzugsteilnehmerinnen und -teilnehmern getragen wurden. Die nebeneinanderherschreitenden Personen erscheinen aufgrund der Ausschnittwahl in fluchtenden Reihen, die diagonal in das Bild hineinleiten und die fotoräumliche Tiefe verstärken.[781] Der Fotograf verwandte diese Kompositionsweise bereits in den Paris-Fotografien häufiger. Ein Vergleich mit der Baumreihe in „Skizzen aus Paris 3“ (Abb. 44) zeigt jedoch, daß in den früheren Arbeiten die Bildausschnitte knapper und präziser ausgewählt und die Kontraste deutlicher herausgearbeitet wurden. Die New York-Bilder sind dagegen nicht so prägnant komponiert. Zudem wirken sie mit den Menschenlinien als Gestaltungsmittel – trotz diagonaler „Dynamisierungsversuche“ – sehr statisch. Die Fotografien vermögen im Vergleich mit den Paris-Bildern weder von der Komposition noch vom Ausdruck her zu überzeugen.

Wodurch zeichnet sich nun die später entstandene Reportage von der *Meteor* aus?
Einen maßgeblichen Anteil bilden Portraits. Sie sind vorwiegend so wie das des Kapitäns (Abb. 152) und des ersten Offiziers gestaltet worden. Charakteristisch ist der große Ausschnitt, der die Personen als Dreiviertelfiguren in ihrer Uniform bzw. Arbeitskleidung zeigt. Durch die Einbeziehung des Umfelds und spezifischer Attribute wurde die Position bzw. Aufgabe der Portraitierten angedeutet. Auffällig sind die optischen Verzerrungen, die den Seemännern „überdehnte“ Proportionen und Ausmaße verleihen. Sie wurden durch die Verwendung eines Weitwinkel- bzw. Superweitwinkel-Objektivs erreicht, daß die Besatzungsmitglieder stark nach vorne „holte“, während die Gegenstände um sie herum zu den Seiten und nach hinten hin wegzufluchten scheinen. Die Aufnahmen sind dadurch dynamisch überhöht worden. Mit dem vergrößerten Blickwinkel der verwendeten Optik, die das Schiffsdeck weiträumiger und komprimierter als eine normale Brennweite berücksichtigte, erweiterte Steinert zudem den Bildraum. Die Ausmaße des Schiffs wirken infolgedessen größer und die dargestellten Szenen umfassender. Die hier aufgezeigten bizarren Überzeichnungen wandte der Fotograf nicht nur bei Portraits von Führungsoffizieren sondern auch bei denen untergeordneter

---

[780] Steinert reiste 1962 mit Schmoll nach New York, um im Hinblick auf die geplante Ausstellung über Kunstfotografie, die 1964 gezeigt wurde, zu recherchieren. Brief von Otto Steinert an Mr. Hyatt-Mayor vom 22.11.1962, FS: Nachlaß Steinert, Ordner 14. Die Serie umfaßt die Aufnahmen Inv.Nr.: 1467/173/87 - 1467/193/87. Neben dem Demonstrations- und Bankmotiv existieren noch drei Fotos aus dem Innenraum eines Museums sowie je eine Fotografie von einer Treppe und einem Schaufenster.

[781] Die einzige Aufnahme der Demonstration ohne dominante Reihenstruktur bildet Inv.Nr. 1467/185/87. Dort sind Umzugsteilnehmerinnen und -teilnehmer von hinten dargestellt. Sie befinden sich in einer „unregelmäßigen Anordnung“.

Besatzungsmitglieder an. Eine Hervorhebung führender Dienstgrade wurde demnach nicht beabsichtigt, woraus zu schließen ist, daß den eigenwillig überhöhten Portraitformen offenbar nicht inhaltliche, sondern eher gestalterische Gesichtspunkte zugrunde lagen.
Ähnlich interpretiert wurden auch die Motive, die Szenen von Bord zeigen wie beispielsweise die dort stattgefundene Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an den Kapitän. Zahlreiche Aufnahmen des Ereignisses zeigen, wie sich mehrere Personen bemühen, ihm den Orden anzustecken (Abb. 153). Ihre gebeugte Haltung in Verbindung mit der leicht verzerrten Perspektive läßt die Handlung nicht ehrenhaft sondern eher skurril erscheinen. Anhand der Fotos von der Einholung der Telemetrie-Boje (Abb. 154) wird ebenfalls deutlich, wie durch die Weitwinkelperspektive Aktionen verfremdet und dramatisiert wurden. Der Mann im Vordergrund hält die Boje an ihrem kreisförmigen Aufsatz fest. Die Größe des linken Arms, der entsprechenden Schulter und des Kopfes an der vorderen Bildkante verhält sich zur hinteren Hand, die das Meßinstrument hält, völlig unproportional. Die „Anomalie“ resultiert aus der Tiefenstaffelung, die durch das Spezialweitwinkel-Objektiv gesteigert wurde. Der Bildausschnitt mit dem diagonal ins Bild verlaufenden Deck und die leicht gekippte Sicht von unten unterstützen den dynamisch-fluchtenden Ausdruck und die dramatische Deutung der Szene.
Die Fotografien, die im Schiffsinneren aufgenommen wurden, sind dagegen anders gestaltet. Eine größere Anzahl thematisiert Besprechungen von Besatzungsmitgliedern, die um einen Tisch sitzen und ihrer Gestik zufolge diskutieren (Abb. 155). Hier sind kaum optische Verzerrungen vorgenommen worden. Die Bildmotive wirken ausgeglichen und auf den Personenkreis sowie ihre Kommunikationssituation konzentriert. Es läßt sich vermuten, daß Steinert unter Deck ruhig und draußen dynamisch erscheinende Darstellungsmittel verwandte. Die Verfahrensweise könnte als Berücksichtigung der unterschiedlichen örtlichen und atmosphärischen Verhältnisse interpretiert werden. Das trifft jedoch nur bedingt zu, da der Fotograf die Fotos von der umgebenden See, der Küste und dem Seebeben nicht dramatisierte, sondern ausgewogen und im Sinne von harmonisch aufgebauten Landschaftskompositionen anlegte. Sie wurden zum größten Teil nicht mit der flexiblen, „schnellen“ Kleinbild-, sondern der Mittelformat-Kamera ausgeführt. So ist das „Seebeben“ (Abb. 156) beispielsweise mittig in die Bildfläche gesetzt worden. Seine Wasserfontäne bildet innerhalb der Komposition die Verbindung zwischen Meeresfläche und Horizont, welche im Verhältnis des Goldenen Schnitts die Bildfläche unterteilen. Durch die Verwendung eines Teleobjektivs wurde zudem die räumliche Wirkung des Motivs zurückgenommen und zugleich seine kompositionelle Einbindung innerhalb der Fotofläche betont. Bei der Sicht vom Forschungsschiff (Abb. 157) relativierte Steinert die eingesetzte Weitwinkelperspektive durch die am oberen und unteren Bildrand zu sehenden Schiffsteile, die den Ausschnitt rahmen. Die Landschaftsaufnahmen der *Meteor*-Serie verfremdete der Fotograf demnach weniger – ebenso wie einzelne Objektfotos (Schiffsglocke, Landkarte). Sie vermitteln – vergleichbar mit den Norwegen-Fotografien – ein ruhiges, endloses und zugleich gewaltiges Naturbild und weniger die Bedingungen und Atmösphäre einer Expeditionsfahrt ins „rauhe“ Nordmeer.
Letztlich ist die gesamte Foto-Story vielseitig und heterogen umgesetzt worden. Akzentuierungen und Dramatisierungen wurden sowohl mit überhöhenden als auch mit unauffälligeren fotobildlichen Darstellungsmitteln vorgenommen – dem zu vermittelnden Sachverhalt und beabsichtigten Ausdruck entsprechend. Bei den wenigen Bildberichten, die Steinert zuvor fotografierte – wie beispielsweise der frühen Kieler Serie –, nahm er nicht so starken Einfluß auf die inhaltliche Interpretation. In der *Meteor*-Arbeit ist die verfremdende fotospezifische Umsetzung, und damit die künstlerische Gestaltungsabsicht trotz des angewandten Funktionsrahmens (Presseveröffentlichung) wesentlich dominanter zum Ausdruck gebracht worden. Dabei wirken die Bilder nicht mehr so kühl und

distanziert wie der Großteil seines Werks, sondern dynamisch und engagiert. Sie lassen sein *subjektives* Fotografieverständnis erneut ausdrucksstark zur Geltung kommen. Damit löste er seine Fotografieauffassung, die er in seinem fünfzehn Jahre zuvor proklamierten Gestaltungsstufenmodell entwickelt hatte, in dieser Reportage noch einmal ein: „Das Sehen in fotografischer Perspektive gewinnt daher meist erst in seiner übersteigerten Form, zum Beispiel bei Verlegung wichtiger Bildteile in den nächsten Vordergrund, Erweiterung des Bildwinkels durch Weitwinkelobjektive oder Raumraffung durch überlange Brennweiten, den Wert als Gestaltungsmittel.“[782] Jene Prononcierung erfolgte im Spätwerk jedoch nur noch in den späten berichtenden Serien.
An einigen Kontaktbögen der *Meteor*-Filme befinden sich Notizen des Fotolehrers. Nach den dortigen Anleitungen vergrößerte ein Student die Abzüge.[783] Der Art der Anweisungen zufolge war die qualitativ hochwertige Ausführung der Fotoabzüge für den Fotografen immer noch maßgeblich, auch wenn er die Laborarbeiten delegierte und die Motive in einer Zeitung, für die die Abzugsqualität der Originale marginale Bedeutung besaß, veröffentlichte. Die Tatsache, daß viele der Fotografien von ihm in „repräsentativer“ Größe auf Karton aufgezogen und demnach nicht nur als Bildvorlagen, sondern darüber hinaus als eigenständige „Bilder“ aufgefaßt worden sind, bestätigt diese These.
Für den Bildbericht wurden sowohl verzerrte Ansichten der wissenschaftlichen Untersuchungen als auch ausgewogene Kompositionen vom Schiff und dem Seebeben ausgewählt (Abb. 158).[784] Die Portraits fanden dagegen keine Verwendung. Zwei von ihnen bezog er zusammen mit drei der veröffentlichten Aufnahmen in die „Sammlung Steinert“ ein.[785] Während sie dort im Verhältnis zu den „übrigen“ Fotos des Spätwerks – insbesondere zu den zahlreichen Portraits für den *Stifterverband* –, einen bizarren Abschluß bilden, wirken sie im Kontext des Zeitungsartikels ausdrucksstark und überzeugend.

Ähnlich auffällig sind zu jener Zeit zwei weitere reportageähnliche Serien aufgefaßt worden. Darin setzte er sich nach langer Pause wieder mit der Bewegungsunschärfe auseinander. Es handelt sich um Bewegungsstudien mit seinem Hund von 1969 und eine Sequenz von Kinderaufnahmen, die 1970 fotografiert wurde.[786] Beide Arbeiten entstanden vermutlich ohne Auftrag. Mit der Analyse der letzteren soll die vorliegende Werkanalyse schließen:

---

[782] Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 8.

[783] Sie wurden von Zoltan Nagy ausgeführt. Information von Frau Eskildsen beim Gespräch am 11.01.1999.

[784] Für den Artikel wurden ausgewählt: Inv.Nr.: 65/126 (Ein künstliches Seebeben), 65/127 (Bei der Arbeit mit dem Planktonnetz), 65/128 (Eine Telemetrie-Boje wird eingeholt), 1467/284/87 (o.T.) und eine Aufnahme, die nur als Negativ vorliegt. FS: Negativ-Nachlaß Steinert.

[785] Neben den drei ersten der oben angeführten Arbeiten nahm er die folgenden zwei Portraits in die „Sammlung Steinert“ auf: Inv.Nr. 65/124 (Erster Offizier) und 65/125 (Kapitän).

[786] Die Hundeserie umfaßt Inv.Nr.: 1467/1080/87 - 1467/1088/87. Die bisherige Datierung von Schmoll auf das Jahr 1963 ist aufgrund von Steinerts Angaben auf den entsprechenden Negativen auf „1969“ korrigiert worden. FS: Negativ-Nachlaß Steinert, Inv.Nr. 1467/N2991b/87. Auch Marlis Steinert zufolge stammt die Serie aus dem Jahr 1969. Bf. v. M. Steinert 2000, S. 2.
Die Kindersequenz besteht aus Inv.Nr.: 1467/918/87 - 1467/923/87 sowie 65/129 - 65/130. Während „Kinderkarneval 2“ 1970 bereits in der Presse veröffentlicht wurde, sind die Abzüge „Kinderkarneval 2“ (Inv.Nr. 65/130) und „Kinderkarneval 1“ (Inv.Nr. 65/129) auf 1971 datiert worden. Neue Ruhr Zeitung (NRZ), Nr. 1963, 18./19.07.1970, S. 45.
Der Serie mit dem Hund geht eine Bildreihe von 1963 voraus, die Steinerts Frau beim Füttern des Hundes zeigt. Hier treten ebenfalls Bewegungsunschärfen auf, die noch nicht so ausgeprägt wie 1969 sind. Inv.Nr. 1467/1104/87 - 1467/1105/87.

Sie besteht aus acht Fotoabzügen, die spielende und tobende Mädchen und Jungen zeigen. Die Fotos sind nicht nur durch Verzerrungen der Weitwinkeloptik, sondern zur Hälfte auch durch Bewegungsverwischungen geprägt. Von ihrer Thematik und Unschärfe her ähneln sie einer Fotografie von William Klein mit dem Titel „Dance Brooklyn“ (Abb. 159). Der Amerikaner nahm ebenfalls Kinder in dynamischer Gebärde unscharf auf. Jenes Foto entstand 1954/55 und wurde auf der Ausstellung *Subjektive Fotografie 3* in Köln gezeigt.[787] Als interessant erweist sich in dem Zusammenhang, daß Steinert bis dahin distanzierte Darstellungsformen bevorzugt hatte und nicht – wie Klein – „aggressiv“ auf seine Motive und Protagonisten zuging und sie zu Reaktionen provozierte. Mit dieser offensiven Art des Fotografierens setzte sich der Saarbrücker erst gegen Ende seines Werks auseinander. Dabei reduzierte er bei nahezu allen Bildmotiven der Serie den Abstand zwischen der Kamera und den Akteuren so stark, daß die perspektivischen Überzeichnungen extrem ausfielen. So scheinen riesige Köpfe mit grimassenartigen Gesichtern auf die Betrachterin und den Betrachter zuzukommen (Abb. 160). Zudem wirken die Kinder – ihrer Gestik und Ausrichtung zufolge – so, als ob sie direkt auf den Fotografierenden hin agiert hätten. Er ist dadurch – ähnlich wie in Kleins Foto – als imaginärer Aktionspartner in den Aufnahmen indirekt präsent.[788] Gegenüber der Darstellungsweise des Amerikaners wirkt Steinerts Serie jedoch noch stärker verzerrt und abstrahiert. Zwei der Arbeiten tragen den Titel „Kinderkarneval 2“ (Abb. 160). Typische Verkleidungen und Dekorationen, die der Bildunterschrift entsprechen, sind jedoch nicht vorhanden. Die Ausgelassenheit und Fröhlichkeit der Kinder, die durch die Verfremdungen noch betont wurde, ist die einzige Assoziation, die die Darstellungen mit dem Titel verbindet. Die Aufnahmen werden letztlich durch die bizarre Form der kindlich, spontanen Ausdruckskraft, der Dynamik der Szenen sowie der daraus resultierenden konfrontativen Stimmung dominiert. Die abbildlichen Aspekte, die Erscheinung der Personen und ihrer Umgebung, sind demgegenüber nahezu im reziproken Verhältnis zurückgenommen worden. Das „Gestaltungsmoment“ des Fotografen erfuhr hier – wie bereits in der Serie von der *Meteor* – erneut eine deutliche Betonung. Es ist durch die verdeckte Einbeziehung Steinerts als unsichtbares Pendant sogar noch einmal gesteigert worden. Damit kam sein aktives Rollenverständnis als Autor zum Schluß seines Werks auch motivisch zum Ausdruck. Mit dem 1973 entstandenen Portrait der Fotografin Lotte Jacobi beendete er seine fotografische Arbeit kurz darauf.

VI.6. Fazit

Steinert führte in seinem Spätwerk verstärkt Auftragsfotografien aus. Der Umfang der freien Arbeiten reduzierte sich dagegen. Mit jener Schwerpunktverlagerung gingen darstellerische Veränderungen einher: Während er in seinem Hauptwerk betont „gestalterische Eingriffe“ vorwiegend im nicht-angewandten Bereich einsetzte und sie im Gebrauchszusammenhang nur zurückhaltend verwandte, gab er diese differenzierende Handhabung in der Essener Zeit auf. Dort wurden die Grenzen zwischen reproduzierender Gebrauchsfotografie und freier Gestaltung zunehmend durchlässig. Nun kam es zum Nebeneinander von abbildlichen und stärker an der Gestaltung orientierten Darstellungsanteilen. So entstanden Architekturfotos, Portraits oder Reportagen mit extremen Fluchtperspektiven, stark reduzierten Close ups, verzerrten Weitwinkelansichten und Bewegungsverwischungen. Die Handschrift des Fotografen (Autors) blieb dabei immer deutlich

---

[787] Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre 1984, S. 174.

[788] Dies gilt auch schon für zwei der Hundeaufnahmen: Inv.Nr. 1467/1083/87 und 65/123.

sichtbar. Sie hob spezielle Aspekte der Motive hervor: die Modernität der schlichten *Nino*-Architektur, das Repräsentative und Distanzierte bei den Portraits für den *Stifterverband*, das Dynamische der Expedition, das Expressive der Kinder sowie das Endlose der Urgewalt Natur.

Die in der Essener Zeit verwendeten Gestaltungsmittel konnten mit Ausnahme der Fischaugenoptik, die erst ab den sechziger Jahren verfügbar war, bereits im Hauptwerk und zum Teil auch im Frühwerk nachgewiesen werden. Sie erscheinen im Spätwerk teilweise noch stärker radikalisiert, gewissermaßen „verabsolutiert". Parallel dazu kam es in Steinerts Aufnahmen zu einer Aufwertung der gegenständlichen und semantischen Ebene. Die Tendenz hing nicht allein mit der zunehmenden Auftragseinbindung zusammen, da sie auch in seinen freien Landschaftsarbeiten jener Zeit festzustellen ist. Sie galt statt dessen für Steinerts gesamte Spätphase. Dabei führte sie jedoch zu keiner Zurücknahme seines „Gestaltungsmoments". Der inhaltlichen Ebene hat er sich letztlich nie ganz untergeordnet, selbst in den Reportagen am Ende seines Werks nicht. So steigerte er seinen Einfluß als fotografischer Autor in der *Meteor*-Serie durch die sehr auffälligen Verfremdungen sogar noch einmal. Dabei gab er die sachlich-kühle Distanz auf, die den Großteil seines Werks kennzeichnet. Dies gilt im besonderen Maße für die im gleichen Jahr entstandene Kinder-Serie, in der seine „Eingriffe" erneut abstrahierenden Charakter annahmen. Das darin praktizierte spontane „Draufhalten" auf die Mädchen und Jungen und das dadurch bewirkte Provozieren von Reaktion und Ausdruck ruft Vergleiche mit der „agressiven" Fotografierweise des Amerikaners William Klein hervor, der auf diese Art seine bildbestimmende Rolle als Fotograf verdeckt miteinbezog und thematisierte. Für Steinerts Arbeitsstil, der von Präzision und Distanz geprägt war, ist jene Verfahrensweise ungewöhnlich und neu gewesen. Mit der indirekten Einbeziehung seiner Position ins Bild brachte er sein Bestreben, den Einfluß des Fotografierenden hervorzuheben, somit letztlich auch umittelbar motivisch zum Ausdruck.

An den beiden späten Reportagen über die Forschungsreise und die Kinder zeigt sich, daß Steinert dort mit Hilfe der verzerrenden Perspektive und der stark angeschnittenen Ausschnitte auf Gestaltungsmittel zurückgegriffen hat, die er bereits in seinem Hauptwerk verwandt hatte. Die Arbeit mit der Reportagefotografie, bei der dynamische Vorgänge und nicht statische Einzelbilder gefordert waren, veranlaßte ihn offensichtlich dazu, die zwischenzeitlich stärker berücksichtigte Eigenbedeutung der Motive wieder zurückzunehmen, um die Urheberschaft und den Einfluß des Fotografen zu wahren. Diese Prononcierung bildete den Abschluß seiner fotografischen Entwicklung. Kurz darauf hörte er auf zu fotografieren.

Warum er sich gerade zu jenem Zeitpunkt zu dem radikalen Schritt entschloß, ist nicht eindeutig zu klären. Stellungnahmen von ihm dazu existieren nicht. Eine Erklärungsmöglichkeit wie die, daß er sich nun stärker auf die Lehre konzentrierte, trifft nicht zu. Denn dort verlor er mit der 1972 erfolgten Integration der *Folkwang*-Fotoklasse in den Studiengang *Visuelle Kommunikation* an der *Universität GHS Essen* gerade an Selbständigkeit und Einfluß. Wie bereits in Saarbrücken kam es nun auch in Essen dazu, daß seine Arbeit und sein Erfolg als Fotolehrer institutionell zunehmend eingeschränkt wurden. Dennoch hat er bis zu seinem Tod (1978) gelehrt. Die Ausstellungsarbeit verfolgte er ebenso weiter. Beendet hat er demgegenüber 1976 sein Engagement in der *GDL*, in der er in den sechziger Jahren auch auf verbandspolitischer Ebene versucht hatte, die künstlerische und angewandte Fotografie miteinander zu verbinden. Sein Bemühen hatte nur mäßigen Erfolg und konnte zu keiner Stabilisierung der sich in einer grundlegenden Krise befindenden Gesellschaft führen. Zudem stieß

dort seine autoritäre Art in den siebziger Jahren zunehmend auf Kritik und Widerstand. 1976 verließ er sie nach knapp neunzehnjähriger Zugehörigkeit schließlich ohne Angabe von Gründen. Darüber hinaus litt er damals unter zunehmenden gesundheitlichen und persönlichen Problemen, die dazu beitrugen, daß auch sein verbliebenes Engagement für das fotografische Medium mehr und mehr abnahm.[789]

Die Einbeziehung individueller fotospezifischer Schwerpunkte in die angewandte und dokumentarische Fotografie kam zu jener Zeit nicht nur in Steinerts Werk vor. Dem Medium wurde in den sechziger Jahren zunehmend ein über die Abbildlichkeit hinausgehender Stellenwert zugeschrieben. So räumte man/frau der Fotografie im journalistischen Bereich mehr Raum gegenüber dem Text ein. Bildautoren wurden vermehrt genannt.[790] Weiterhin kamen Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren mehrere Fotobücher auf den Markt, die von einzelnen Fotografen konzipiert worden waren: William Kleins „New York“ erschien 1956 in Paris und London, Robert Franks „The Americans“ 1958 in London und Rene Burris „Die Deutschen“ 1962 in Zürich.[791] Darin äußerte sich eine internationale Strömung, die den Dokumentationscharakter der Fotografie durch gestalterische Eingriffe „aufbrach“ und das Medium und seine abbildlichen Aspekte für persönliche Stellungnahmen, Sicht- und Darstellungsweisen selbstbewußt und reflektiert einsetzte. Die amerikanische Ausprägung der Bewegung wurde im nachhinein als „New Document“ und „subjektiver Realismus“ bezeichnet. In den Begriffen äußerte sich die produktive Synthese zwischen Dokumentation und individueller Sicht, die in der Fotografie inzwischen praktiziert wurde. Eine solche hatte auch Steinert in seinem Spätwerk angestrebt. Ihm ging es jedoch weniger um persönliche inhaltliche Interpretationen als um die betont medienspezifische und gestalterische Entwicklung von eigenen Bildentwürfen. So legte er nach wie vor großen Wert auf die technische Qualität.

---

789 Brief v. M. Steinert 1998, Antwort auf Frage 57. Steinert war in den siebziger Jahren mehrmals lange Zeit krank (u.a. wegen eines Venenleidens). Zur Art und Weise der persönlichen Probleme machte Frau Steinert keine Angaben. Eines ist sicherlich in der um 1970 erfolgten Trennung des Ehepaares Steinert zu sehen.

790 Eskildsen, Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984, S. 8 ff.

791 Das Layout dieser Bücher, ihre Struktur und ihre Aufteilung in Bild- und Leerseiten wurde vordringlich auf die fotografischen Motive und die sich aus ihnen ergebenden gestalterischen und inhaltlichen Beziehungen hin konzipiert. William Klein, New York, Paris/London 1956; Robert Frank, The Americans, London 1958; René Burri, Die Deutschen, Zürich 1962. Diese Gestaltungsweise hat auch Steinert bereits 1952 und 1955 in den Bildbänden zu den ersten beiden *subjektiven* Ausstellungen verfolgt. Dort ist der Texteil mit drei bzw. zwei Aufsätzen jedoch noch umfangreicher und gewichtiger als in den oben angeführten Bildbänden. Steinert, subjektive fotografie, Bonn 1952; ders., subjektive fotografie 2, München 1955.

Ausdrucksstark und überzeugend gelungen ist ihm in dem Kontext die Serie für den *Stifterverband* und die *Meteor*-Reportage. Neben jenen Höhepunkten sind seine Essener Jahre jedoch vor allem dadurch gekennzeichnet, daß er immer weniger fotografierte. Die Auseinandersetzung mit spezifischen Thematiken und Darstellungsmitteln erfolgte nur noch sehr sporadisch und nicht mehr so konsequent wie in Saarbrücken. So ist die Spätphase in wesentlich stärkerem Maße als zuvor durch Auftragsarbeiten bestimmt worden. „Freie“ Arbeiten entstanden nur noch selten. Daß er Anfang der siebziger Jahre mit dem Fotografieren aufhörte, nachdem er sein *subjektives* Fotografen-Verständnis in den letzten beiden Serien noch einmal forciert hatte, kam zwar plötzlich, aber aufgrund der mehr und mehr nachlassenden Stringenz in seiner fotografischen Arbeit nicht unerwartet.

VII. Schlußbetrachtung

Mit der Charakterisierung des fotografischen Gesamtwerks von Otto Steinert schließt die vorliegende Analyse. In ihrem Mittelpunkt standen die Fragen danach, welche Entwicklung das Werk im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne vollzog und welche Bedeutung Steinerts *subjektiver* Fotografieauffassung darin zukam. Darüber hinaus galt es den Stellenwert seines fotografischen Œuvres und Fotografenbewußtseins vor dem zeit- und kulturgeschichtlichen Kontext zu beurteilen.

Als wesentliches Kennzeichen seines Werks kristallisierte sich dessen Vielgestaltigkeit heraus. So wurden avantgardistische neben traditionellen Darstellungsformen ebenso wie gegenständliche neben zeitweilig stark experimentellen Gestaltungsmitteln festgestellt, deren Bedeutung sich im Laufe der drei vorgestellten Werkphasen (Früh-, Haupt- und Spätwerk) veränderte.
In Steinerts frühen Aufnahmen, die während seiner Schul- und Studentenzeit entstanden sind, konnten bei den Gattungen mit längerer Tradition – wie der Landschafts- und Portraitfotografie – eine an tradierten Anwendungsformen orientierte Arbeitsweise nachgewiesen werden. Demgegenüber setzte sich der Saarbrücker bei den jüngeren und dadurch weniger vorbelasteten Fotogattungen – wie der Sach-, Industrie-, Architektur- und Berichtenden Fotografie – stärker mit den neuen Darstellungsmitteln der zwanziger Jahre auseinander. Dabei interessierten ihn nicht die medienerweiternden und gesellschaftspolitischen Ziele, die die Avantgarde anfangs mit den ungewöhnlichen Ausdrucksformen verbunden hatte, sondern vordringlich ihre neuen fotobildlichen Darstellungspotentiale. Als Steinert um 1929 zu fotografieren begann, waren die Zielsetzungen der avantgardistischen Bewegung auch schon längst nicht mehr so antizipatorisch und weltverändernd ausgerichtet gewesen wie zehn Jahre zuvor. Ihr gesellschaftskritischer Impetus hatte inzwischen nachgelassen und ihre Bildsprache sich zunehmend etabliert. Sie war „salonfähig“ geworden und fand u.a. auch in Amateurkreisen Einlaß. Dort wurde sie in den dreißiger Jahren in selektiver und moderater Form neben den traditionellen Ausdrucksmitteln eingesetzt. Diese Art von „reaktionärer Moderne“ prägte nicht nur die fotografische, gesellschaftliche und politische Situation während der Jahre des Nationalsozialismus. Steinert war zu jener Zeit noch kein impulsgebender Fotograf. Sein Experimentieren mit dem fototechnischen Potential, seine breit angelegte Auseinandersetzung mit den zur Verfügung stehenden Ausdrucksmöglichkeiten und die hohe Qualität, die er erreichte, zeichneten ihn aber bereits als sehr ambitionierten Fotoliebhaber aus. Aufgrund der Rolle, die der betont fotobildliche Umgang mit den Motiven und die Komposition in seinen frühen Arbeiten spielte, wurde deutlich, daß er die Fotografie von Anfang an als ein künstlerisches Medium verstanden hat. Auf der damals schon anspruchsvollen und gelungenen Synthese von technischen und ästhetischen Bildanteilen baute sein nachfolgendes Werk auf, dessen Entwicklungsrichtung nach dieser „Probierphase“ jedoch noch offen war.
In der Hauptphase (nach dem Zweiten Weltkrieg) gab er nach anfänglicher Unentschiedenheit viele der tradierten Gestaltungsformen ganz oder zumindest für eine Zeitlang auf und forcierte die Auseinandersetzung mit den modernen Darstellungsmöglichkeiten. Die Ausschnitte wurden knapper, die Räumlichkeit zurückgenommen, die Lichtsituation dramatisiert, die Kontraste radikal betont und die Kompositionen auf wesentliche, klar strukturierende Elemente reduziert. Ansätze des Frühwerks – wie das Close up, extreme Perspektiven, etc. – sind zum Teil übernommen und weiterentwickelt worden. Gleichzeitig kam es zu Neuerungen. So begann er sich intensiv mit Experimenten zu beschäftigen. In Steinerts Werk ist nach 1945 somit weder eine „Stunde Null“ noch eine nahtlose Weiterentwicklung seiner frühen Arbeitsphase festzustellen, sondern eine deutliche Umorientierung.

Er bezog sich nun besonders auf die experimentellen Darstellungsformen, die von der „Klassischen Moderne“ eingeführt worden waren: Fotogramm-, Negativmontage-, Solarisations- und Negativkopie-Technik, Bewegungsfotografie, etc. Diese erarbeitete er sich systematisch, bevor er sie fortwährend in ungewöhnlich komplexen Kombinationen zu eigenen Bildkonstruktionen verband. Ihr ursprünglich kritisches Potential spielte dabei wiederum keine Rolle.
Diese „gezähmte Wiederentdeckung“ der Avantgarde war damals weit verbreitet. Die Anknüpfung an die von der NS-Herrschaft radikal unterbrochene, „unverbrauchte Moderne“ avancierte in der Nachkriegszeit im Westen zum Garanten für eine freie und fortschrittliche kulturgeschichtliche Weiterentwicklung.[792] Die Verweise auf ähnliche Bildlösungen bei anderen Fotografinnen und Fotografen der Zeit um 1950 bestätigten, daß eine derartige Orientierungssuche und -phase nicht nur Steinerts Œuvre prägte. Sie lag gewissermaßen „in der Luft“ und trat an vielen Orten gleichzeitig auf.
Der Saarbrücker faßte einen Teil jener modernen Fotografietendenzen im *subjektiven* Ausstellungszyklus zusammen und stellte ihn als internationale Bewegung vor. In Verbindung mit den vorangegangenen Aktivititäten der Gruppe *fotoform* – an der er ebenfalls maßgeblich mitwirkte – trug dieses Projekt wesentlich dazu bei, daß sich die neue, künstlerisch orientierte Fotografie Anfang der fünfziger Jahre in Deutschland zunehmend etablierte. Dabei nahm die *Subjektive* durch Steinerts Engagement als Ausstellungsorganisator, Lehrer und Lobbyist innerhalb der zeitgenössischen Fotografie eine führende Rolle ein. Sie ist im nachhinein zur Stellvertreterin der „Fotografie der fünfziger Jahre“ avanciert.[793] Zudem machte der Ausstellungszyklus – ebenso wie die zahlreichen Steinert und Schüler-Ausstellungen – den Saarbrücker nicht nur als Organisator, sondern auch als Fotografen sehr bekannt.
Das Spezifische seiner eigenen „praktischen Arbeit“ bestand zu jener Zeit in der fortwährenden Suche nach neuen fotoimmanenten Bildentwürfen. Dazu wurden die Ausgangsmotive abstrahiert und verdichtet, grafische Erscheinungen herausgestellt sowie plastische und räumliche Verweise zugunsten einer auf das Fotobild hin orientierten Gestaltung nivelliert. Die Realbezüge sind ausnahmslos starken Verfremdungen unterzogen und zu autonomen Bildwelten „verarbeitet“ worden. Aus dieser Verfahrensweise ergab sich die künstliche, kühl-distanzierte Wirkung der Bilder des Hauptwerks. Steinerts ausgeprägte „gestalterische Handschrift“ steht hier nicht nur im Zusammenhang mit dem Bestreben, die Rolle der Fotografie künstlerisch aufzuwerten. Sie erscheint auch als Versuch, die Realität fotografisch zu „bearbeiten“ und das Verhältnis zwischen Fotograf und Motivwelt bzw. Subjekt und Objekt im existentialistischen Sinne engagiert und gestaltend zu beeinflussen. So kam der Gestaltungsabsicht in Steinerts Werk eine maßgebliche Rolle zu. Mitte der fünfziger Jahre faßte er sein Fotografieverständnis in dem programmatischen Text „Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie“ zusammen. Die Veröffentlichung ist zwar nicht als Fototheorie, jedoch aufgrund ihrer pragmatischen Ausrichtung durchaus als Konzept zu beurteilen, das darauf abzielte, systematische Kategorisierungkriterien für den kreativen Umgang mit dem Fotografieren aufzustellen. Mit ihm brachte er die Zielsetzung seiner Fotografieauffassung noch einmal auf den Punkt: die Betonung des künstlerischen Potentials des Mediums und der maßgeblichen Einflußmöglichkeiten durch den Fotografen. Dabei ging er in seinem dort entwickelten vierteiligen Gestaltungsstufenmodell von einer Dichotomie der abbildenden Gebrauchs- und der gestaltenden, freien Fotografie aus, wobei letztere in der Hierarchie der „Vollendungsstufen fotografischen

---

[792] Diese Begriffsprägung stammt von 1981 und macht deutlich, daß diese Reflexion der Moderne nach 1945 noch bis in die achtziger Jahre andauerte. Laszlo Glozer, Die unverbrauchte Moderne, S. 198 f.

[793] So lautete 1984 der Titel der Essener Ausstellung: Subjektive Fotografie, Bilder der 50er Jahre, 1984.

Schaffens“ die führende Stellung einnahm. Entscheidend für die Einstufung von Fotografien sei die Art und das Maß der gestalterischen Einflußnahme, die ihnen zugrunde läge. Im Zusammenhang mit der besonderen Hervorhebung der Gestaltungsabsicht wurden Vergleiche mit dem „Kunstwollen“ von Alois Riegl und der Stiltheorie von Heinrich Wölfflin vorgenommen. Insbesondere letzterer, dessen Schriften der Fotograf kannte, setzte sich dafür ein, innerhalb des künstlerischen Produktionsprozesses die subjektiv-ideellen gegenüber den materiellen Voraussetzungen aufzuwerten. Dies beabsichtigte auch Steinert – wenn auch mit anderer Intensität –, nun jedoch für die Fotografie. So war für ihn die letzte Stufe, die „absolute fotografische Gestaltung“ erreicht, wenn sich das „Gestaltungsmoment“ vollständig durchgesetzt hatte und das „Ausgangsmaterial“ bzw. Motiv völlig entmaterialisiert worden war. Er selbst löste das Ziel nur kurzzeitig in seinen Luminogrammen ein, in denen er den Realbezug zur Unkenntlichkeit abstrahierte und seinen Einfluß als Autor durch dynamische Bewegungen während des Aufnahmeprozesses stark steigerte. In dem Kontext wurden ähnliche Erscheinungsformen in der damaligen Malerei des Informel, Action Painting und Tachismus festgestellt, die trotz medialer Differenzen von der Intention her durchaus miteinander zu vergleichen sind. Schließlich ging es dort ebenfalls um die Loslösung vom Gegenstandsbezug, die Entwicklung einer subjektiven und zugleich medienspezifischen Bildsprache, die Betonung der materiellen Eigenwertigkeit der Mittel und die Steigerung des künstlerischen „Schöpfungsanteils“. Infolge der vergleichbaren Zielsetzung kam es zu medienübergreifenden Ähnlichkeiten. Zudem wurde nachgewiesen, daß die zeitgeschichtlichen Bedingungen für die abstrakten, konkreten und *subjektiven* Tendenzen zu jener Zeit günstig waren, da der „Kalte Krieg“ in den fünfziger Jahren eine „indirekte Ideologisierung“ und Protegierung der modernen künstlerischen Bestrebungen zur Folge hatte.

Jedoch nicht die abbildfreie höchste Kategorie seines Gestaltungsmodells kennzeichnet Steinerts Hauptwerk, sondern die unmittelbar davor eingeordnete Stufe: die „darstellende fotografische Gestaltung“. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß das Ausdrucksbedürfnis des Fotografierenden zwar dominant ist, aber nicht verabsolutiert wird. Realbezüge werden dabei nicht entmaterialisiert, sondern durch die maßgebliche *subjektive* „Handschrift“ des Fotografen in eigene, fotospezifische Bildentwürfe „umgeformt“. In der Tatsache, daß Steinert sein Modell in der Praxis nur kurzzeitig bis zur letzten Konsequenz umsetzte, zeigt sich, daß die „absolute Fotografie“ seinen Ansprüchen nur bedingt genügte. Ihm ging es letztlich nicht um die Lösung von, sondern um die Arbeit mit der Realität und dem abbildlichen Potential des Mediums. Viel entscheidender war, daß die Rolle des Fotografen maßgeblich blieb. Steinerts Gestaltungsstufenmodell ist im nachhinein daher weniger als zielsetzend, sondern eher als programmatisch zu beurteilen. Seine dort vertretene Hauptintention – die Aufwertung des fotografischen Einflußpotentials und die aktive, kontrollierende Entwicklung neuer fotografischer Bilder – prägte schließlich seine gesamte Arbeit. Da der Saarbrücker im Anschluß an die kurze Phase, in der er die „Verabsolutierung“ der Mittel verfolgt hatte, damit begann, sich stärker auf fotospezifische Ausdruckspotentiale zu konzentrieren, ist davon auszugehen, daß er jene bis dahin – und damit auch innerhalb der „absoluten Gestaltung“ – zu wenig berücksichtigt sah. Nun standen der Schwarz-Weiß-Kontrast und komplexe, fotoräumliche Gestaltungsformen im Vordergrund. Gegenständliche Thematiken gewannen zunehmend an Bedeutung. Zu jenem Zeitpunkt scheint der fotografische „Gestaltungswille“ durch sie nicht mehr in Frage gestellt worden zu sein. Damit einhergehend wandte sich Steinert gegen Ende des Hauptwerks erneut tradierten Gattungen wie der Landschafts- und Stillebenfotografie zu, in denen die Ausgangsmotive in ihrer Erscheinung kaum noch verfremdet worden sind. So wurden in den Landschaftsaufnahmen semantische Aspekte der Motive zu übergeordneten Thematiken verdichtet. Bei den Stilleben stellte er die fotobildlichen

Potentiale der klassischen Darstellungsform heraus und setzte sie in Verbindung mit seiner nun subtileren, aber nach wie vor markanten „Handschrift“ in Bildentwürfe um, welche mit ihrer hyperrealen Sachlichkeit eine eigene medienimmanente Realitätsebene mit surrealer Wirkung repräsentieren. Die experimentelle Bildsprache verwandte er gegen Ende der fünfziger Jahre nur noch ganz selten. Zu jener Zeit hatte die *subjektive* Bewegung bereits an Einfluß verloren. Die dritte und letzte Ausstellung wurde 1958 eröffnet. Zudem ging 1959 auch seine Lehrzeit an der Saarbrücker Schule zu Ende.
Im Spätwerk, das ab 1959 mit seinem Stellenwechsel an die *Folkwangschule* in Essen anzusetzen ist, verfolgte er diese Schwerpunktverlagerung weiter. Nun griff er in der Auftragsfotografie, deren Umfang zunahm, ebenfalls stärker gestaltend ein. Damit hatte sich die von ihm in der „Sturm- und Drang-Zeit“ (Anfang der fünfziger Jahre) proklamierte Gegenüberstellung von abbildlichen Auftragsarbeiten und freier, bildmäßig orientierter Fotografie überlebt. Denn nun verband er beide Aspekte, sowohl den gegenständlichen als auch den gestalterisch künstlerischen direkt miteinander. Sein fotografischer Einfluß blieb dabei jedoch nach wie vor maßgeblich. So verfolgte er die Prämissen seiner *subjektiven* Fotografieauffassung auch in seinen späten Arbeiten weiter. Sein „Gestaltungsmoment“ wurde selbst innerhalb der Portraitserie für den *Stifterverband* deutlich, in der Steinert den Repräsentationscharakter der Aufnahmen systematisch überhöhte. Die Serie bildet neben der experimentellen Phase der frühen fünfziger Jahre einen weiteren Höhepunkt in seinem Werk. An ihre Qualität vermochte er in den folgenden Jahren nur noch selten anzuknüpfen.
Zum Schluß setzte er sich mit der Reportagefotografie auseinander, einer Gattung, die in der Essener Zeit bis dahin zwar einen Schwerpunkt seiner Lehre, nicht aber seiner eigenen Praxis dargestellt hatte. Dabei verwandte er in der *Meteor*-Serie Gestaltungsmittel, die für sein Spätwerk ungewöhnlich waren: stark verzerrende Perspektiven und extreme Ausschnitte. Sie führten zu einer Dynamisierung und Dramatisierung der Motivwirkung. In den darstellerischen „Manipulationen“ kam Steinerts dominante Handschrift noch einmal prägnant zum Ausdruck. In den zeitgleich entstandenen Kinderszenen setzte er seinen Gestaltungseinfluß zum Schluß sogar indirekt anhand des Motivs um, indem er sich offensichtlich als derjenige, der die szenischen Aktionen provozierte und steuerte, zu erkennen gab. Somit veranlaßte ihn die späte Auseinandersetzung mit der Reportagefotografie, bei der es um die Visualisierung von dynamischen Vorgängen und nicht statischen Einzelansichten ging, dazu, auf frühere Darstellungsformen zurückzugreifen und diese dabei noch zu steigern. Dieser Rückgriff stellte für ihn die beste Methode dar, die ungewohnten aktionsgeladenen Szenen und Ausdrucksanteile fotospezifisch zu erfassen und ausdrucksstark zu interpretieren, was ihm zumindest in der *Meteor*-Serie überzeugend gelang. Mit den vorgestellten Reportagen beendete er seine Arbeit als Fotograf auf markante Weise.

Insgesamt gesehen zeigt sich in Steinerts Œuvre eine fortwährende Entwicklung, die jedoch nicht „mustergültig“ durch eine stringente Linearität gekennzeichnet ist. Statt dessen basieren seine Fotografien auf einer Dialektik von autonomen und angewandten Kontextualisierungen, abstrakten und gegenständlichen Gestaltungsformen und integrierenden sowie abgrenzenden Impulsen im Spannungsfeld von Tradition und Moderne. Seine mit der ersten *subjektiven* Ausstellung proklamierte, weit gefaßte Definition: „„Subjektive Fotografie’ wird von uns somit als Rahmenbegriff verstanden, der alle Bereiche persönlichen Fotogestaltens vom ungegenständlichen Fotogramm bis zur psychologisch vertieften und bildmäßig geformten Reportage umfaßt“, galt somit auch für die Bandbreite seines eigenen Œuvres. Dessen Vielgestaltigkeit läßt ihn als rast- und ruhelosen Fotografen erscheinen, der fortwährend auf der Suche nach noch überzeugenderen Bilderzeugungs-

und Gestaltungsmöglichkeiten war. In dem Kontext entwickelte er immer wieder Einzelbilder von großer Intensität und Eigenständigkeit. Dem komplexen Erscheinungsbild seines Gesamtwerks liegt dabei letztlich eine einheitlich und durchgängig verfolgte Intention zugrunde: die Umsetzung einer technisch und ästhetisch „durchgestalteten", bildmäßigen Fotografie, die gleichzeitig die Voraussetzung für die künstlerische Aufwertung des Mediums darstellte. Entscheidend war dabei der Fotograf und sein fotokünstlerischer Anspruch, aus den realen Sichterfahrungen eigenständige medienspezifische Bilder zu entwickeln. In dem Kontext erfolgte die Bezugnahme auf die Realität letztlich „nur" indirekt, stark interpretierend und sehr kontrolliert. Sein auf das fotografierende Subjekt konzentriertes, „homozentrisches" Fotografieverständnis prägte nach Ansätzen in der Frühphase letztlich sein gesamtes Werk. Zudem bildete es sowohl in der Theorie als auch in der Praxis die Grundlage für seine Auffassung einer *Subjektiven Fotografie*. Mit der zentralen Rolle des „Gestaltungsmoments" war durchaus vereinbar, daß gegenständliche neben experimentellen sowie klassische neben modernen Darstellungsformen entstanden und Thematiken häufig wechselten. Beim Fotografieren ging es Steinert nicht in erster Linie um semantische Fragen oder die Verfolgung metaphysischer Zielsetzungen, sondern um die Entwicklung von Fotobildern aus bildwürdigen Realitätsbezügen. Die Vielgestaltigkeit seines Werks läßt darauf schließen, daß für ihn das fotografische Gestalten und damit der Weg (der subjektiv-fotoimmanente) das Ziel war.

Es stellt sich die Frage, wie Steinerts spezifische Fotografieauffassung letztlich einzuschätzen ist? Und welchen Stellenwert nimmt sie im zeitgeschichtlichen Kontext ein?
Mit der Betonung des Fotografen und seiner kreativen, „schöpferischen" Aufgabe (der Gestaltung) wertete Steinert die individuelle Autorenschaft innerhalb des fotografischen Entstehungsprozesses auf. In Verbindung mit seinem Bestreben, sich vom abbildenden und funktionellen, angewandten Charakter der Fotografie zu lösen und die apparative Technik dem „Stilempfinden" unterzuordnen, knüpfte er an den Autorenbegriff an, der sich zusammen mit der Autonomiesetzung der Kunst im 19. Jahrhundert herausgebildet hatte. Die Auffassung von einem unabhängigen Schöpfertum gehörte damals zu den wesentlichen Kriterien einer Ästhetik, die vom Idealismus der bürgerlichen Gesellschaft geprägt war. Dabei wandte man/frau sich im ästhetischen Bereich als Reaktion auf die von der Industriellen Revolution und ihren ökonomischen und gesellschaftlichen Folgen veränderte Lebenspraxis gegen Zweckrationalität und apparative Fremdbestimmung. In der Kunst sollte eingelöst werden, was im Alltag nicht zur Entfaltung kam. Peter Bürger kennzeichnete dies treffend: „Gerade der Widerstand gegen das in der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft alle Bereiche des Lebens beherrschende Prinzip der Nützlichkeit macht nun das Kunstwerk aus, das als zweckfreies Gebilde bestimmt wird".[794] An jene Tradition knüpfte Steinert in der Nachkriegszeit an, indem er die unabhängige Kreativität in seinem dichotomen Modell gegenüber dem abhängigen Reproduzieren abgrenzte und diesem gegenüber aufwertete. Mit seinen Forderungen nach der Zurücknahme der Realbezüge, des Vorrangs der Technik und der auftragsorientierten Bestimmung strebte er danach, auch für die Fotografie einen autonomen Status geltend zu machen. Ihm zufolge sollte der Fotograf frei und schöpferisch arbeiten und den abbildenden, apparativen Anteil des Mediums weitgehend zurückdrängen. Sein Ziel war es, die „Macht des Ichs" auch über den Automatismus der Kamera und die Laborprozesse auszudehnen. Da die Kontrolle der Technik ein hohes Maß an Bewußtsein erforderte, klammerte Steinert das Unbewußte beim Fotografieren mit dem Hinweis auf die immer zu berücksichtigenden technischen Bedingungen aus und stellte ihm die Persönlichkeitsstruktur des

[794] Peter Bürger, Autonomie, Engagement, Aktion, in: Sprachkunst, 2. Halbband, Wien 1984, S. 330.

Fotografierenden als alles Entscheidende gegenüber.[795] Im Kontext dieser Bezugnahme auf vor-avantgardistische Kunstvorstellungen erklärt sich, warum er am organischen Werkbegriff festhielt und trotz weitgefaßter Experimente nicht die Schnittmontage einbezog, obwohl sie in der Zwischenkriegszeit bereits künstlerisch etabliert worden war. Das Aufbrechen der Werkautonomie und die Einbeziehung von Realzitaten, die mit ihr möglich waren, spielten in seiner Fotografieauffassung keine Rolle.Statt dessen hielt er in seinen Kompositionen am ganzheitlichen Kunstwerkbegriff fest, in dem die Einzelaspekte und das Werkganze eine dialektische und materielle Einheit bilden und alle Bildteile von der Subjektivität des Fotografen geprägt sind.
Die Tatsache, daß der idealistische Autonomie- und Autorenbegriff im Zusammenhang mit der ästhetischen Positionsbestimmung des fotografischen Mediums nach 1945 aufkam, erscheint anachronistisch. Schließlich hatte sich die Fotografie erst unlängst im Zusammenhang mit der Avantgarde der zwanziger Jahre im künstlerischen Kontext etabliert, von der ja gerade der tradierte Kunstbegriff und der mit ihm verbundene „lebensferne“ Autonomie- und Autorenstatus in Frage gestellt worden war. Von der Avantgardebewegung wurden nach 1945 jedoch nur die neuen Darstellungsmittel übernommen, ihre kunstkritischen Strategien, die in der Zwischenkriegszeit zur ästhetischen Aufwertung der Fotografie geführt hatten, dagegen nicht. So etablierte Steinert das Medium mit dem Rückgriff auf traditionellere und damit entsprechend abgesichertere ästhetische Kriterien. Daß es sich dabei um solche handelte, die der Fotografie zuvor – bis in die zwanziger Jahre – ihren künstlerischen Rang streitig gemacht hatten, war ohne Bedeutung. Daran zeigt sich erneut, wie die Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg vorwiegend Bildsprachen-mäßig „wiederbelebt“ und subsumiert wurde. Ihre gesellschaftskritischen und medienreflektierenden Ziele spielten in dem Kontext kaum eine Rolle. Ebensowenig wurden ihre ursprünglichen Strategien zur produktiven Bewältigung von Krisenerfahrungen aufgenommen. Peter Bürger resümierte zu Recht: „Die Neoavantgarde institutionalisiert die *Avantgarde als Kunst* und negiert damit die genuin avantgardistischen Intentionen“.[796] Die Bewegung ist letztlich in der Nachkriegszeit von der Tradition „eingeholt“ worden, bevor sich neue avantgardistische Tendenzen entwickelten, die sich von den alten abgrenzten.
Die „Zähmung“ der Moderne der zwanziger Jahre wurde nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch nicht nur innerhalb der Fotografie praktiziert, sondern auch in anderen kreativen Bereichen, wie beispielsweise der Malerei – dem Action Painting, Informel und Tachismus – und dem Design, in welchem das *bauhaus*-Erbe ähnlich selektiv reaktiviert worden ist.[797] Diese Art und Weise der Rezeption, die sowohl auf die moderne Bildsprache als auch auf traditionelle Kunstvorstellungen zurückgriff, prägte die westliche Kunstentwicklung nach 1945 bis in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre nachhaltig.[798] Mit ihrer Ablehnung von Realitätsbezügen und Funktionalisierungen wurde sie im Rahmen einer „indirekte Ideologisierung“ zum Gegenpol der Kunst des Ostblocks. Dabei förderte die politische Ost-West-Polarisierung ihre Akzeptanz ebenso wie der gleichzeitig festzustellende existentialistische „Individualisierungsschub“, der im Zusammenhang mit dem vehementen,

---

[795] „Die Produktion des Bildes wird sich also immer im Bereich des Bewußten abspielen, wobei der Bewußtseinsgrad von der Organisation der Persönlichkeit des Fotografen abhängt.“ Steinert, Gestaltungsmöglichkeiten, S. 12.

[796] Bürger 80

[797] Breuer 1997. Zur Bauhaus-Rezeption im Design der fünfziger Jahre siehe: Anke Steinhauer, Nierentisch und Kastenmöbel. Die Bauhausrezeption in den vierziger und fünfziger Jahren, in: Andreas Haus (Hg.), Bauhaus-Ideen 1919-1994, Bibliographie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens, Berlin 1994, S. 42 ff.

[798] Breuer 7.

krisenartigen Werteverlust stand, welcher aus den Erfahrungen des Dritten Reichs und des erneuten Weltkriegs resultierte. Die selektive „Wiederbelebung“ der Avantgardebewegung ging in Steinerts Werk dabei über ein „bloßes Kopieren“ hinaus. Statt dessen bezog er das avantgardistische „Vokabular“ in eigene, meist sehr komplexe Bildlösungen ein.
In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre kam es bei dem Saarbrücker langsam zur Loslösung von der sogenannten „Klassischen Moderne“. Gegenständliche Motive erhielten in seinem Œuvre zunehmend mehr Bedeutung, wobei sie nach wie vor in stark surrealen Repräsentationsformen umgesetzt wurden. Auf die „Zähmung“ oder Affirmation der Avantgarde folgte nun eine Phase der Schwerpunktverlagerung. Begleitet wurde sie von Veränderungen des zeitgenössischen Kontextes. Inzwischen waren die Forderungen danach, daß das fotografische Medium sich mit der aktuellen Lebenspraxis auseinandersetzen, gesellschaftliche Relevanz übernehmen und auf das Massenaufkommen der Fotobilder sowie ihre Verwendung reagieren sollte, immer lauter geworden. Den ästhetischen und zugleich medienspezifischen Bestrebungen innerhalb der Fotografie wurde nun zunehmend „Formalismus“, Kunstgewerblichkeit, soziale Isolation und Wirkungslosigkeit vorgeworfen.[799] Zum Ausdruck kam dies nicht zuletzt 1958 im Zusammenhang mit der Rezeption der Ausstellung *Subjektive Fotografie 3*, die weniger erfolgreich war und deren geplanter Bildband nicht mehr realisiert wurde.
In Steinerts Spätwerk verwischte schließlich die Grenze zwischen freier, gestalterischer und angewandter, abbildender Fotografie. Damit einhergehend verloren der Autonomieanspruch und die mit ihm verbundenen Forderungen nach Zweckfreiheit und Rücknahme der Realbezüge an Bedeutung. Statt dessen arbeitete der Fotograf nun vorwiegend gegenständlich und im Gebrauchskontext. Am Autorenbegriff hielt er dennoch fest, was an seinem nach wie vor stark ausgeprägten „Gestaltungsmoment“ zu erkennen ist. Jenem kam innerhalb der Gebrauchsfotografie der sechziger Jahren auch mehr und mehr Bedeutung zu. Der Fotografin und dem Fotografen wurde dort nach und nach mehr Einfluß zugesprochen, insbesondere im Bildjournalismus. Steinerts Autoren-orientierte Fotoauffassung, die er an der *Folkwangschule* auf seine nun stärker an der Anwendung orientierte Fotografie-Lehre übertragen hatte, gab der Entwicklung dabei wichtige Impulse.[800]
Sein Engagement, mit dem er den Stellenwert des Fotografen sowohl in der eigenen Praxis als auch seiner Theorie betonte und aufwertete, zeichnet ihn als *Autorenfotografen* aus. Der Begriff wurde jedoch erst publik, als er nicht mehr lebte. Klaus Honnef proklamierte ihn 1979 in seinen „Thesen zur

---

[799] So bezeichnete Karl Pawek in seinem programmatischen Buch über „Totale Photographie“ von 1960 die ästhetisch orientierte Fotografie als „Kunstgewerbe“. Er forderte statt dessen, daß mit dem Medium die Erkenntnis über das Wesen und die Zusammenhänge der Wirklichkeit vermittelt werden sollen. Technische und künstlerische Mittel haben sich dem unterzuordnen. Trotz stark betontem Realitätsbezug nimmt auch in diesem Konzept der Fotograf, der ja die neuen Erkenntnisse auswählt und umsetzt, eine maßgebliche Rolle ein. Wolfgang Kemp stellt zu Recht fest, daß hier das Objektive und Subjektive nicht so stark divergieren, wie es zunächst erschien. Pawek sah seine Forderungen kurz darauf in Steinerts Spätwerk mit seinen gegenständlichen Motiven eingelöst. Denn dort „steht die Wirklichkeit nicht mehr im Dienste der Anschauungsformen, um ein Bild zu erhalten, sondern die Anschauungsformen stehen im Dienste der Wirklichkeit, um von ihr ein Bild zu bekommen“. Die Tatsache, daß Steinerts Arbeiten dabei ein ausgeprägtes Spannungsverhältnis zwischen abbildlichen und gestalterischen Anteilen aufweisen, war mit Paweks Auffassung von Fotografie dabei durchaus zu vereinbaren. Karl Pawek, Totale Photographie. Die Optik des neuen Zeitalters, Olten-Freiburg/Breisgau 1960, bes. S. 47 ff. u. 53; ders., Otto Steinert, in: Steinert und Schüler 1962, S. 6; Kemp, Theorie der Fotografie III, S. 19.

[800] Koenig, in: Steinert und Schüler 1990/91, S. 8.

Autorenphotographie“. Dabei bezog er sich auf die „Politique des Auteurs“, einen filmkritischen Ansatz, der von den Autoren der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* während der fünfziger Jahre in Frankreich proklamiert worden war und die Notwendigkeit einer individuellen, künstlerischen Handschrift in der Filmkunst forderte. Ende der siebziger Jahre übertrug Honnef ihn auf die Fotografie und setzte sich – wie zuvor Steinert – dafür ein, den Einfluß des Fotografen und seiner Kontrolle über den Apparat aufzuwerten. Der „Autorenphotograph“ hatte für ihn den Stellenwert eines Künstlers, „der ausschließlich seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen verpflichtet ist, dessen künstlerische Arbeit ebenso ausschließlich von seiner freien Entscheidung in Gang gesetzt wird, wie die Ergebnisse dieser Produktion ihre Gestalt ausschließlich seinen künstlerischen Fähigkeiten, seinem Willen und künstlerischen Wollen verdanken, und der endlich kraft der ihm eigenen Imagination der Wirklichkeit den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken vermag, das heißt, daß sämtliche Faktoren zusammenkommen müssen, ehe man tatsächlich von einem genuinen Autor sprechen kann.“[801] Der Kunstkritiker nahm hier bei seiner Verabsolutierung des Potentials der Künstlerpersönlichkeit Anleihen beim idealistischen Geniebegriff, der den Dualismus zwischen Mensch und Welt mit Hilfe der genuinen Imaginationskraft zu überwinden hoffte. Zur Begriffsbestimmung zog er darüber hinaus ein weiteres wichtiges Kriterium hinzu: den Realitätsbezug. So forderte er, daß der *Autorenfotograf* eine persönliche, visuelle Stellungnahme zur Wirklichkeit vermitteln sollte. Honnefs Thesen, die er in leicht differenzierter Form bis in die neunziger Jahre vertrat,[802] basierten infolge dessen auf einer grundlegenden Ambivalenz: Einerseits reaktivierten sie mit der Verabsolutierung des fotografischen Einflusses den bürgerlichen Autorenbegriff. Andererseits distanzierten sie sich mit der Forderung nach Realitätsbezug vom damit einhergehenden Autonomiestatus.[803] Somit knüpfte der Kunstkritiker hier zum einen an den traditionellen, bürgerlichen Kunstbegriff an, während er sich auf der anderen Seite von ihm distanzierte. Die Realitätsorientierung seiner Begriffsbestimmung hatte zur Konsequenz, daß er die *Subjektive Fotografie*, die den geforderten Realitätsbezug nur bedingt erfüllte, aus der Autorenfotografie ausklammerte. Indem Honnef der *Subjektiven* und Steinerts Arbeit – bei der er nicht zwischen dem vorwiegend „freien“ Hauptwerk und dem angewandten Spätwerk unterschied – mangelnde „Reaktion auf die Umwelt“ und Lebensferne attestierte, ließ er jedoch außer acht, daß sich in der dort praktizierten, nur indirekten und überformenden Bezugnahme auf reale Erscheinungen gerade das Spezifische des kreativen Kunst- und Gegenwartsverständnisses der Nachkriegszeit spiegelte.[804] Die vermeintliche Offenheit von Honnefs Definition gegenüber der Realität erwies sich hier sehr eng gefaßt. Legt man/frau statt dessen einen Autorenbegriff zugrunde, der die künstlerische Souveranität zum Maßstab dafür macht, inwiefern und welche Art von Realbezügen berücksichtigt werden, ist Steinert als prädestinierter Vertreter dieser Richtung zu beurteilen. Dann haben er und die

---

[801] Klaus Honnef, Thesen zur Autorenphotographie, in: Manfred Willmann, Christine Frisinghelli (Hg.), Symposium über Fotografie. Beitrag der Fotogalerie im Forum Stadtpark zum Steirischen Herbst 1979, Graz 1979, S. 24 f.

[802] Ders., Pantheon der Photographie, in: Pantheon der Photographie im 20. Jahrhundert, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1992, S. 17 f.

[803] S.a.: Peter Weibel, Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als die Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie, in: Fotogeschichte, 5. Jg. (1986), Heft 21, S. 55. Den Autonomieanspruch spricht Honnef Steinert dagegen zu, wenn er schreibt, daß „das entschlossene Bestreben, für die Künste, wozu Steinert und Schmoll gen. Eisenwerth die Fotografie zweifellos rechneten, einen Status der Autonomie zu reklamieren,“ ... „nicht zuletzt auch eine politische Dimension“ besaß. Klaus Honnef, Von der Realität zur Kunst. Fotografie zwischen Profession und Abstraktion, in: Deutsche Fotografie, S. 191.

[804] Klaus Honnef, Thesen zur Autorenphotographie, S. 24.

subjektive Bewegung die *Autorenfotografie* bereits lange vor Honnefs Thesen umgesetzt.[805] Dabei war der Saarbrücker sicherlich nicht der erste *Autorenfotograf*, aber mit seinem über vierzigjährigen, konsequenten und vielschichtigen Engagement für den fotografischen Gestaltungseinfluß einer der wichtigsten. Seine Fotografien repräsentieren letztlich die Suche eines fotografierenden Subjekts nach einem kreativen Selbstverständnis im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, zwischen Standortbestimmung und Aufbruch. Die Ambivalenz, die sich daraus ergeben hat und sowohl auf zeittypischen als auch individuellen Determinanten beruht, weist sein Werk als ein Paradebeispiel der deutschen Nachkriegsfotografie aus.

[805] Weibel 1986, S. 56.

VIII. Quellen- und Literaturverzeichnis

VIII.1. Verzeichnis der Abkürzungen

Apho:	Arbeitsausschuß der deutschen Photo-Wirtschaft
BFF:	Bund Freischaffender Fotodesigner
CV:	Centralverband des Deutschen Photographenhandwerks
DENA:	Deutsche Nachrichten Agentur
DGPh:	Deutsche Gesellschaft für Photographie
DGPh-A:	Archiv der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Köln
FAD:	Freiwilliger Arbeitsdienst
FS:	Fotografische Sammlung im Museum Folkwang, Essen
GDL:	Gesellschaft Deutscher Lichtbildner
GDL-A:	GDL-Archiv im Stadtarchiv Leinfelden-Echterdingen
Inv.Nr.:	Inventar Nummer der Fotografischen Sammlung des Museum Folkwang, Essen
MoMA:	Museum of Modern Art, New York
RDAF:	Reichsbund Deutscher Amateur-Fotografen
VDAV:	Verband Deutscher Amateurphotographen-Vereine
VDJ:	Verband deutscher Journalisten

VIII.2. Interviews und Gespräche

- Telefonat der Autorin mit Ute Eskildsen vom 24.02.1995
- Gespräch mit Frau Eskildsen am 11.01.1999
- Telefonat der Autorin mit Joachim Giesel vom 03.05.1999
- Interview der Autorin mit Frau Manteuffel und Dr. Spiegel vom Stifterverband der Deutschen Wissenschaft am 03.11.1998
- Interview der Autorin mit J. A. Schmoll gen. Eisenwerth vom 29.01.1998

VIII.3. Unveröffentlichte Texte

Texte ohne Fundort-Angabe befinden sich im Besitz der Autorin.

- Abrechnungen zur „subjektiven fotografie 1-3“, FS
- Abschrift vom Brief des Kulturministeriums (Prof. Dr. Meyer) an Otto Steinert vom 22.02.1952, FS
- Bericht von Steinert über die Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, o.D., Anlage 4, FS
- Brief von Karl Heinz Andre an Steinert vom 10.12.1951, FS
- Brief mit Rücktrittsgesuch von Erich Angenendt an Hans Saebens vom 14.03.1951, GDL-A
· Brief von Dr. Roland Augustin (Saarland Museum) an die Autorin vom 24.02.1999
- Brief vom Berliner Document Center an Thilo Koenig vom 26.01.1988, FS
- Brief von Kilian Breier an die Autorin vom 06.04.1999
- Brief von Martien Coppens an Steinert vom 03.10.1954, FS
- Brief von Ute Eskildsen an das Bundesarchiv in Berlin vom 25.02.1999, FS
- Brief von Ute Eskildsen an das Bundesarchiv in Koblenz vom 25.02.1999, FS
- Brief von Ute Eskildsen an das Bundesarchiv-Militärarchiv in Freiburg vom 25.02.1999, FS
- Brief von Ute Eskildsen an die Bundesarchiv-Zentralnachweisstelle in Aachen vom 25.02.1999, FS

- Brief von Ute Eskildsen an das Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin vom 14.04.1999, FS
- Brief von L. Fritz Gruber an Wolfang Reisewitz vom 03.01.1950, FS
- Brief von Robert Häusser an die Autorin vom 14.03.1999
- Briefwechsel zw. Prof. Dr. Hoff und Steinert im Februar und März 1954, FS
- Brief von Peter Keetman an die Autorin vom 09.01.1999
- Brief von Peter Keetman an die Autorin vom 21.01.1999
- Brief von Norbert Kettner an Steinert vom 08.01.1965, FS
- Brief von Thilo Koenig an Ute Eskildsen vom 26.08.1987, FS
- Brief von Franz Lazi an Wilhelm Schöppe vom 22.03.1960, GDL-A
- Brief vom Marineamt Wilhelmshaven an Steinert vom 09.03.1970, FS
- Brief des Regierungspräsidenten Düsseldorf an die DGPh vom 14.11.1973, DGPh-A
- Brief von Wolfgang Reisewitz an Ute Eskildsen vom 09.02.1980, FS
- Brief von Wolfgang Reisewitz an die Autorin vom 28.01.1999
- Brief von Wolfgang Reisewitz an die Autorin vom 10.06.1999
- Brief von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth an die Autorin vom 18.01.1999
- Brief von J. A. Schmoll gen. Eisenwerth an Wolfgang Wiegand vom 07.02.1991, Kopie, FS
- Brief von Toni Schneiders an O. Steinert vom 02.01.1953, GDL-A
- Brief von Toni Schneiders an die Autorin vom 03.03.1999
- Brief von Wilhelm Schöppe an Wolfgang Reisewitz vom 28.05.1950, GDL-A
- Brief von Wilhelm Schöppe an Theo Schafgans vom 14.03.1960, GDL-A
- Brief von Dr.W. Schürmeyer an Steinert vom 03.12.1955, DGPh-A
- Brief von Walter Siemssen an Richard Gerling vom 05.03.1951 (in Angenendts Abschrift), GDL-A
- Brief von Marlis Steinert an die Autorin vom 26.07.1998
- Brief von Marlis Steinert an die Autorin vom 05.02.1999
- Brief von Marlis Steinert an die Autorin vom 20.08.2000
- Brief von Otto Steinert an die Direktion der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk vom 10.02.1951, FS
- Brief von Otto Steinert an Reisewitz vom 29.11.1951, FS
- Brief von Otto Steinert an L. Fritz Gruber vom 02.12.1951, DGPh-A
- Briefwechsel zwischen Otto Steinert und dem Landtag und der Industrie- und Handelskammer Saarbrücken von 1957/58, FS
- Brief von Otto Steinert an Winter vom 02.02.1958, FS
- Brief von Otto Steinert an Prof. Dr. Spranger vom 19.02.1961, FS
- Brief von Otto Steinert an Mr. Hyatt-Mayor vom 22.11.1962, FS
- Brief von Otto Steinert an Admiralarzt Dr. Stemann, Marineamt Wilhelmshaven vom 19.08.1969, FS
- Brief von Otto Steinert an den GDL-Vorstand vom 18.08.1976, FS
- Brief von Lieselotte Strelow an Steinert vom 15.06.1952, FS
- Brief der Team-Werbeagentur an Steinert von 1964. FS
- Brief von Dr. Richard von Weizsäcker an die Autorin vom 20.01.1999
- Silvia Brüggemann, Pressefotografien in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts am Beispiel von Helmuth Kurth, Magister-Arbeit a.d. Ruhr-Universität Bochum, Fakultät f. Geschichtswissenschaften, Bochum 1992, unveröffentlichtes Manuskript, FS

- In the cold. Photography 1945-1965. A National Gallery of Australia Travelling Exhibition, Einladungskarte (The Art Gallery of New South Wales), New South Wales 1998, FS
- E-Mail von Rolf Sachsse an die Autorin vom 09.01.1999
- Fax von Thilo Koenig an die Autorin vom 17.03.1999
- Franz Grainer, Jahresbericht 1935, GDL-A
- Franz Grainer, Jahresbericht 1937, GDL-A
- Franz Grainer, Jahresbericht 1938, GDL-A
- Franz Grainer, Jahresbericht 1939, GDL-A
- Handschriftliche Aufzeichnungen von Ute Eskildsen von einem Gespräch mit Otto Steinert über seine Amateurzeit, 1975, FS
- Gabriele Lueg, Studien zur Malerei des deutschen Informel, Phil. Diss. a.d. Techn. Hochschule Aachen, Fak. Kunstgeschichte, 1983, unveröffentlichtes Manuskript, FS
- Niederschrift über die Mitgliederversammlung (Jahreshauptversammlung 1956) der Deutschen Gesellschaft für Photographie e.V. am 1. Oktober 1956, S. 9, DGPh-A
- Ulrich Pohlmann, Untersuchungen zur Tradition des fotografischen Ausstellungswesens am Beispiel der „photokina"-Bilderschauen in Köln 1950-1980, Phil. Diss. an der Universität München, Fak. Kunstgeschichte, 1990, unveröffentlichtes Manuskript, Universitätsbibliothek München
- Protokoll der Beiratssitzung vom 3.12.1951, Staatliche Fachakademie für Fotodesign, Archiv, München, Ordner Schulreferat
- Christian Scholz, „Er war immer auf der Suche nach Motiven". Der Photograph Otto Steinert zum 80. Geburtstag, Manuskript d. Sendung d. Saarländischen Rundfunks vom 17.07.1995, FS
- Christian Scholz, „Der Strenge Photograph" Otto Steinert zum 80. Geburtstag (12.07.1985), Manuskript d. Sendung d. Deutschlandfunk Radios (Studio Köln) vom 01.09.1985, FS
- Otto Steinert, Betr.: Vorschläge zur Umgestaltung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken vom 03.07.1951, FS
- Otto Steinert, Kurzgefaßter Vorschlag zur Einrichtung einer fotografischen Abteilung in der Schule für Kunst und Handwerk zu Saarbrücken, 1947, FS
- Otto Steinert, Lebenslauf. Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv Med. Fak. Nr. 1093
- Otto Steinert, Unterrichtsplan der Photo-Klasse für das Winterhalbjahr 1948/49, FS
- Tagungsbericht der GDL vom 14.07.1948, GDL-A
- Tagungsbericht der GDL vom 10.06.1951, GDL-A
- Vorvertrag zwischen der Stadt Essen und Prof. Dr. Otto Steinert vom 22.12.1958, FS

VIII.4. Bücher und Aufsätze

Die Literatur ist alphabetisch geordnet. Folgende Sonderfälle sind zu beachten:

- Ausstellungskataloge und Aufsätze ohne Autorenangaben sind nach dem Anfangsbuchstaben des ersten Titel-Substantivs im Alphabet integriert worden (z.B.„ Subjektive Fotografie" unter „S"). Kataloge mit Eigennamen sind jedoch nach dem Nachnamen geordnet (z.B. „Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung" unter „Steinert").
- Abgekürzte Autorennamen sind unter dem ersten Buchstaben der Abkürzung zu finden.
- Sammelbände und Nachschlagewerke sind unter dem Namen des Herausgebers eingeordnet.

- Tetsuo Abe, Otto Steinert (Photographer), in: ders., Moulders of Modern Forms. Looking at Europe's Forefront of Art, Tokyo 1959
- Edith Almhofer, Performance Art. Die Kunst zu leben, Wien, Köln, Graz 1986

- Prof. Dr. Ludger Alscher, Dipl. Günter Feist, Prof. Dr. Peter H. Feist u.a. (Hg.), Lexikon der Kunst in fünf Bänden, akt. Neuausgabe, Mannheim, Wien, Zürich 1983
- Roland Augustin, Die Fotografie unter *subjektiven* Vorzeichen, in: Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit. Fotografie der fünfziger Jahre, Kat. (Kunstverein Ludwigshafen), Ludwigshafen 1998
- 1. Internationale Ausstellung Fotografischer Kunst aus 16 Ländern am 3., 4. und 5. November 1950 in Saarbrücken, veranstaltet von Fokia-Saar (Vereinigung saarländischer Foto- und Kino-Amateure), Kat. (Johannishof), Saarbrücken 1950
- Hermann Bauer, Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte, 2. verbesserte und erweiterte Aufl., München 1976
- Hermann Bauer, Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolgang Kemp u.a., Berlin 1986
- Susanne Baumann, Der Weg über Schulen, in: Fotografieren hieß teilnehmen, Fotografinnen der Weimarer Republik, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1994
- Willi Baumeister, Kat. (Stuttgarter Kunstverein), Stuttgart 1979
- Berthold Beiler, Wege und Irrwege der Fotografie in Westdeutschland, in: Die Fotografie, 9. Jg. (1955), Heft 7
- Berthold Beitz, Zum Geleit, in: Steinert und Schüler 1990/91
- Belling, Über ein Buch: „Subjektive Fotografie“, in: Photo-Presse vom 06.06.1952
- B.L., Die Tage von Köln, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 6
- Walter Boje, Die Farbphotographie der 50er und 60er Jahre, gesehen von einem zeitgenössischen Beobachter, in: Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861-1981, Kat. (Josef-Haubrich-Kunsthalle), Köln 1981
- Dr. Wolfgang Born, Stilwandel in der Photographie, in: Das Foto Jahr, 1932
- Albert Brengel, Wirklichkeit und Problematik des beruflichen Schulwesenes im Saarland, Gesellschaft für bildendes Schrifttum, Saarbrücken 1961, S. 686
- Julius Brenner, Warum bekommen wir keinen Film?, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 1
- Julius Brenner, Schärfe über das ganze Bild? Abschluß einer bewegten Diskussion, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 3
- Gerda Breuer (Hg.), Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren, Basel/Frankfurt a. M. 1997
- Peter Bürger, Autonomie, Engagement, Aktion, in: Sprachkunst, 2. Halbband, Wien 1984
- Peter C. Bunnell, Für eine Moderne Fotografie. Die Erneuerung des Piktoralismus, in: Michel Frizot (Hg.). Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998
- Ingrid Burgbacher-Krupka, Die Götter der Griechen lächelten nicht, in: Thomas Ruff, Kat. (Bonner Kunstverein, Kunstverein Arnsberg, Kunstverein Braunschweig), Düsseldorf 1991
- René Burri, Die Deutschen, Zürich 1962
- Eva Cockcroft, Abstract Expressionism. Weapon of the Cold War, in: Francis Frascina (Hg.), Pollock and after. The critical debate, New York 1985
- Jan Coppens, Niederländische Fotografie um 1950, in: Fotogeschichte, 6 Jg. (1986), Heft 19
- Cr. (Otto Croy), Ausstellung „Subjektive Fotografie 2“ – 1954 in Saarbrücken, in: Photo-Magazin, 7. Jg. (1955), Heft 1
- Martin Damus, Kunst in der BRD 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft, Hamburg 1995

- Robert Dangers, Die neue Ästhetik in der modernen Photographie, in: Deutscher Kamera-Almanach, 30 Bd. (1930)
- Ironimus Denkste, Von der konjunktiven zur imperativen Fotografie!, in: Photo-Magazin, 8. Jg. (1956), Heft 4
- Ludger Derenthal, Bilder der Trümmer- und Aufbaujahre. Fotografie im sich teilenden Deutschland, Marburg 1999
- Heinrich Dilly, Wechselseitige Erhellung: Die Kunstgeschichte und ihre Nachbardisziplinen, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. v. Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u.a., Berlin 1986
- Wolf Henry Döring, Bildnisse drinnen und draußen, Halle 1934
- (Wolf Henry Döring), Stuttgarter Photographische Gesellschaft, in: Photo-Presse, 3. Jg. (1948), Heft 3
- Ulrich Domröse (Hg.), Nichts ist so einfach, wie es scheint. Ostdeutsche Photographie 1945-1989, Berlin 1992
- Ulrich Domröse, Die Kontinuität der Beharrlichkeit. Eine Polemik, in: ders. (Hg.), Leitbilder für Volk und Welt. Nationalsozialismus und Photographie, Kat. (Berlinische Galerie), Berlin 1995
- Wilhelm Dost, Fünfzig Jahre CV. Eine historische Betrachtung der deutschen Photographen-Berufsorganisation, in: Photo-Presse, 9. Jg. (1954), Heft 24
- dreb. Feierliche Eröffnung der Ausstellung „Bild – Foto – Plastik“, in: Saarbrücker Stadtanzeiger, vom 07.12.1948
- dr. eH, Notiz, in: Graphik, 5. Jg. (1952), Heft 10
- Werner Eckhardt, Künsteleien in der Sackgasse – Subjektive Aussage oder Manierismus? in: Photo-Magazin, 10. Jg. (1958), Heft 5
- E.H., Subjektive Fotografie, in: Die Kunst, 51. Jg. (1953), Heft 12
- E.J.K., subjektive fotografie III auf der photokina 1958. Ein Gespräch mit dem Veranstalter Professor Dr. Steinert, in: Photo-Magazin, 10 Jg. (1958), Heft 11
- Dr. ELL (Edgar Lehmann), Photographie in Basel. Fotografie in Frankfurt, in: Graphik, 2. Jg. (1949), Heft 5
- er (Max Zeidler), Herbsttagung des Hauptinnungsverbandes, in: Photo-Presse, 3. Jg. (1948), Heft 51
- Hugo Erfurth. Bildnisse aus dem XX. Jahrhundert. Kat. (Konstanzer Kunstverein im Wessenberghaus), Konstanz 1947
- Ute Eskildsen, Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924-1933, Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute“ (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1982
- Ute Eskildsen, »subjektive fotografie« das Programm einer zweckfreien Fotografie im Nachkriegsdeutschland, in: Subjektive Fotografie. Bilder der fünfziger Jahre 1984
- Ute Eskildsen, Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946-1984. Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute“ (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1985
- Ute Eskildsen (Hg.), Der Fotograf Otto Steinert, Kat. (Museum Folkwang), Göttingen 1999
- Hans Gerhard Evers (Hg.), Darmstädter Gespräch. Das Menschenbild in unserer Zeit, Darmstadt 1950
- International Exhibition of Modern Photography, Ausstellungsprospekt (Värmlands Museum), Karlstadt 1957
- Rainer Fabian, Wenn Forscher sich aufs Meer begeben. Mit der „Meteor“ im Atlantik unterwegs, in: Die Geistige Welt, Nr. 188, vom 18./19.08.1970

- Rainer Fabian, Die Erde ist ein Wasserstern – müssen wir auf ihm verdursten? Internationale Verträge sollten die Meere schützen (Schluß), in: Die Welt, Nr. 277 vom 28.11.1970
- Family of Man, The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries – created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, New York 1955
- Andreas Feininger, Menschen vor der Kamera, Halle 1934
- Festival d'Art Photographique 1955, Ausstellungsprospekt (Hotel de Ville de Bruxelles), Brüssel, 1955
- Franz Fiedler, Das Porträt im Kunstlicht, Berlin 1933
- Franz Fiedler, Porträt-Photographie, Berlin 1934
- Fotografie Studium in Deutschland, Informationen über die fotografische Ausbildung an Fachhochschulen, Universitäten, Akademien und Kunsthochschulen, bearb. v. Anna Gripp und Denis Brudna, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Bd. 4
- Robert Frank, The Americans, London 1958
- Roman Freitag, Über einen Photographen: Ludwig Windstosser, in: Photo-Magazin, 4. Jg. (1952), Heft 8
- Hubertus Gaßner, Alexander Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfurt 1984
- Arnold Gehlen, Über Kultur, Natur und Natürlichkeit, in: Gerhard Funke (Hg.), Konkrete Vernunft. Festschrift für Erich Rothacker, Bonn 1958
- Arnold Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/M., Bonn 1965
- Zehn Jahre Deutsche Gesellschaft für Photographie e.V. 1951-1961, Veröffentlichung der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Köln 1961
- Arthur Gewehr, Moholy-Nagy. Anreger und Pionier, in: Die Fotografie, 1. Jg. (1947), Heft 2
- Arthur Gewehr, Ein Bericht aus Deutschland, in: Camera, 27. Jg. (1948), Heft 11
- Arthur Gewehr, Großbild oder Kleinbild?, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 11
- Arthur Gewehr, Ein Wiederbeginn, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 13
- Arthur Gewehr, Was ist mit Schule Lazi?, in: Photo-Presse, 5. Jg. (1949), Heft 51
- Arthur Gewehr, Fotografie in unserer Zeit, Foto-Spiegel, 3. Jg. (1951), Heft 18
- Laszlo Glozer, Die unverbrauchte Moderne. Drei Jahrzehnte Gegenwartskunst, in: ders., Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Kat. (Museen der Stadt Köln), Köln 1981
- Inka Graeve, Deutschen Internationale Ausstellung des Werkbunds Film und Foto, in: Stationen der Moderne. Kat. (Berlinische Galerie), Berlin 1988
- Grauzonen-Farbwelten. Kunst- und Zeitbilder 1945-1955, Kat. (Neue Gesellschaft Bildender Kunst), Berlin 1983
- Dr. Curt Gravenkamp, „Lebendiges Photo" im Frankfurter Kunstverein, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 5
- Jonathan Green (Hg.), A Critical History American Photography, New York 1984
- Will Grohmann, Neue Kunst nach 45: Malerei – Deutschland, Österreich, Schweiz, Köln 1958
- Marianne Gronemeyer, Das Leben als letzte Gelegenheit. Sicherheitsbedürfnis und Zeitknappheit, Darmstadt 1993
- L. Fritz Gruber, Scharf oder nichtscharf – Das ist hier die Frage … Gedanken zu einem müßigen Streit, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 7
- L. Fritz Gruber, Photographie als Bekenntnis. Ansprache anläßlich der Eröffnung „subjektive fotografie", in: Foto Prisma, 2. Jg. (1951), Heft 11

- L. Fritz Gruber und Heinz F.W. Mänz (Red.), Photokina 1952, Kat. (Messehallen Köln), Köln 1952
- L. Fritz Gruber, „Photokina“ – und – Es jedem recht zu machen, in: Photo-Magazin, 4. Jg. (1952), Heft 10
- L. Fritz Gruber, Sehr subjektive Bemerkungen über Otto Steinert, in: Otto Steinert und Schüler, Kat. (*DGPh* Köln), Köln 1962
- Ingeborg Güssow, Einführung, in: Kunst und Technik in den 20er Jahren: Neue Sachlichkeit und gegenständlicher Konstruktivismus, Kat. (Städtische Galerie im Lehnbachhaus), München 1980
- Ute Harms, Photographie, Fotografik und Visuelle Kommunikation. Eine Auswahl von Projekten der Fotoklasse, in: Hartmut Frank (Hg.), Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte, Hamburg 1989
- Hans Hartung, Kat.(galerie de france), Paris 1960
- Andreas Haus, Laszlo Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme, München 1978
- Andreas Haus, Die Entdeckung eines Mediums, in: Fotografie am Bauhaus, Kat. (bauhaus-archiv), Berlin 1990
- Andreas Haus, Entwicklung der modernen Fotografie „Neues Sehen“ und „Neue Sachlichkeit“, in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 7, Tübingen 1990
- Andreas Haus (Hg.), Bauhaus-Ideen 1919-1994, Bibliographie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens, Berlin 1994
- Virginia Heckert, „Lernt die Welt sehen“, in: Albert Renger-Patzsch, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1997
- Dr. Walter Heering, Mit seinen Fotos Geld verdienen, Hamburg 1937
- Walter Heering, Meine Fotopraxis, Seebruck/Chiemsee 1946
- Dr. Walter Heering, Foto-Literatur „friedensmäßig“? Neugeburt des Foto-Spiegels und andere Überraschungen, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 17
- Georg Heise, Der Photograph Albert Renger-Patzsch, in der Reihe: Werkstattbericht des Kunst-Dienstes 23, Berlin 1942
- Jutta Held, Kunst- und Kulturpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin 1981
- Florence Henri. Artist-Photographer of the Avant-Garde, Kat. (San Francisco Museum of Modern Art), San Francisco 1990/91
- Jeffrey Herf, Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge 1984
- Jeffrey Herf, Zweierlei Erinnerung. Die NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland, Berlin 1998
- Falko Herlemann, Zwischen unbedingter Tradition und bedingungslosem Fortschritt. Zur Auseinandersetzung um die moderne Kunst in der Bundesrepublik Deutschland der 50er Jahre, Frankfurt/Main, Bern, New York, u.a. 1989
- Ulrike Herrmann, Ruth Hallensleben. Einer Fotografin auf der Spur, in: Ruth Hallensleben. Belichtete Geschichte, Kat. (Rheinisches Industriemuseum Engelskirchen, Schloß Homburg/Nümbrecht, Museum Achse, Rad und Wagen/Wiehl), Gummersbach 1994
- 25 Jahre Hindenburg-Schule 1910-1935. Festschrift der Hindenburgschule (Reform-Real-Gymnasium) Saarbrücken, 1935
- Berthold Hinz, u.a. (Hg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979

- Berthold Hinz, Disparität und Diffusion – Kriterien einer »Ästhetik« des Nationalsozialismus, in: Kritische Berichte, 17. Jg. (1989), Heft 2
- Marta Hoepffner, Wogende Wellen, ragende Gipfel, Frankfurt a.M. 1946
- Marta Hoepffner, Ausdruck und Gestaltung. Texte v. W. Baumeister, A. Arndt, H. Geibel, Stuttgart 1947
- Marta Hoepffner, Zehn gegen neunzig? Randbemerkungen von Marta Hoepffner, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 11
- Marta Hoepffner, Über Bildnisfotografie, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 17
- Marta Hoepffner, Künstlerische Möglichkeiten der Fotografie, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 18
- Marta Hoepffner, Was ist Solarisation?, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 5
- Klaus Honnef, Thesen zur Autorenphotographie, in: Manfred Willmann, Christine Frisinghelli (Hg.), Symposium über Fotografie. Beitrag der Fotogalerie im Forum Stadtpark zum Steirischen Herbst 1979, Graz 1979
- Klaus Honnef, Das Porträt im Zeitalter der Umbrüche, in: Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie, hg. v. Klaus Honnef, Kat. (Rheinisches Landesmuseum), Köln 1982
- Klaus Honnef, Pantheon der Photographie, in: Pantheon der Photographie im 20. Jahrhundert, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1992
- Klaus Honnef, Von der Realität zur Kunst. Fotografie zwischen Profession und Abstraktion, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Katalog (Kunst- und Ausstellungshalle der BRD), Bonn 1997
- Robert d'Hooghe, Die Bilderschau, in: Leica-Fotografie, 3. Jg. (1950), Heft 3
- Robert d'Hooghe, Deutsche Photographie 1950, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 23.05.1950
- Robert d'Hooghe, Subjektive Fotografie. Zur internationalen Ausstellung moderner Fotografie in Saarbrücken 1951, in: Leica-Fotografie, 4. Jg. (1951), Heft 5
- Robert d'Hooghe, Die zweite Ausstellung subjektiver Fotografie in Saarbrücken 1954/1955, in: Leica-Fotografie, 8. Jg. (1955), Heft 2
- Robert d'Hooghe, Fotografie im zwanzigsten Jahrhundert. Otto Steinert und seine Schüler im „Institut für Neue Technische Form" in Darmstadt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.05.1956
- Jutta Hülsewig-Johnen, Gottfried Jäger, J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989, Kat. (Kunsthalle Bielefeld, Bayrische Akademie der Schönen Künste), Stuttgart 1989
- IKIA, Internationaler Kongreß der Ingenieurausbildung, 31.07. bis 09.08.1947 in Darmstadt, Darmstadt 1949, o.S., zitiert nach: Friedrich Dessauer, Streit um Technik, Frankfurt/M. 1956
- Informel. Symposium Informel 8. Oktober bis 12. Oktober 1982. Die Malerei der Informellen heute. Ausstellung 8. Mai bis 19. Juni 1983, Kat. (Moderne Galerie des Saarland Museums), Saarbrücken 1983
- Lotte Jacobi 1896-1990. Berlin – New York – Deering, Kat.(Museum Folkwang), Essen 1990/91
- Gottfried Jäger, Bildgebende Fotografie. Fotografik Lichtgrafik Lichtmalerei. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform, Köln 1988
- Gottfried Jäger, Streit um Steinert. Nachlese zu einer Ausstellung, in: European Photography, 12 Jg. (1991), Heft 47
- Thomas Janzen, Das »Wesen der Dinge« fotografieren, in: Anne u. Jürgen Wilde u. Thomas Weski (Hg.), Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke, Kat. (Kunstmuseum Hannover), Hannover 1997

- J.R., „subjektive fotografie“, in: Die Neue Zeitung vom 22.02.1952
- Annegret Jürgen-Kirchhoff, Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Ein Essay, Lahn Gießen 1978
- Jury-Bericht, 2 ème Foire Exposition de la Photo et du Cinéma d'Amateur 1949, II. Messe Ausstellung der Photo-Kino-Industrie 1949, catalogue officiel, offizieller Katalog, Neustadt a.d. Haardt 1949
- H. Kammerer, Wie finde ich Motive für neuzeitliche Bildausschnitte?, in: Deutscher Kamera-Almanach, 30 Bd. (1930)
- Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie III 1945-1980, München 1983
- Fritz Kempe, Vom Avantgardisten zum Klassiker, in: Otto Steinert 1976
- Josef Kessel, Zur Ausstellung „images inventeés“, in: Photo-Presse, 14. Jg. (1958), Heft 6
- William Klein, New York, Paris/London 1956
- E. J. Klinsky, subjektive fotografie 2, in: Photo-Magazin, 7. Jg. (1955), Heft 2
- E. J. Klinsky, Stile und Stilwandel der Nachkriegsjahre. Die Synthese aus subjektiver und objektiver Photographie, in: Photo-Magazin, 7. Jg. (1955), Heft 10
- E. J. Klinsky, Das Saarbrücker Beispiel, in: Foto Prisma, 7. Jg. (1956), Heft 5
- Fritz Kloevenkorn, Ein Land lebt von Kohle und Eisen, in: Merian, 10. Jg. (1957), Heft 5: Land der Saar
- Rudolf Knapmann, Unser Interviewer L. Fritz Gruber der Messebeauftragte der deutschen Photowirtschaft, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 3
- Jürgen Kocka, 1945. Neubeginn oder Restauration?, in: C. Stern, H.A. Winkler, Wendepunkte deutscher Geschichte, Frankfurt/Main 1979
- Thilo Koenig, Subjektive Fotografie in den fünfziger Jahren, Berlin 1988
- Thilo Koenig, subjektive fotografie, Saarbrücken 1951, in: Stationen der Moderne, Kat. (Berlinische Galerie), Berlin 1988
- Thilo Koenig, Otto Steinerts Konzept ‚Subjektive Fotografie' (1951-1958), München 1988
- Thilo Koenig, Pionier der subjektiven Fotografie – Otto Steinert, in: Art, 1989, Heft 8
- Thilo Koenig, „Ich lasse alles gelten, was Qualität hat“. Otto Steinert als Lehrer, in: Steinert und Schüler 1990/91
- Thilo Koenig, Ein neuer fotografischer Stil? Hinweise zur Rezeption des Bauhauses in der Nachkriegsfotografie, in: Rainer K. Wick (Hg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München 1991
- Otto Königsberger, Überwinder des „Knipsens“. Ein bedeutendes Foto-Bildbuch von Prof. Otto Steinert im Brüder Auer Verlag, in: Essener Tageblatt und Ruhr-Nachrichten vom 08.01.1956
- Lothar Kräussl, Fotografie zwischen Kunst und Handwerk. Die Geschichte und Entwicklung der GDL, Stuttgart 1992
- Andreas Krase, Fritz Kühn. Das photographische Werk von 1931 bis 1967, Kat. (Berlinische Galerie), Berlin 1998
- Rosalind Krauss, Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998
- Simone Kubach, Ungewöhnliche Bildwelten. Eine Steinert-Ausstellung im Frankfurter Fotografie Forum, Westdeutsche Allgemeine Zeitung (WAZ) vom 17.01.1986
- Heinrich Küppers, Bildungspolitik im Saarland 1945-1955, Veröffentlichung der Kommission für saarländische Landesgeschichte und Volksforschung, Bd. XIV, Saarbrücken 1984

- Lieselotte Kugler, Zwischen Kunstakademie und Kunstgewerbeschule. Das Centre des Métiers d'Art, in: Von der „Stunde 0" bis zum „Tag X". Das Saarland 1945-1949, Kat. (Regionalgeschichtliches Museum), Saarbrücken 1990
- Kupferhammer Grünthal. Vierhundert Jahre der Arbeiterkultur. 1537-1937. Text: Ernst van Laer. Aufn.: Albert Renger-Patzsch, hg. v. F.A. Lage Metallwerke AG, o.O. u. o.J. (1937)
- Adolf Lazi, Stuttgarter Photographische Gesellschaft, in: Foto-Kino-Technik, 2. Jg. (1948), Heft 1
- Adolf Lazi, Selbstportrait eines Photographen, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 2
- Erna Lendvai-Dircksen, Das Deutsche Volksgesicht. Tirol und Voralberg, Bayreuth 1941
- Erna Lendvai-Dircksen, Das germanische Volksgesicht. Flandern, Bayreuth 1942
- Helmar Lerski, Köpfe des Alltags – unbekannte Menschen gesehen von Helmar Lerski, Berlin 1931
- Helmar Lerski, Lichtbildner. Fotografien und Filme 1910-1947, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1983
- Reinhold Leßmann, „Man konnte einiges sehen". Die Foto-Industrie auf der Export-Messe Hannover, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 10
- Walter Lipgens, Europa-Förderationspläne der Widerstandsbewegungen, München 1968
- Carl J. Lither, Vom photographischen Bergsteiger zum bergsteigenden Lichtbildner, in: Deutscher Kamera-Almanach, 21. Bd. (1931)
- Bernd Lohse, Patentprobleme - Lebensfragen, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 1
- Bernd Lohse, Blick in die Ferne, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1948), Heft 1
- Bernd Lohse, Abschied vom Foto-Spiegel, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 18
- Hans Ludwig, Die Entwicklung der photographischen Technik und ihr Einfluß auf die Bildauffassung, in: Deutscher Kamera-Almanach, 23 Bd. (1933)
- Paul Lücking, Nationale Photographie, in: Deutscher Kamera-Almanach, 24. Bd. (1934)
- Annelie Lütgens, Kunst und Realität in der Nachkriegszeit. Eine Verwechslungsgeschichte, in: Kritische Berichte, 18 Jg. (1990), Heft 4
- Paul Maenz, Die 50er Jahre. Formen eines Jahrhunderts, Stuttgart 1978
- Werner Mansfeldt, Ich bin anderer Meinung …, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 16
- Werner Mansfeld, Großbild oder Kleinbild?, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 16
- Reinhard Matz, Industriefotografie. Aus Firmenarchiven des Ruhrgebiets, Bd. 2, a.d. Schriftenreihe d. Kulturstiftung Ruhr, Essen, 1987
- Kathleen McCarthy Gauss, Surrealisme, Symbolisme and the Fictional Photography, in: Photography and Art, Interactions since 1946, hg. v. Andy Grundberg, Kathleen McCarthy Gauss, New York 1987
- Messe- und Ausstellungs-GmbH Köln (Hg.), Katalog „photokina 1954", Kat. (Messehallen Köln), Köln 1954
- Messe- und Ausstellungs-GmbH Köln (Hg.), Katalog „photokina 1956", Kat. (Messehallen Köln), Köln 1956
- Messe- und Ausstellungs-GmbH Köln (Hg.), Katalog „photokina 1958", Kat. (Messehallen Köln), Köln 1958
- Martina Mettner, Die Autonomisierung der Fotografie, Marburg 1987
- Meyers Großes Taschenlexikon in 24 Bänden, hg. u. bearb. v. d. Lexikonredaktion d. Bibliographischen Instituts, Bd. 3, Mannheim, Wien, Zürich 1983
- minos, Erlaubt ist, was gefällt. Die zweite Ausstellung „subjektive fotografie" in Saarbrücken, in: Foto Prisma, 7. Jg. (1955), Heft 2

- Reinhold Misselbeck, Deutsche Lichtbildner. Wegbereiter der zeitgenössischen Photographie, Kat. (Museum Ludwig), Köln 1987
- Lucia Moholy, Marginalien zu Laszlo Moholy-Nagy – Dokumentarische Ungereimtheiten, Krefeld 1972
- Laszlo Moholy-Nagy, Produktion und Reproduktion, in: De Stijl, 5. Jg. (1922), Heft 7
- Laszlo Moholy-Nagy, Malerei, Fotografie, Film, München 1927
- Laszlo Moholy-Nagy, Vom Material zur Architektur, (Passau 1929) Mainz 1968
- Laszlo Moholy-Nagy. Fotogramme 1922-1943, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1995/96
- Herbert Molderings, Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses, in: Kritische Berichte, 5. Jg. (1977), Heft 2/3
- Herbert Molderings, Zeitgenossen, in: Fotografie in der Weimarer Republik, Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute“ (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1979
- M.P., Schritte auf einem steinigen Weg. Die Entwicklung des Exports seit Kriegsende, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 2
- Rudolf Müller-Schönhausen, Lehrfächer: Porträt und gestaltende Photographie, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 9
- Andréi Nakov, Eine „Lichtarchitektur“, die sich über das rein Formale erhebt, in: Laszlo Moholy-Nagy, Kat. (Museum Fredericianum), Kassel 1991
- Colin Naylor (Hg.), Contemporary Photographers, 2. Auflage, Chicago/London 1981
- N.B., Bis jetzt noch nicht seekrank, Neue Ruhr Zeitung (NRZ), 14.07.1979
- Dr. Fritz Neugass, Abstrakte Photographie, in: Photo-Magazin, 3. Jg. (1951), Heft 10
- Floris M. Neusüss, Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 1990
- Nino in der Linie von heute, Werbeschrift, o.O. und o.J., FS
- o.A., Ein Spiegel der Fotografie, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1947), Heft 1
- o.A., Internationale Gesellschaft für höhere Fotografie, in: Die Fotografie, 2. Jg. (1948), Heft 1
- o.A., Fotografie in der französischen Zone, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 11
- o.A., Eine Unterrichtsstätte geplant, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 3
- o.A., Rückblick auf Stuttgart, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 14
- o.A., Aus der Photowelt, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 1
- o.A., Der Amateur-Verband steht, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 2
- o.A., Photokina-Nachlese, in: Foto Prisma, 2. Jg. (1950), Heft 6
- o.A., In eigener Sache, in: Die Fotografie, 5. Jg. (1951), Heft 1
- o.A., Die Ziele der GDL, in: Photo Magazin, 4. Jg. (1952), Heft 4
- o.A., European Photography, in: The New York Times vom 21.09.1952
- o.A., Das Foto und der Kampf um Frieden und Freiheit, in: Die Fotografie, 6. Jg. (1952), Heft 10
- o.A., »Subjektive Fotografie« preisgekrönt. Dr. Steinert, Saarbrücken, Verfasser des Werkes, in: Saarbrücker Zeitung vom 19.10.1953
- o.A., Illustration und Bilder. Chagall und subjektive Fotografie in Morsbroich, in: Kölner Stadtanzeiger vom 19.12.1959
- o.A., Selbstdarstellungen fotografischer Verbände, in: DGPh, Fotografie Studium in Deutschland, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Bd. 4, Köln 1993
- Onno Oncken, Zonengrenzen in der Fotografie?, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 9
- Onno Oncken, Nach der Währungsreform, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 10

- Dieter Osler, Wie die Fotografie in die Schule kam, in: Bernhard Busch (Bearb.), Fotovision: Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Kat. (Museum für Gestaltung Zürich), Hannover 1988
- Karl Pawek, Totale Photographie. Die Optik des neuen Zeitalters, Olten-Freiburg/Breisgau 1960
- Walter Peterhans. Fotografien 1927-38, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1993/94
- R. Pfalzgraf, Das Lichtbild im Hochgebirge, in: Deutscher Kamera-Almanach, 24 Bd. (1934)
- Claudia Gabriele Philipp, Erna Lendvai-Dircksen (1883-1962). Verschiedene Möglichkeiten, eine Fotografin zu rezipieren, in: Fotogeschichte, 3. Jg (1983), Heft 7
- Photographie für Alle. Zeitschrift für alle Zweige der Photographie, hg. v. K.W. Wolf-Czapek, 31. Jg. (1935), Heft 2
- Ulrich Pohlmann, Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina-Bilderschauen 1950-1980, Kat. (Historisches Archiv der Stadt Köln), Köln 1990
- Emil Preetorius, Gedanken zur Kunst, Berlin 1940
- Bernhard Prinz. Stilleben, Kat. (Kunstraum München, Nationalgalerie Berlin), München 1989
- Hans Georg Puttnies, Fotoform, in: fotoform, Kat. (Galerie Rudolf Kicken), Köln 1980
- Carla Raasch, photokina, in: Photo-Presse, 8 Jg. (1952), Heft 25
- Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, München, Wien 1991
- Godo Remszhandt, „subjektive fotografie“, in: Frankfurter Rundschau vom 14.06.1952
- Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön, München 1927
- Albert Renger-Patzsch, Leistungen deutscher Technik. 50 Aufnahmen, aus der Reihe: Seesternlichtbilder zur deutschen Berufskunde, Leipzig o.J. (1935)
- Dr. Riedl, Das neue Patentverfahren, in: Foto-Spiegel, 1. Jg. (1947), Heft 1
- Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, Wien 1901, Neudruck hg. v. E. Reisch, Wien 1927
- Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Nachdr., Berlin 1995
- Henry Ries „Berlin unter der Blockade“, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 2
- Franz Roh, Über die freieren Möglichkeiten der Fotografie, in: Leica-Fotografie, 4.Jg.(1951),Heft1
- Franz Roh, Saarbrücken. subjektive fotografie, in: Werk, 38. Jg. (1951), Heft 9
- Franz Roh, Subjektive Fotografie, in: Camera, 30. Jg. (1951), Heft 10
- Franz Roh, Der literarische Fotostreit (erste Veröffentlichung 1930), in: subjektive fotografie, Saarbrücken 1951
- Franz Roh, Über die innere Reichweite der Fotografie, in: subjektive fotografie, Bonn 1952
- Franz Roh, mechanismus und ausdruck, wesen und wert der fotografie, veröffentlicht in: Retrospektive Fotografie. Franz Roh, Düsseldorf 1981
- Dr. Stephan Romhányi, Vom Hobby zu Lehrstuhl und Weltgeltung. Professor Dr. Otto Steinert: Arzt, Künstler und Pädagoge, in: Deutsches Ärzteblatt – Ärztliche Mitteilungen (Sonderdruck 9), 66. Jg. (1969), Heft 10
- Rolf Sachsse, Photographie als Medium der Architekturinterpretation. Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert, München, New York, London, Paris 1984
- Rolf Sachsse, Bilder machen lernen. Zur deutschen Photographie-Ausbildung nach 1945, in: Steinert und Schüler 1990/91
- Rolf Sachsse, Fotografien als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Mißbrauch durch Macht, in: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970, Katalog (Kunst- und Ausstellungshalle der BRD), Bonn 1997
- Jean Paul Sartre, Was ist Literatur?, Hamburg 1958
- Sch., (J. A. Schmoll gen. Eisenwerth), Sechs Fotografen, in: Foto Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 1

- Sch., Die Kölner Bilderschauen, in: Foto Prisma, 3. Jg. (1952), Heft 7
- Hans Schafgans jr., Ausblicke, in: Photo-Magazin, 3. Jg. (1951), Heft 8
- Theo Schafgans, QUO VADIS GDL?, in: GDL-Blätter 2/1956
- Theo Schafgans, Stellungnahme zum Bericht der Jury, in: GDL-Blätter 2/1960
- sch, Änderungen im GDL-Vorstand, in: Photo-Presse, 30. Jg. (1974), Heft 25
- Thorsten Scheer, Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960, München 1992
- W. Scheffel, Messebericht, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 14
- Oskar Schlemmer, Mensch und Kunstfigur, in: Oskar Schlemmer u.a. (Hg.), Die Bühne im Bauhaus, München 1924
- Hannes Schmidt, Mehr Mut zum Experiment! Erschöpfte Lichtkunst? – Anmerkungen zur Kölner Photo-Schau, in: Die Welt, vom 12.05.1950
- Joost Schmidt, Plastik … und das am Bauhaus!?!?, in: Bauhaus, 1928, Heft 2/3
- Marjen Schmidt, Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen. Konservieren. Archivieren. Präsentieren, München 1994
- Wilhelm Schmitz-Veltin, Otto Steinert: Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie, in: Bücherei und Bildung, Jg. 8 (1956), Heft 2
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Skulpturen an „Notre Dame“. Schöpfung und Imitation am Westportal des Pariser Domes, in: Saarländische Volkszeitung vom 11.10.1949
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Sprache der Linien und Formen. Zu Bildern aus der Lehrtätigkeit von Otto Steinert, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 2
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fotografisches Sehen und Gestalten 1, in: Photo Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 3
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, fotoform, Camera, 29. Jg. (1950), Heft 3
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Auf dem „Flohmarkt“ in Paris, in: Saarländische Volkszeitung vom 21.03.1950
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fotografisches Sehen und Gestalten II, in: Foto Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 4
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fotografisches Sehen und Gestalten III, in: Photo Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 5
- J. A.Schmoll gen. Eisenwerth, Zum Begriff „Subjektive Fotografie“, in: subjektive fotografie, Saarbrücken 1951
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, fotoform, in: Photo-Magazin, 3. Jg (1951), Heft 3
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fotografie und Malerei, in: Der Kunstspiegel, 1. Jg. (1951), Heft 8
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Objektive und subjektive Fotografie, in: subjektive fotografie 1, Bonn 1952
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Bemerkungen zur Fotografie, in: subjektive fotografie 2, Saarbrücken 1954/59
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Vom Sinn der Fotografie, in: subjektive fotografie 2, München 1955
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Photographie als Bildgestaltung von der Genesis, den Funktionen und den gestalterischen Möglichkeiten der Photographie, in: Camera, 37. Jg. (1958), Heft 3
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, in: Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1959

- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Otto Steinert und die Fotografie seiner Zeit, in: ders., Vom Sinn der Fotografie, München 1980
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Otto Steinert, in: Saarländische Lebensbilder, Bd. III, Saarbrücken 1986
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Dreizehn Jahre Kunstschul-Experiment Saarbrücken 1946-1959, in: Jahrbuch für westdeutsche Landesgeschichte, 14. Jg. (1988)
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „subjektive fotografie“, der deutsche Beitrag 1948-1963, Kat. d. Ausstellungsserie „Fotografie in Deutschland von 1890 bis heute“ (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart 1989
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Das nutzlose Bild“ oder von technischen Fehlern und künstlerischer Praxis: Experimentelle Fotografie zwischen 1839 und 1960, in: Hülsewig-Johnen 1989
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Streit um Steinert, in: European Photography, 1991, Heft 47
- „Die Fotografie ist ein äußerst spannendes Medium, ungeheuer vielseitig, flexibel und sicherlich noch lange nicht ausgelotet“. Ein Gespräch zwischen Prof. Dr. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und Barbara Auer am 29. Juli 1998 in München, in: Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit. Fotografie der fünfziger Jahre, Kat. (Kunstverein Ludwigshafen), Ludwigshafen 1998
- J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Mit Otto Steinert in Paris, in: Ute Eskildsen (Hg.), Der Fotograf Otto Steinert, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1999
- Marlene Schnelle-Schneyder, Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert, Marburg 1990
- Wilhelm Schöppe, Ein frischer Wind, in: Foto Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 1
- Wilhelm Schöppe, Freie Fotografie, in: photokina 1951
- Walter Schürenberg, Der Photograph Albert Renger-Patzsch, Ausstellung im Kunst-Dienst, in: Deutsche Allgemeine Zeitung vom 06.05.1942
- Walter Schürmeyer, Zum Geleit, in: Prof. Dr. Robert Luther zum Gedenken. Veröffentlichung der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Köln 1955
- Bruno Schulz, Schlußwort, in: Das Deutsche Lichtbild 1934
- Dr. Schuwerak, Deutsche Amateurphotographie – Heute, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 2
- Dr. Schuwerak, Der VDAV stellt auf der photokina aus, in: Photo-Magazin, 3. Jg. (1951), Heft 5
- Dr. Schuwerak, Wo steht die Amateurfotografie in Deutschland und Europa?, in: L. Fritz Gruber (Red.), photokina. internationale photo- und kinoausstellung Köln 1951, Kat. (Messehallen Köln), Köln 1951
- Dr. Josef Schuwerak, Deutsche Amateurphotographie – Heute, in: Photo-Magazin, 4. Jg. (1952), Heft 2
- Georg F. Schwarzbauer, Das Künstlerporträt in der Fotografie des 20. Jahrhunderts, in: Honnef 1982
- Dr. Werner Spilker, Subjektive Fotografie, in: Photo-Magazin, 3. Jg. (1951), Heft 10
- Bernhard Sprute, Peter Weibel (Hg.), Experiment Kunst. Die Dada-Bewegung und ihre Auswirkungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Hannover 1984
- Timm Starl, Was war „subjektive fotografie“?, in: Fotogeschichte, 5. Jg (1985), Heft 16
- Timm Starl, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880-1980, Kat. (Münchener Stadtmuseum), München 1995
- Otto Steinert, Den Kritikern ins Stammbuch geschrieben, in: Foto Prisma, 1. Jg. (1950), Heft 8

- Otto Steinert und Schüler. Fotografie als Bildgestaltung, Broschüre zur Ausstellung im Rathaus der Stadt Kiel vom 21.06.-20.07.1957, Kiel 1957
- Otto Steinert, ohne Titel, in: subjektive fotografie, Faltblatt zur Ausstellung vom 12.-29.7.1951, FS
- Otto Steinert, Problematik fotografischer Ausstellungen, in: Foto Prisma, 2. Jg. (1951), Heft 11
- Otto Steinert, Vorwort, in: subjektive fotografie, Kat. (Staatliche Schule für Kunst und Handwerk), Saarbrücken 1951
- Otto Steinert, Zur Idee dieses Buches, in: ders. (Hg.), subjektive fotografie. Bildband, Bonn 1952
- Otto Steinert, Die photographische Abteilung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken (Leitung Direktor Dr. Otto Steinert), in: Camera, Jg. 33 (1954), Heft 3
- Otto Steinert, subjektive fotografie. Zweite internationale Ausstellung moderner Fotografie, Kat. (Staatliche Schule für Kunst und Handwerk), Saarbrücken 1954/55
- Otto Steinert, Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie, in: ders. (Hg.), subjektive fotografie 2. Ein Bildband moderner Fotografie, München 1955
- Otto Steinert, Subjektive Fotografie, in: Leica, 8. Jg. (1955), Heft 4
- Otto Steinert und Schüler. „Fotografie als Bildgestaltung“, Exponatenliste (göppinger galerie), Frankfurt 1958
- Otto Steinert, Die neue Satzung, in: GDL-Blätter 3/1958
- Otto Steinert, Über die fotografische Ausbildung, in: Foto Prisma, 9 . Jg. (1958), Heft 6
- Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1959
- Otto Steinert, Bericht des Juryvorsitzenden, GDL-Blätter, Nr. 27/1963
- Otto Steinert, Bericht des Juryvorsitzenden, in: GDL-Blätter, Nr. 35/1964
- Otto Steinert als Amateur. Photographien von 1928 bis 1938, Handzettel zur Ausstellung vom 1.-21.10.1975 in der Universität Essen, Abtei Essen-Werden, FS
- Otto Steinert. Der Initiator einer fotografischen Bewegung, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1976
- Otto Steinert, Kat. (Galerie Municipale du Chateau d’Eau), Toulouse 1984
- Otto Steinert und Schüler. Fotografie und Ausbildung 1948 bis 1978, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1990/91
- Rolf Steininger, Deutsche Geschichte 1945-1961. Darstellung und Dokumente in zwei Bänden. Bd. 1, Frankfurt/Main 1983
- Erich Stenger, Märchen und Legenden aus der Geschichte der Photographie, in: Photo Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 5 - 2. Jg. (1950), Heft 8
- Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft (Hg.), Jahrbuch 1961. Nobelstiftung und Pour le Mérite, Essen 1961
- Wolf Strache, GDL-Meisterphotos 1953, in: Photo-Presse, 9. Jg. (1953), Heft 45
- Lieselotte Strelow, Wo steht die deutsche Photographie heute?, in: Photo-Magazin, 1. Jg. (1949), Heft 4
- Lieselotte Strelow, Ein zeitgerechtes Thema: Ausstellungen, in: Photo-Magazin, 1950, 2. Jg. (1950), Heft 5
- Struktur und Geste, Kat. (Suermondt-Ludwig-Museum), Aachen 1988
- A. Stühler, K. Wagner, Besser und besser. Photographieren leicht gemacht, Stuttgart 1928
- Subjektive Fotografie (3), Camera, Sonderheft, 38. Jg. (1959), Heft 3
- Subjektive Fotografie. Bilder der 50er Jahre, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1984
- Katharina Sykora, Karl Otto Götz. Phaan, in: Mannheimer Kunsthalle. Meisterwerke der Gemäldesammlung, Einführung Manfred Fath, Texte Katharina Sykora, Heidelberg 1995

- Peter Tausk, Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert: von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln 1980
- Internationale Tentoonstelling, Vak Fotografie 1950, Kat. (Stedelijk van Abbe Museum), Eindhoven 1950
- Else Thalemann, Industrie- und Pflanzenphotographien der zwanziger und dreißiger Jahre, hg. v. Verborgenen Museum, Berlin 1993
- André Tamm, Was ist ein Fotogramm?, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 16
- Jan Thorn Prikker, August Sander (Industrieller, Bonn, 1933). Das Porträt einer Zeit, in: Lichtbildnisse 1982
- Jan Thorn-Prikker, Fotografie als Kunst der Verdrängung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.12.1990
- Otto Toussaint, Subjektive Fotografie (3) – Nach einem Gespräch mit Prof. Dr. Steinert, in: Camera, Sonderheft 1959
- Umbo. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus, hg. v. Herbert Molderings, Kat. (Kunstverein Rheinlande und Westfalen; Kestner-Gesellschaft, Hannover), Düsseldorf 1996
- Verfahren der Fotografie. Bilder der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang, Kat. (Museum Folkwang), Essen 1989
- W. Sch., Fotos zeugen für moderne Kunst. Zur Ausstellung „Subjektive Fotografie“ in Köln, in: Essener Allgemeine Zeitung vom 28.10.1951
- Friedrich A. Wagner, Avantgardisten der Lichtgrafik. Zur Eröffnung der zweiten Ausstellung „Subjektive Fotografie“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 03.12.1954
- Monika Wagner, Das Problem der Abstraktion, in: Funkkolleg Moderne Kunst, Studienbegleitbrief 5, Tübingen 1990
- Willi Warstat, Die „entfesselte Kamera“ und die „produktive Photographie“, in: Deutscher Kamera-Almanach, 19. Bd. (1929)
- Willi Warstat, Der internationale Stand der bildmäßigen Photographie, in: Deutscher Kamera-Almanach, 21. Bd. (1931)
- Willi Warstat, Die Überhöhung des Natureindrucks in der Photographie als Grundlage ästhetischer Wirkung, in: Deutscher Kamera-Almanach, 22 Bd. (1932)
- Willi Warstat, Wo stehen wir heute in der Amateurphotographie?, in: Photofreund Jahrbuch 1938
- Peter Weibel, Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als die Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie, in: Fotogeschichte, 5. Jg. (1986), Heft 21
- Dr. Weizsäcker, Es gibt wieder einen Fotomarkt, in: Foto-Spiegel, 2. Jg. (1948), Heft 11
- Bruno E. Werner, Deutsche Photographie 1948, in: Die Neue Zeitung vom 19.10.1949
- Rainer Wick, Bauhaus-Pädagogik, Köln 1992
- Ludwig Windstosser, Gedanken zu einer Ausstellung, in: Camera, 28. Jg. (1949), Heft 9
- Ludwig Windstosser, Scharf oder unscharf, in: Foto-Spiegel, 3. Jg. (1949), Heft 17
- Ludwig Windstosser, 2. Ausstellung photographischer Kunst 1949, in: Photo-Presse, 4. Jg. (1949), Heft 32
- Hans Wingler, Lebendiges Photo. Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, in: Photo-Presse, 4. Jg. (1949) vom 08.04.1949
- Hans Maria Wingler, Scharf oder Nichtscharf – ein Generationsproblem?, in: Photo-Magazin, 2. Jg. (1950), Heft 3
- Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 15. unveränderte Aufl., Basel/Stuttgart 1976

»Otto Steinert und sein fotografisches Werk«

Bildteil

Erläuterung:
Alle Abbildungen, die ohne Angabe einer Autorin oder eines Autoren aufgeführt sind, stammen von Otto Steinert.
Bei den Titeln in Klammern handelt es sich um Bildbeschreibungen, die zu einem Teil von Prof. Dr. Schmoll gen. Eisenwerth und zum anderen Teil von Sabine Rothe (zeitweilige Mitarbeiterin der Fotografischen Sammlung im Folkwang Museum Essen) stammen.

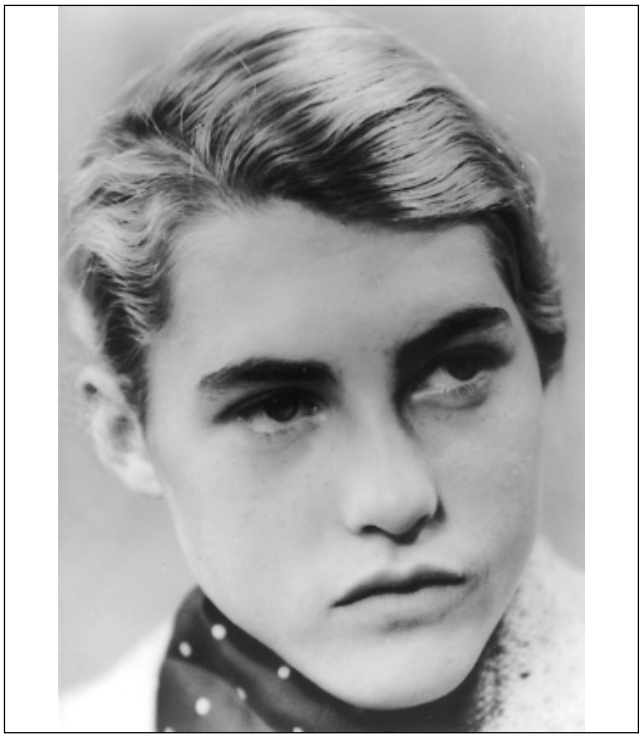


Abb.1 o.T. (Portrait von Freundin Bobby), 1935

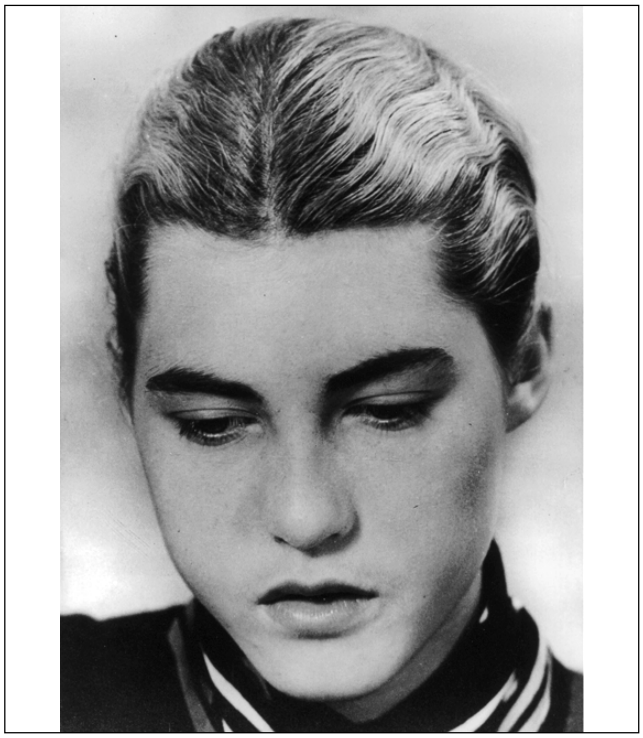


Abb.2 o.T. (Portrait von Freundin Bobby), 1935

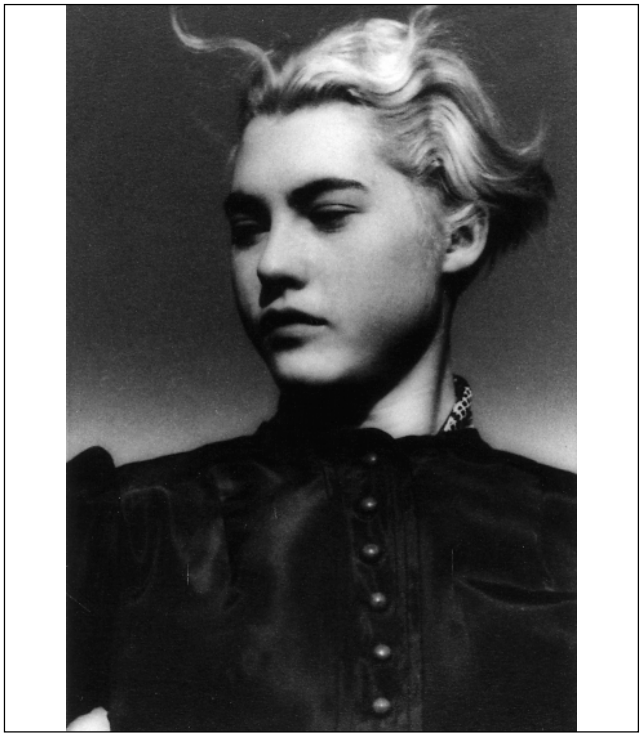


Abb.3 o.T. (Brustportrait in Untersicht von Bobby), 1936

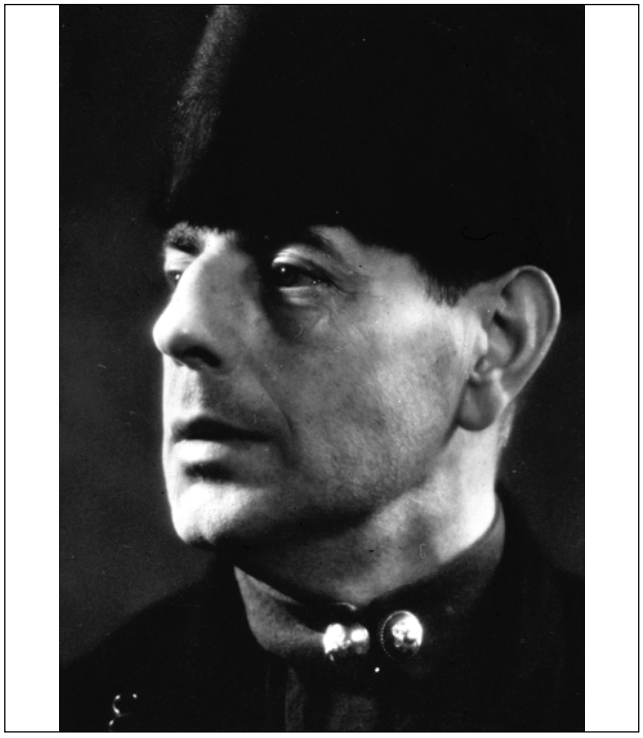


Abb.4 o.T. (Portrait eines Mitglieds des Don Kosaken Chores nach rechts gewandt), 1938

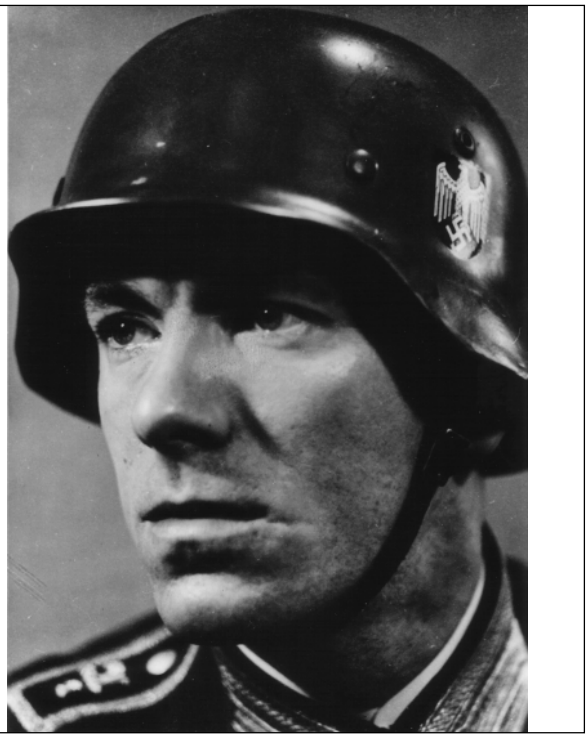


Abb.5 o.T. (Portrait eines Soldaten mit Stahlhelm leicht nach rechts schauend), 1939

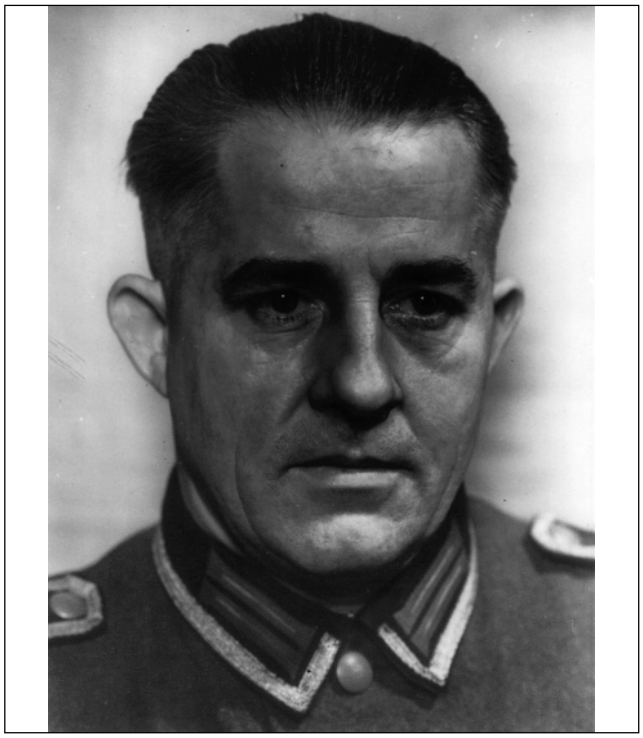


Abb.6 o.T. (Portrait eines Unteroffiziers, en face), um 1937



Abb.7 o.T. (Portrait, en profil), 1935



Abb.8 o.T. (Landschaft mit Heuhafen), 1933

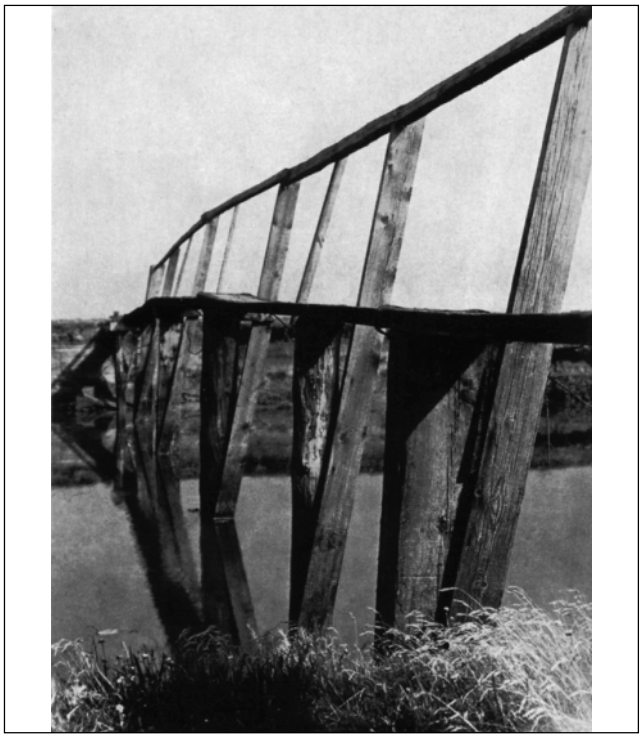


Abb.9 Albert Renger-Patzsch, Steg, o.D., © Albert Renger-Patzsch Archiv / Ann und Jürgen Wilde / VG Bild-Kunst, Bonn 2001

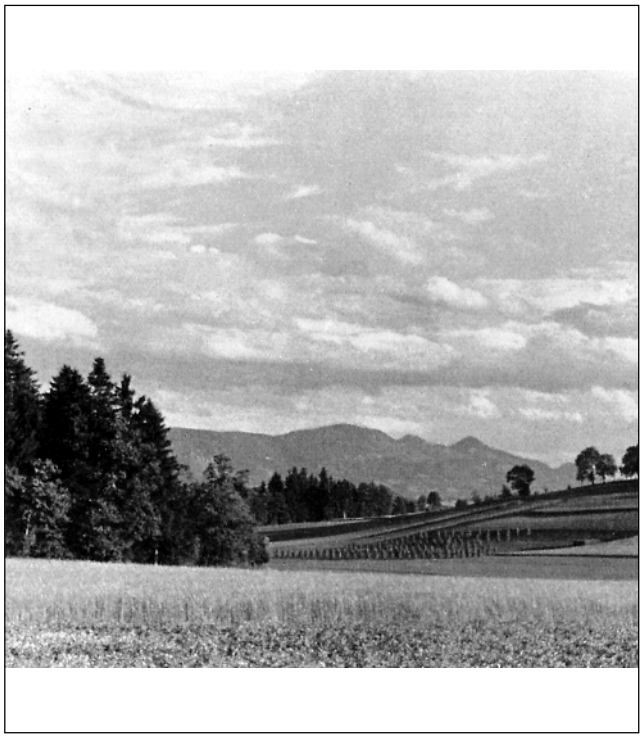


Abb.10 Hans Kammerer, Simssee-Landschaft, um 1933



Abb.11 o.T. (Voralpenlandschaft), 1938

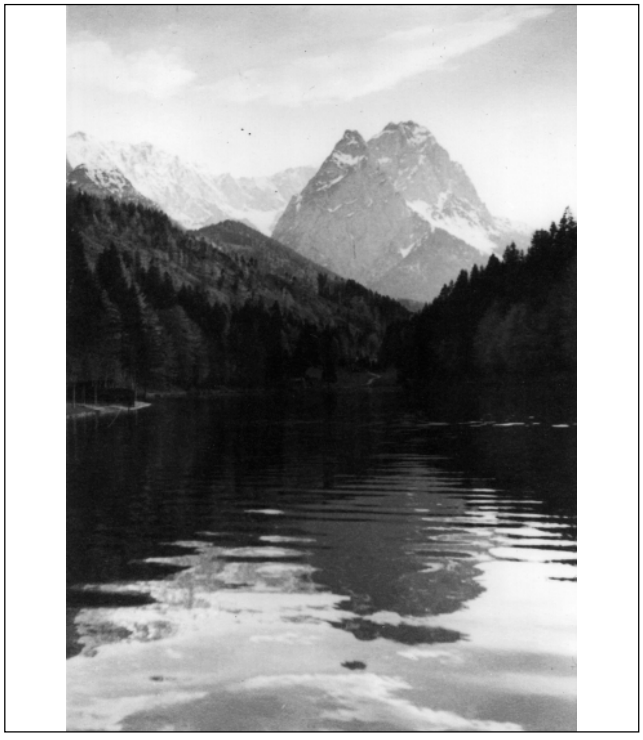


Abb.12 o.T. (Alpensee im Wettersteingebirge), 1938

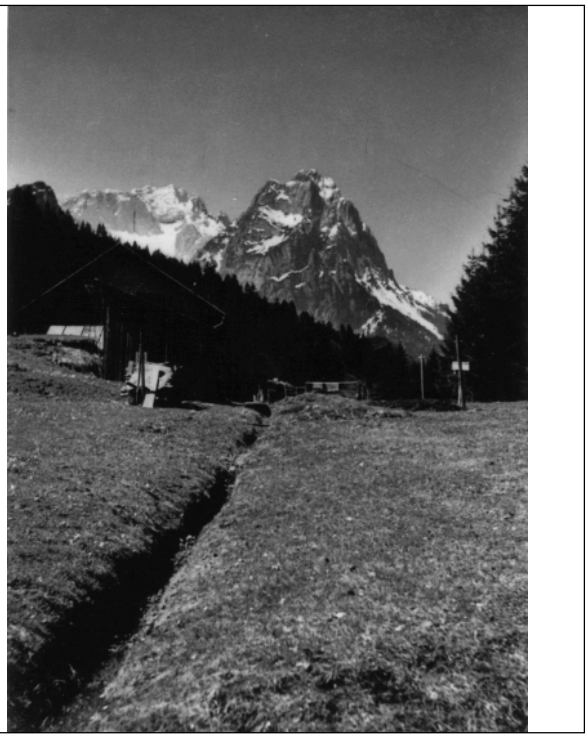


Abb.13 o.T. (Blick ins Tal), 1938

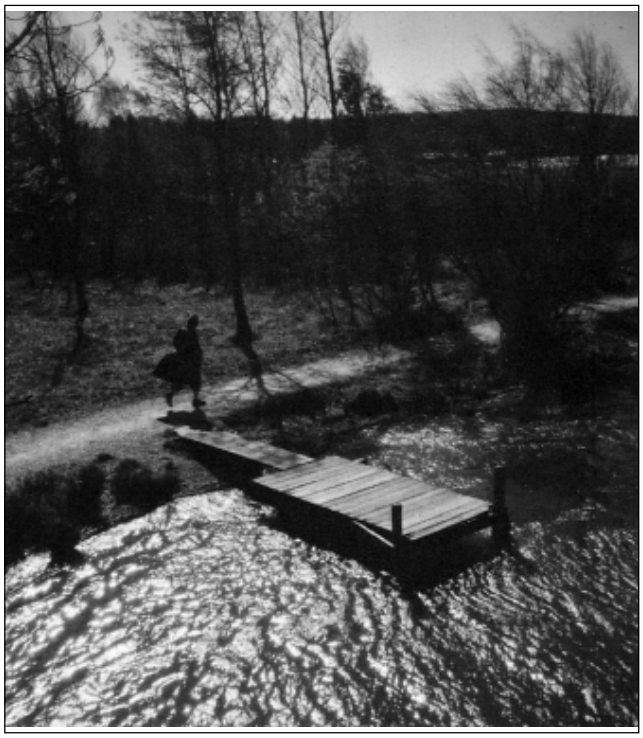


Abb.14 o.T. (Fußgänger am Wasser), 1938

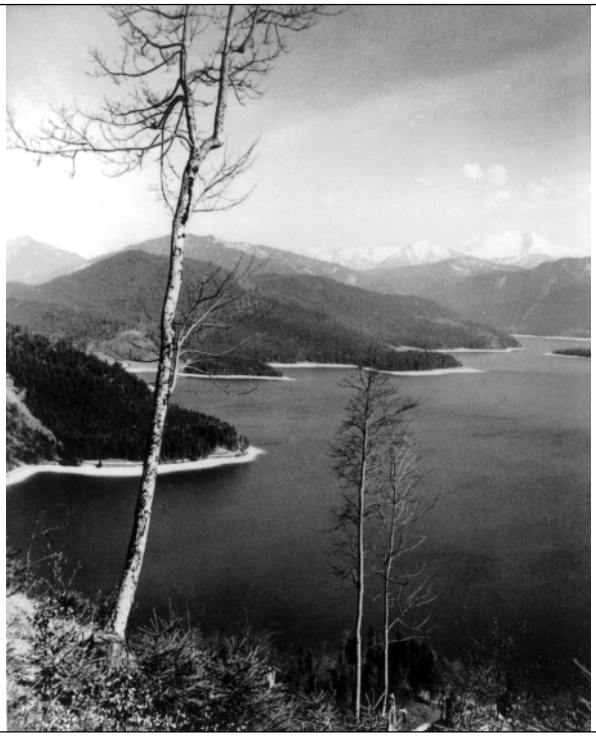


Abb.15 o.T. (Blick auf den Walchensee), 1938

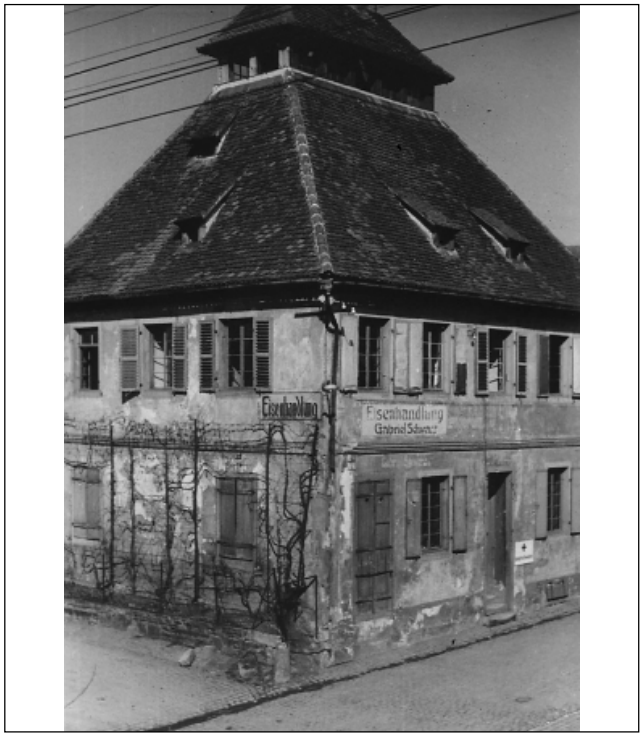


Abb.16 o.T. (Eisenhandlung Gabriel Schwarz bei Büdingen/Hessen), 1939/40



Abb.17 o.T. (Schloß Schönbrunn, Wien), 1938

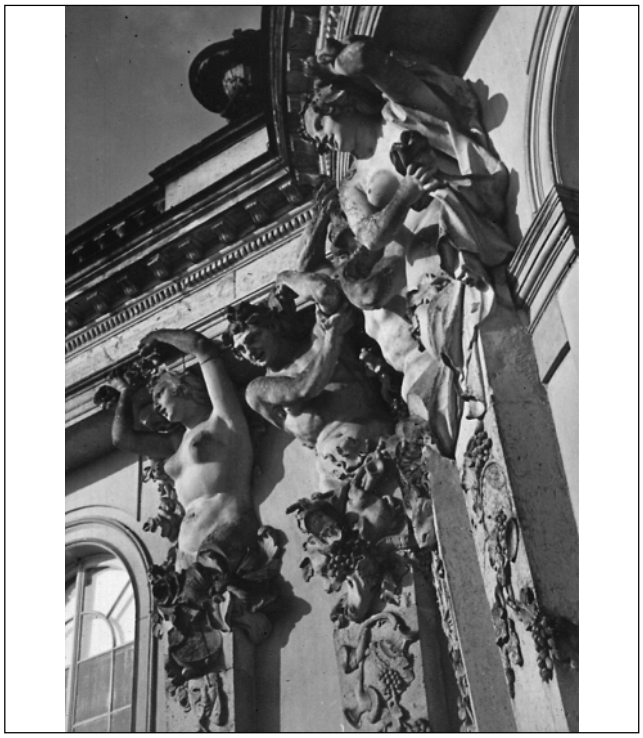


Abb.18 o.T. (Architekturdetail des Schlosses Sanssouci), 1938

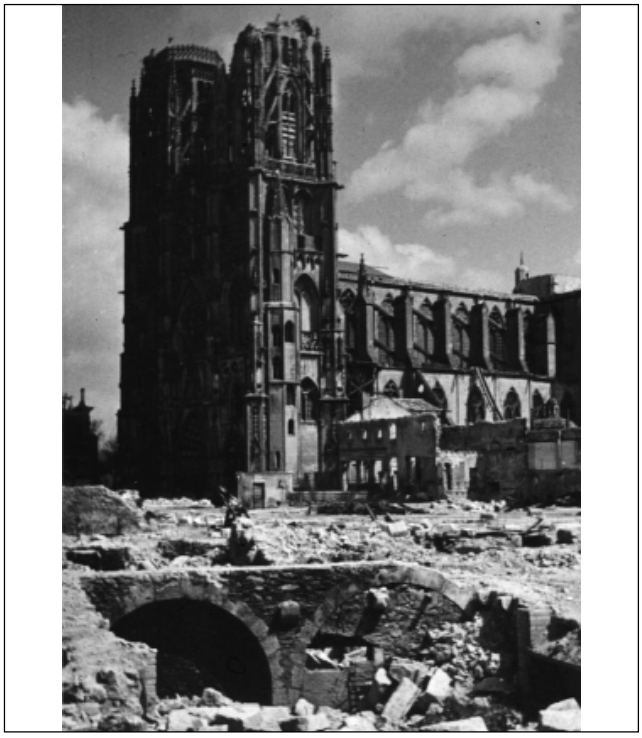


Abb.19 o.T. (Kathedrale von Toul in Trümmern), 1940

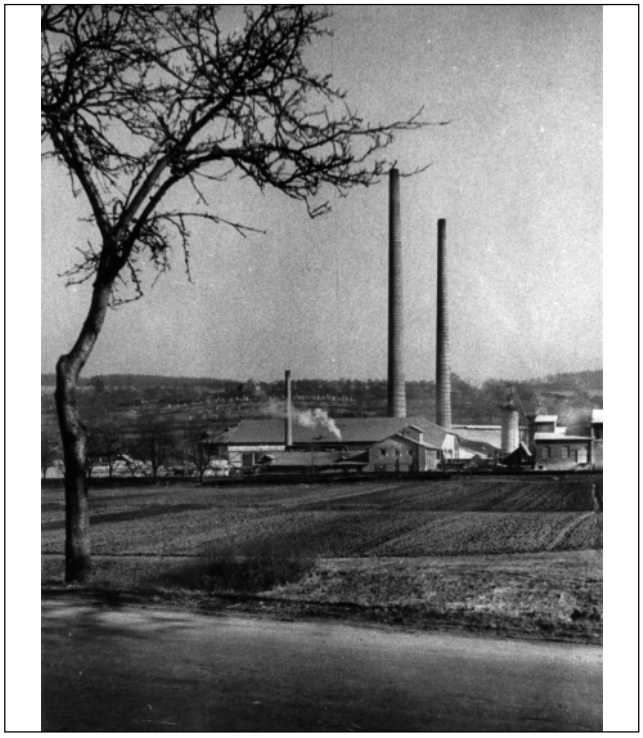


Abb.20 o.T. (Fabrikgebäude), 1934

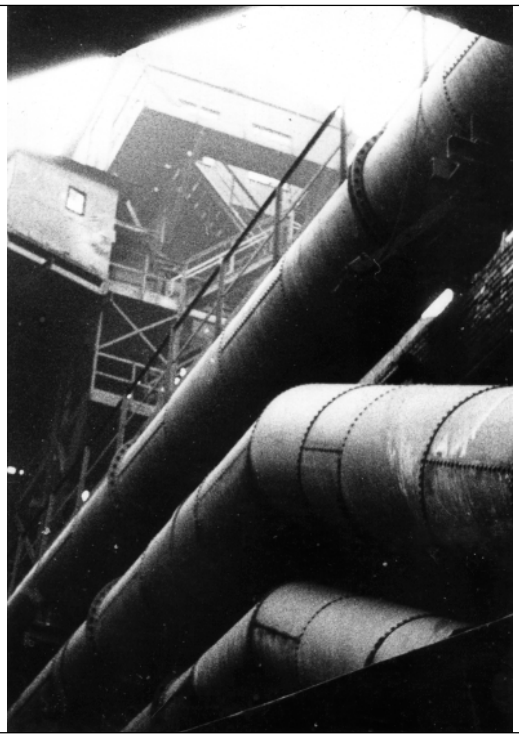


Abb.21 o.T. (Industriegebäude mit großen Röhren in Untersicht fotografiert), 1934

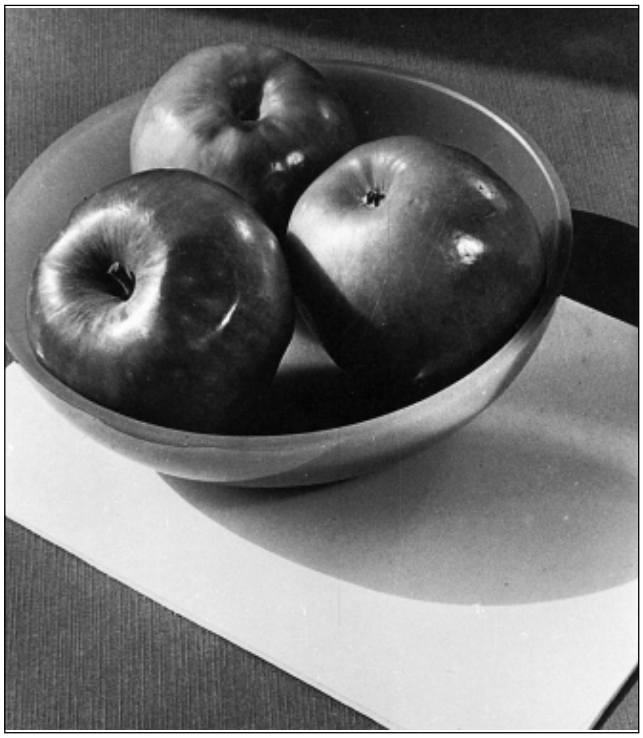


Abb.22 o.T. (Stilleben mit drei Äpfeln), 1933



Abb.23 o.T. (Anschnitt einer Agaven-Pflanze), 30er Jahre

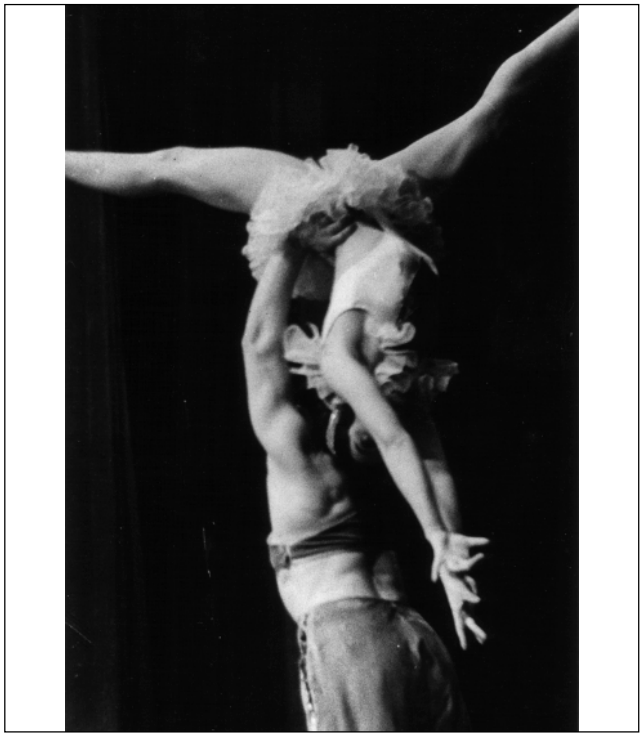


Abb.24 o.T. (Zwei Akrobaten), 1936

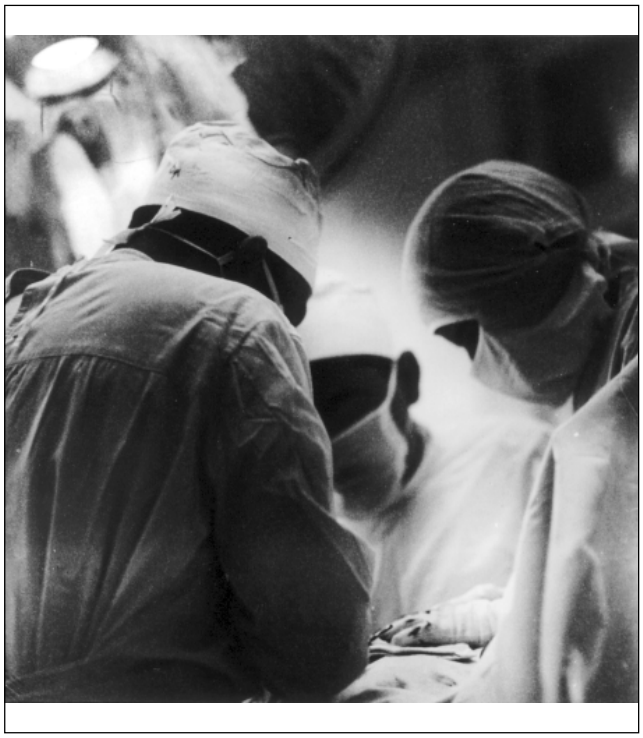


Abb.25 Bei einer Operation, 1938

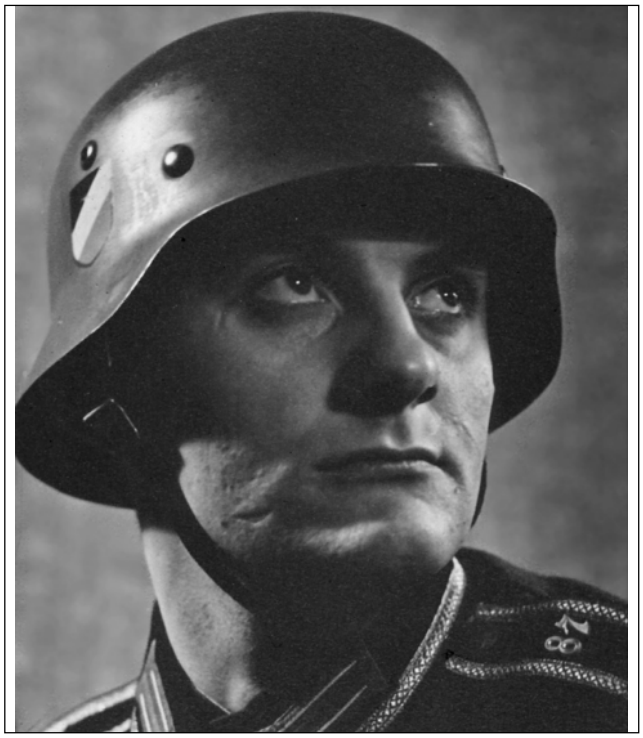


Abb.26 o.T. (Portrait eines Soldaten mit Stahlhelm nach links blickend), 1938

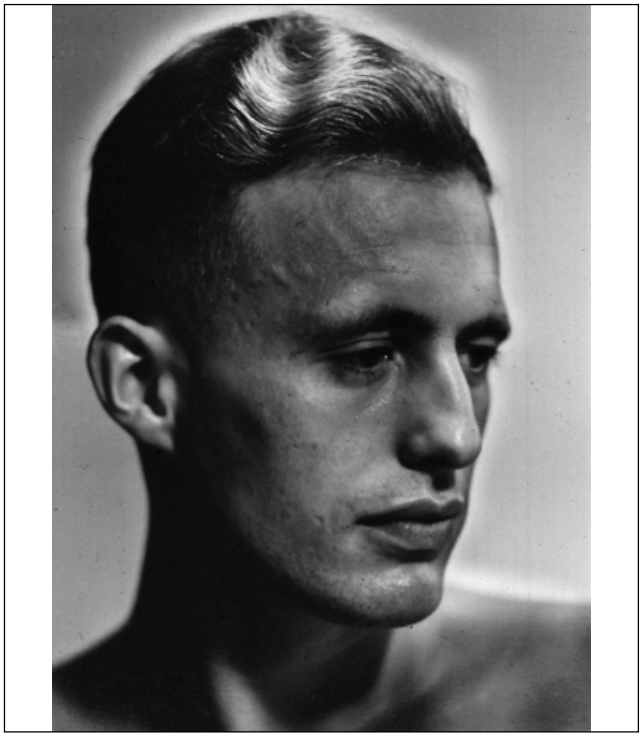


Abb.27 o.T. (Portrait männlich im Halbprofil nach links blickend), um 1937



Abb.28 Sonntagsstimmung auf dem Exerzierplatz, um 1935/1937

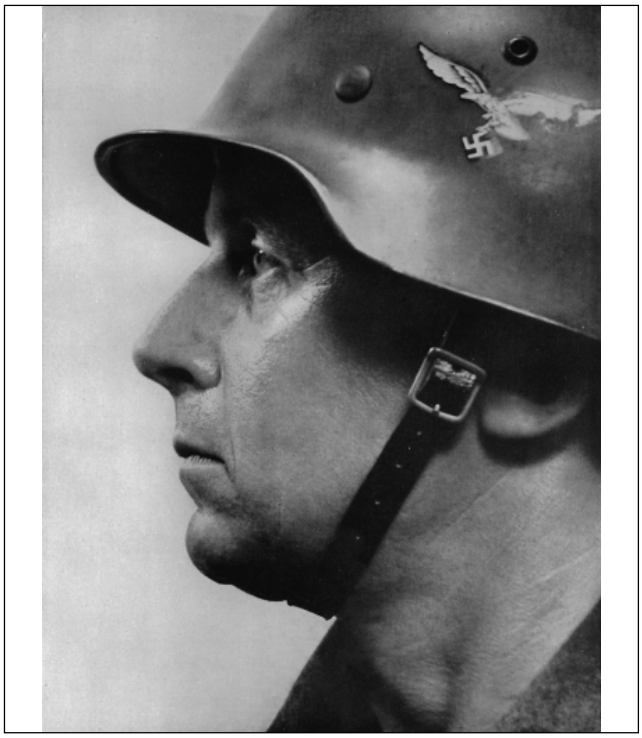


Abb.29 Wilhelm Reng, Zum Einsatz bereit, um 1941

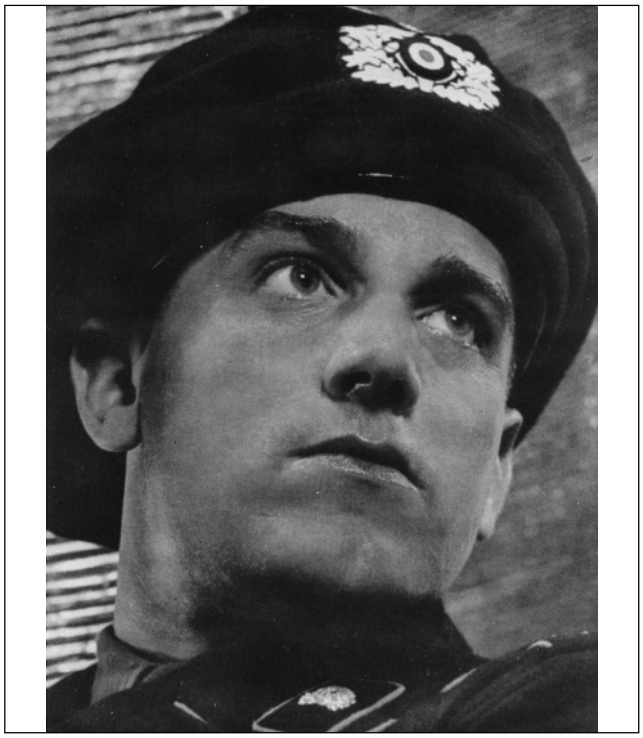


Abb.30 Wilhelm Reng, Die junge Waffe, um 1941

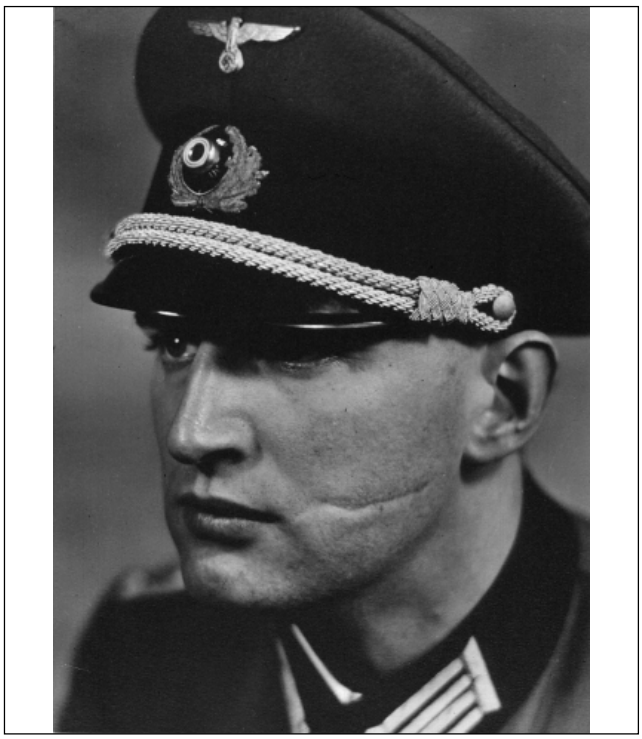


Abb.31 o.T. (Portrait männlich in Uniform im Halbprofil), um 1937

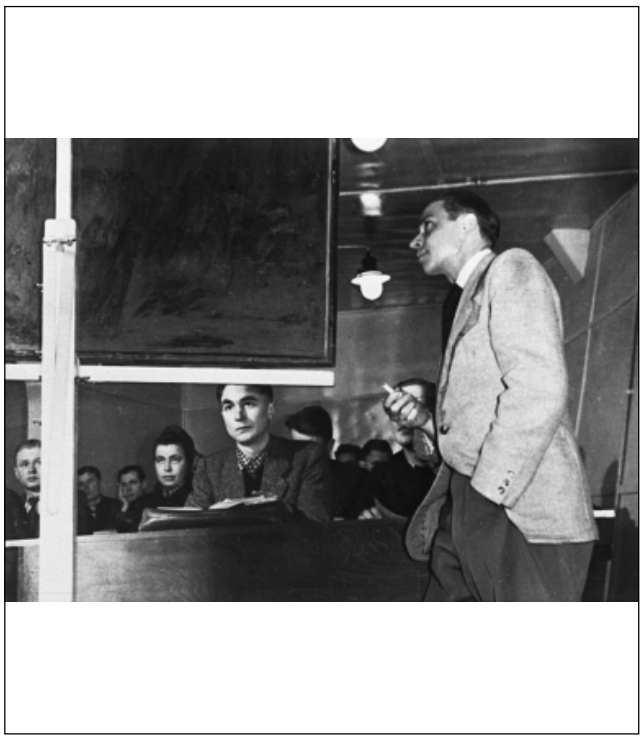


Abb.32 o.T. (Seminar an der Universität Kiel), 1945-1947



Abb.33 o.T. (Studentinnen auf dem Weg zur Universität Kiel), 1945-1947



Abb.34 o.T. (Blick durch ein Bullauge auf das Schiff des Studentenwerks Kiel), 1945-1947

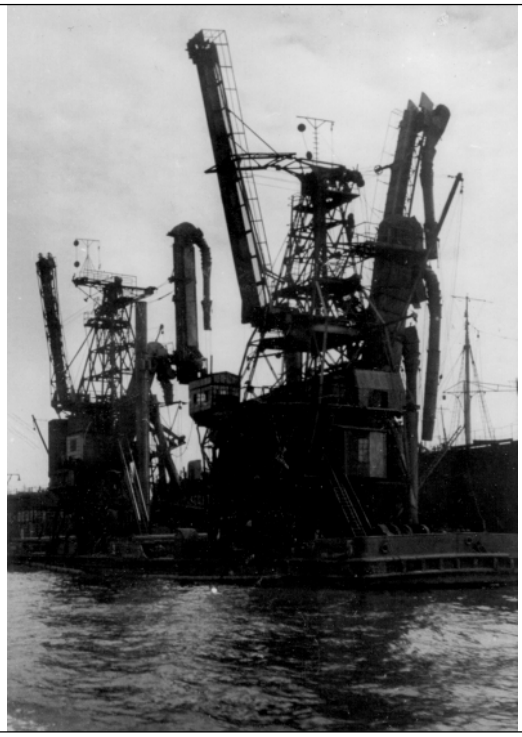


Abb.35 o.T.(Baggerschiff bei Rostock), 1937



Abb.36 o.T. (Theateraufführung des Studentenwerks Kiel), 1945-1947



Abb.37 o.T. (Fredi Walter als Richter Adam im „Zerbrochenen Krug“), 1948-1950



Abb.38 o.T. (Theaterszene), 1948-1950



Abb.39 o.T. (Frauen mit Kinderwagen im Park), 1949/50



Abb.40 o.T. (Mann auf einer Bank), 1949/50



Abb.41 o.T. (Marlis Steinert auf einer Freitreppe), 1949

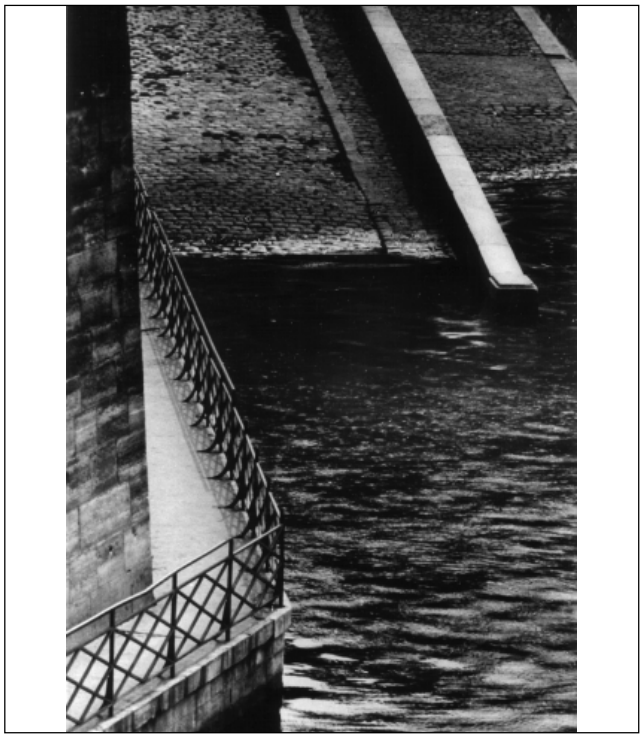


Abb.42 o.T. (Quaianlagen), o.D.

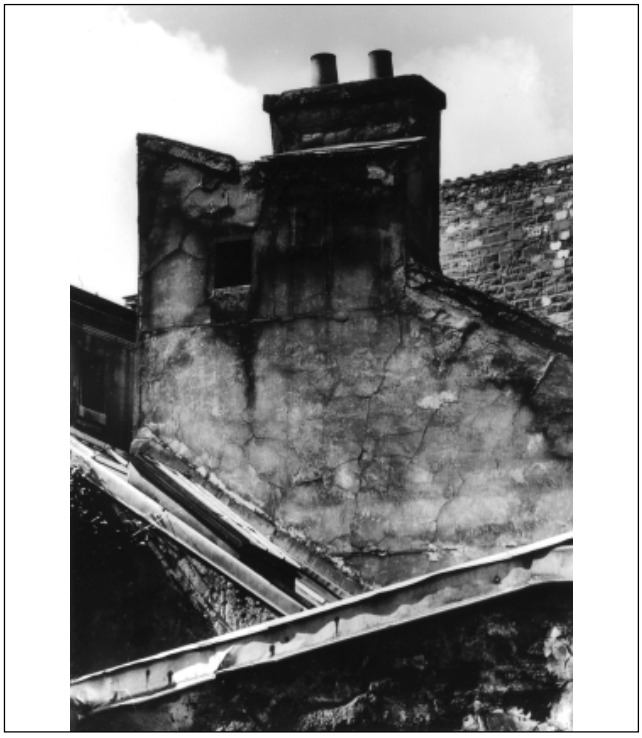


Abb.43 Skizzen aus Paris, 1948/49

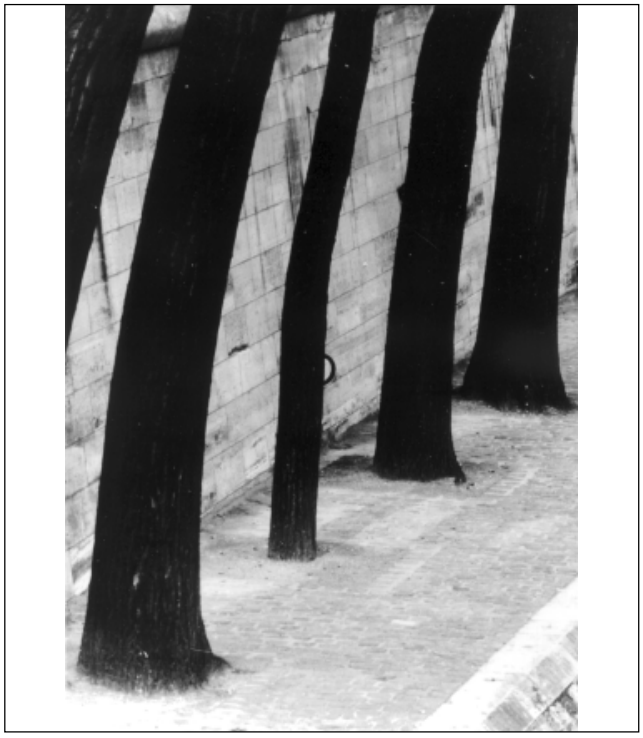


Abb.44 Skizzen aus Paris 3, 1948/49

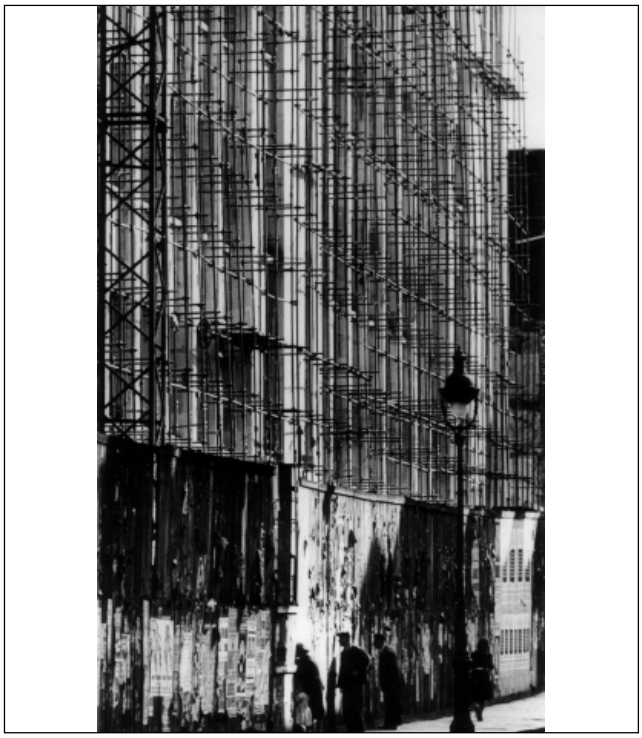


Abb.45 Skizzen aus Paris 1, 1948/49



Abb.46 o.T. (Hinterhof mit Wäscheleinen), 30er Jahre

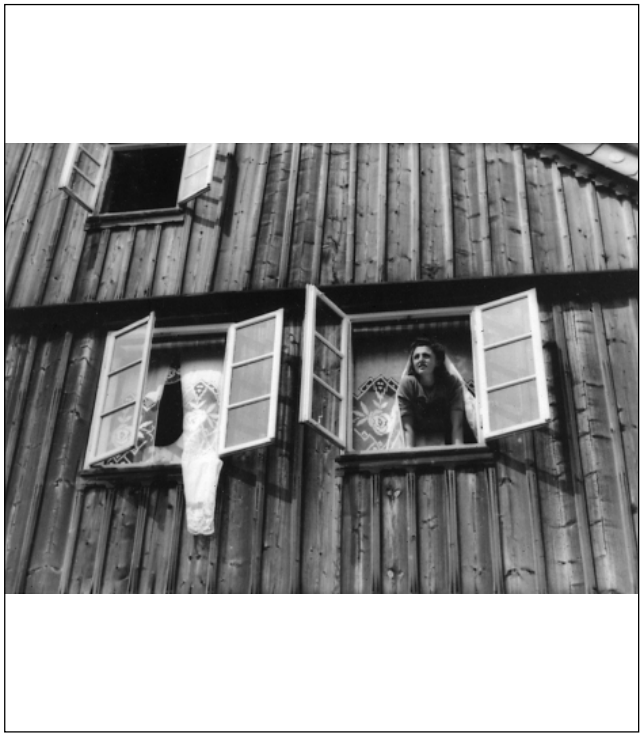


Abb.47 o.T. (Frau aus einem Fenster schauend), 1940



Abb.48 o.T. (Marché aux puces Paris), o.D.



Abb.49 Wolfgang Reisewitz, Das Ende des Krieges, 1949, © Wolfgang Reisewitz



Abb.50 o.T. (Vor dem Restaurant „Le Voltaire“), 1952



Abb.51 Brotarbeit, 1947



Abb.52 o.T. (Freundin „Maria“ en face), 1940

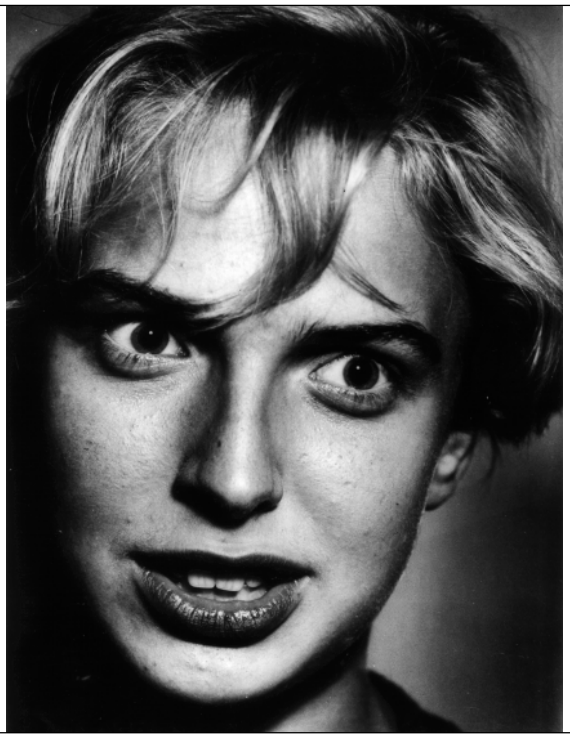


Abb.53 Bildnis Edith, 1950



Abb.54 o.T. (Portrait der Malerin Katja Grotkamp im Sitzen mit Gemälde), 1950



Abb.55 o.T. (Bildnis eines jungen Mädchens), 1949/50



Abb.56 Der Inquisitor, 1949

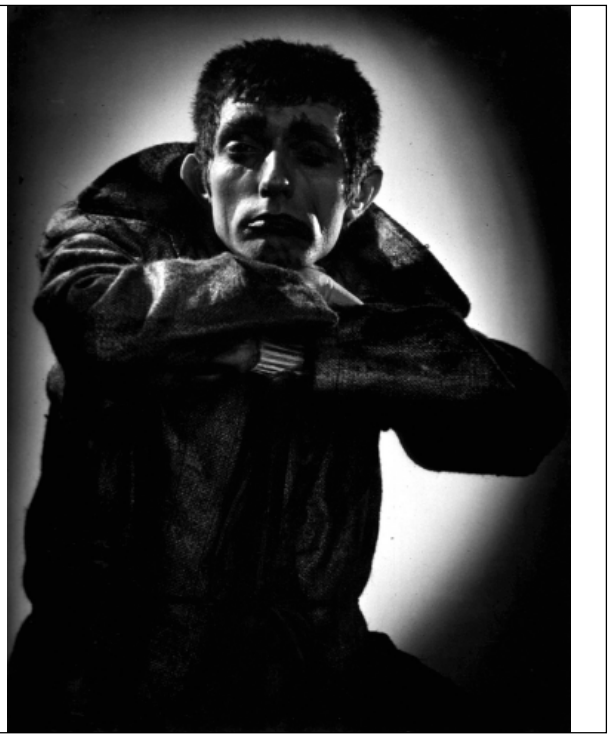


Abb.57 o.T. (Rollenportrait von Gerd Knick als Landstreicher 1), 1949

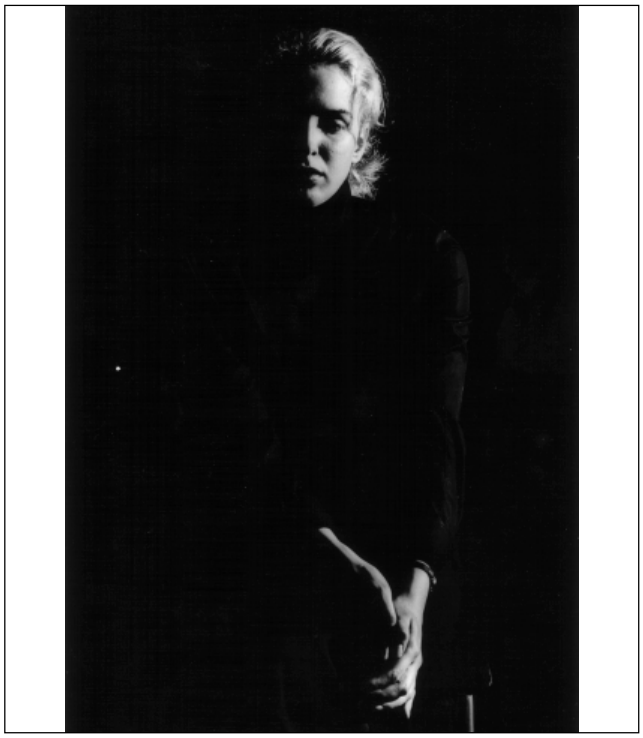


Abb.58 Bildnis Schwarz-Weiß, 1952



Abb.59 La Comtesse de Fleury, 1952

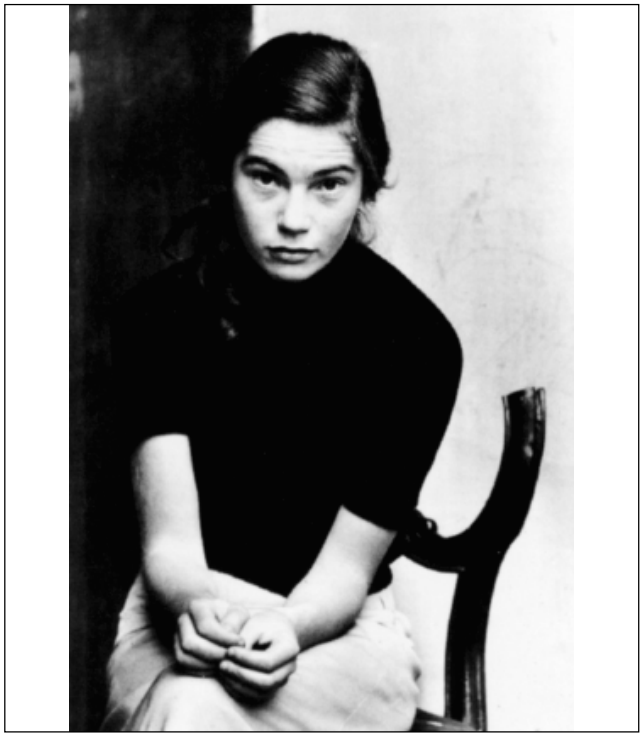


Abb.60 Bildnis Claude 2, 1952



Abb.61 o.T. (Fotogramm mit Gläsern), 1949



Abb.62 o.T. (Fotogramm mit drei Messerbänkchen aus Glas), 1949



Abb.63 o.T. (Fotogramm Versuch mit Gläsern und Messerbänkchen), 1949

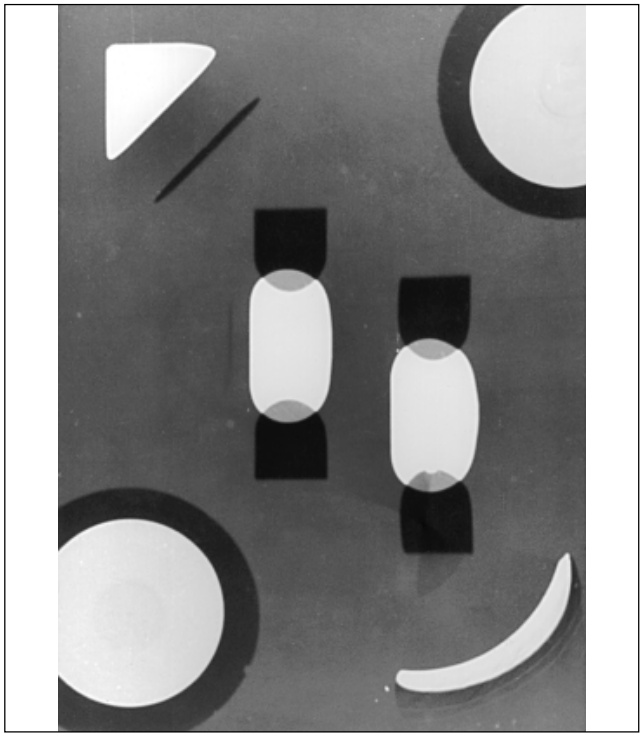


Abb.64 o.T. (Eckkreise (Vorstudie zu „Zerstreute Formen“), 1948

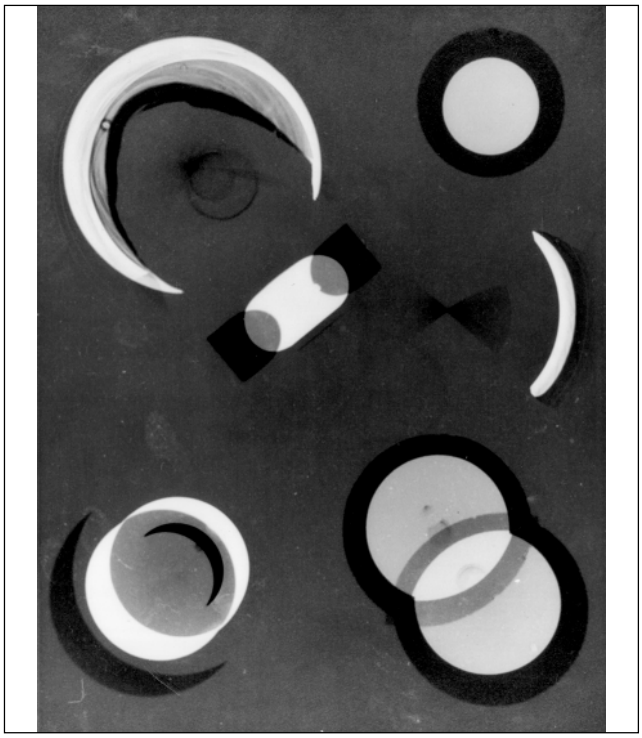


Abb.65 Zerstreute Formen, 1948

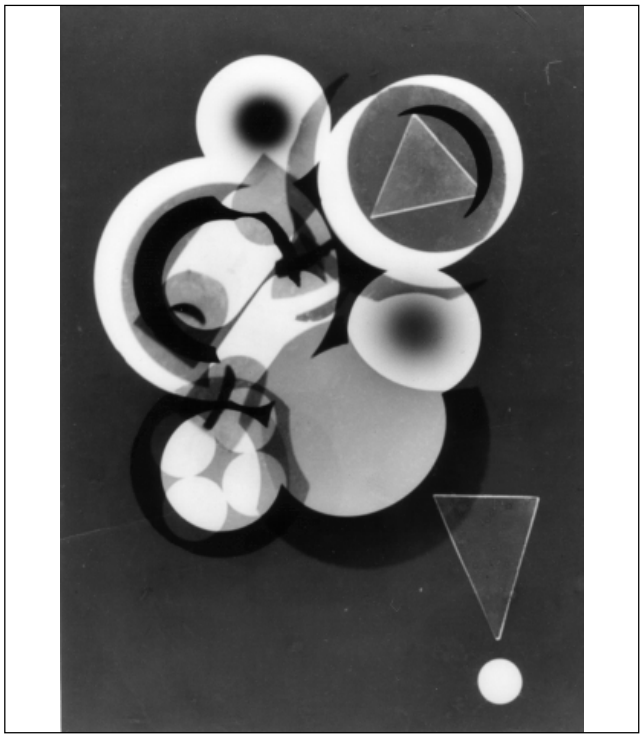


Abb.66 Zusammengeballt, 1948

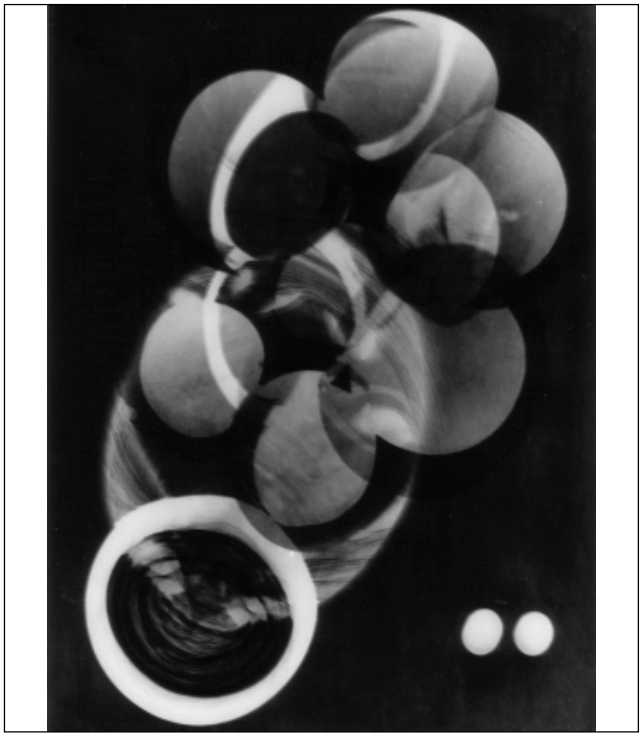


Abb.67 o.T. (Fotogramm mit Bällen und Kreisen), 1948

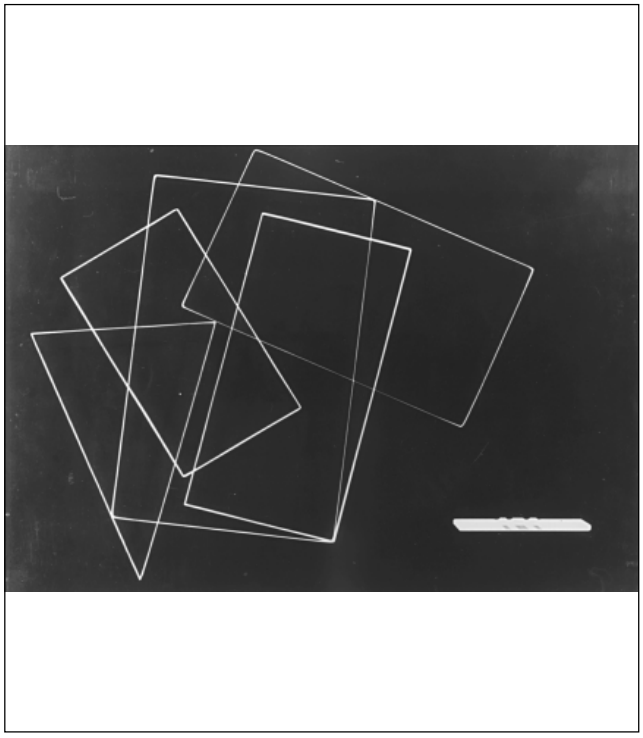


Abb.68 o.T. (Flächengeschiebe), 1948/49

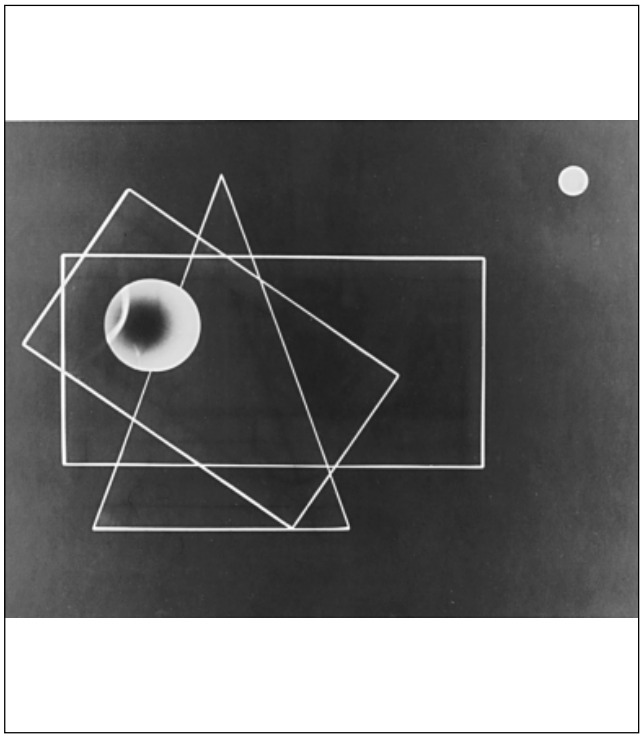


Abb.69 o.T. (Formenkomposition), 1949

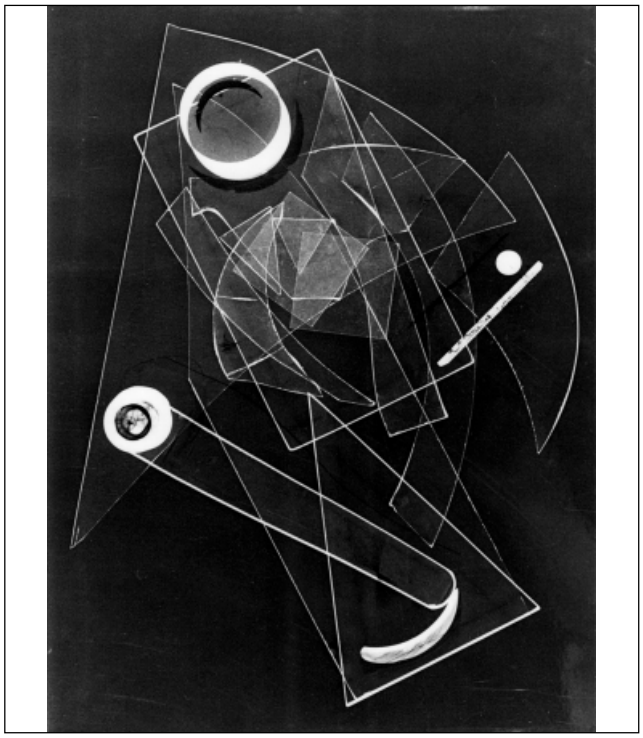


Abb.70 Scherbentanz, 1949

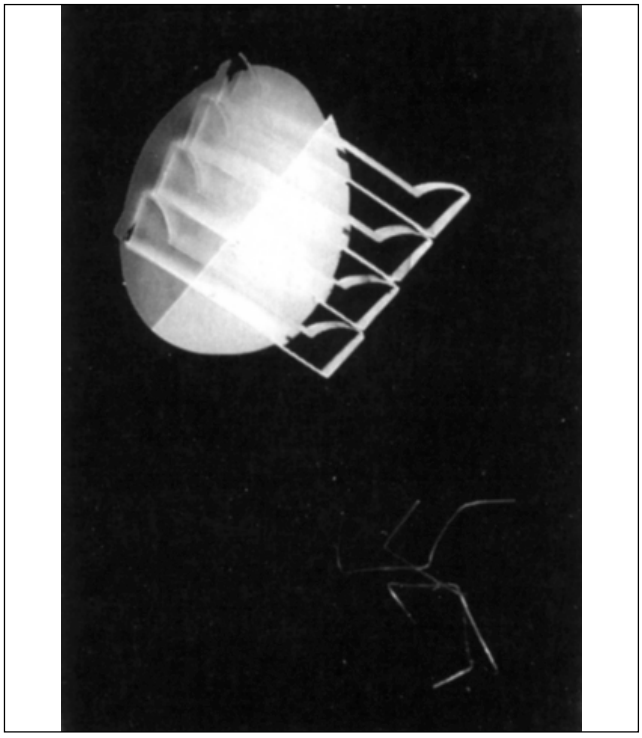


Abb.71 Laszlo Moholy-Nagy, o.T. (Fotogramm), 1925-1928, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

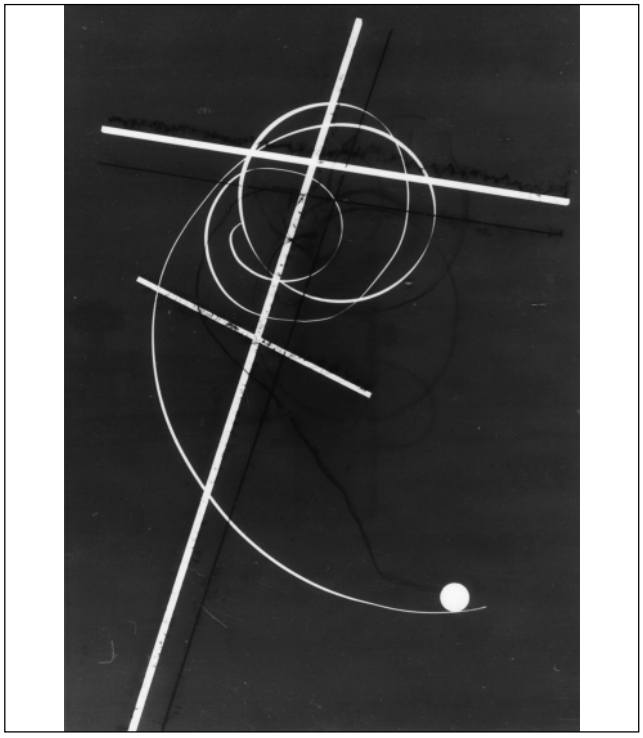


Abb.72 Verspielter Punkt, 1948/49

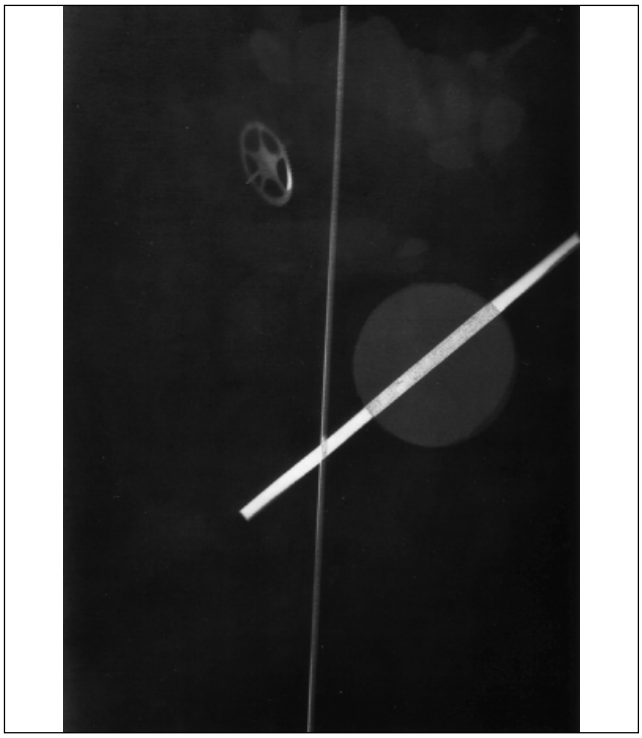


Abb.73 Laszlo Moholy-Nagy, o.T. (Fotogramm), 1925-1928, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

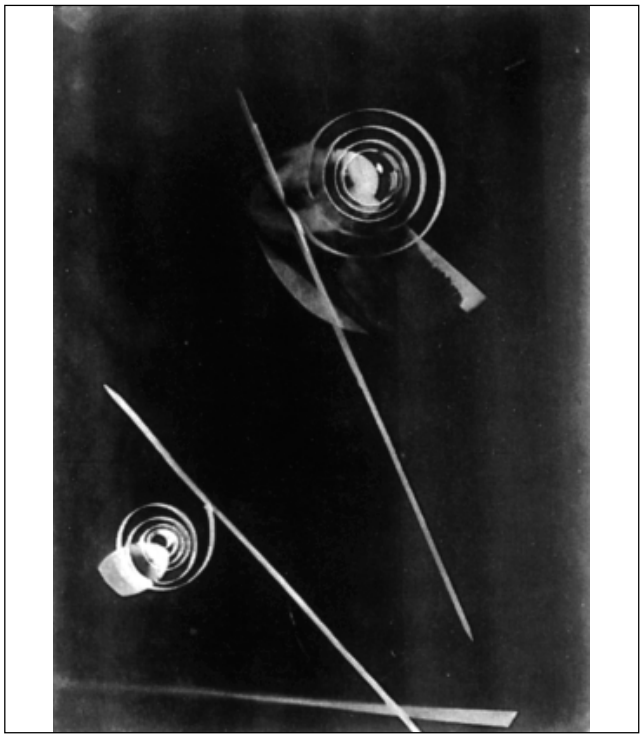


Abb.74 Laszlo Moholy-Nagy, o.T. (Fotogramm), 1925-1928, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001



Abb.75 o.T. (Fotogramm „A + O"), 1948/49

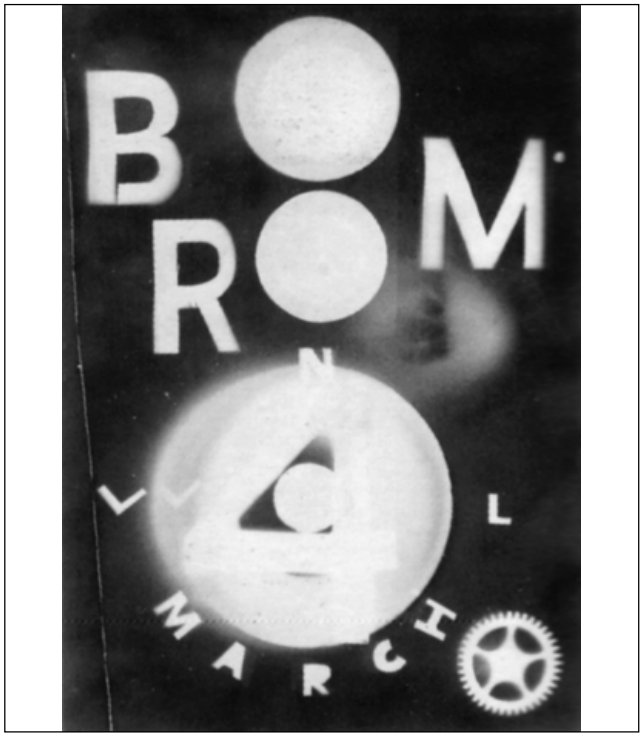


Abb.76 Laszlo Moholy-Nagy, o.T. (Fotogramm), 1925-1928, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

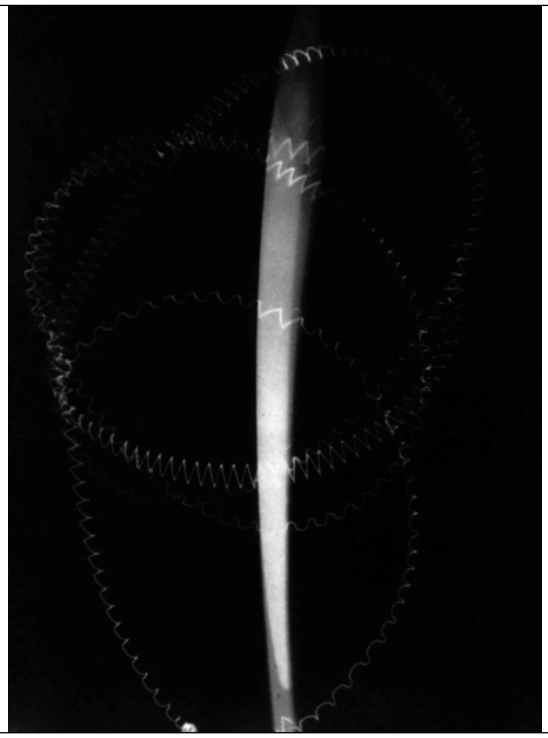


Abb.77 Man Ray, o.T. (Rayographie), o.D. , © Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2001

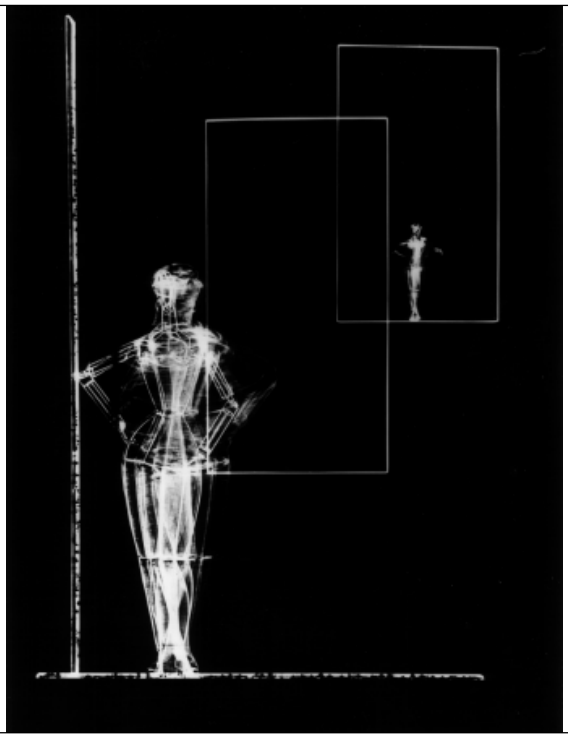


Abb.78 Strenges Ballett. Hommage á Oskar Schlemmer, 1949



Abb.79 Herbert Bayer, Einsamer Großstädter, 1932, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001



Abb.80 o.T. (Vision), 1949



Abb.81 o.T. (Mutter und Sohn), 1948



Abb.82 Christa´s two faces, 1948



Abb.83 Maske einer Tänzerin, 1952

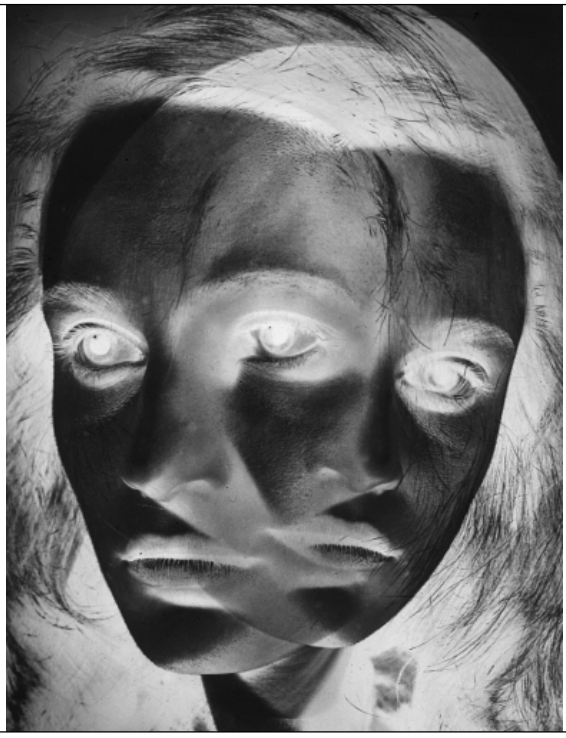


Abb.84 o.T. (Solarisierte Bildnis-Studie mit Überblendung,), 1952



Abb.85 Umbo, Portrait, 1927
Courtesy Gallery Kicken Berlin



Abb.86 o.T. (Tapetenstruktur), 1948/49



Abb.87 o.T. (Hausdach), 1948

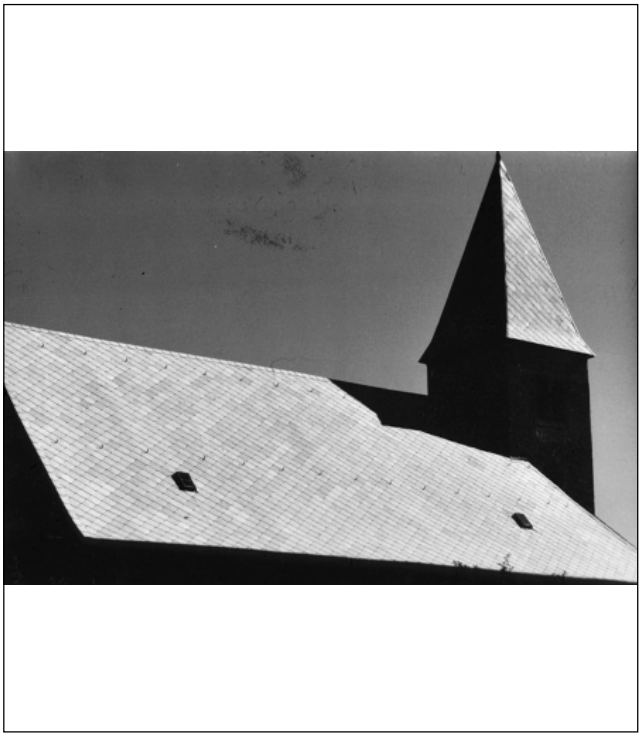


Abb.88 o.T. (Dachflächen), 1950

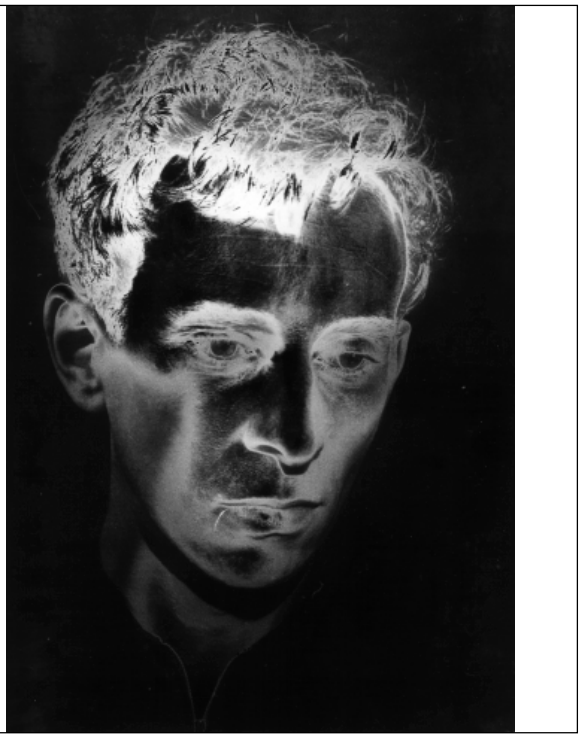


Abb.89 Fahles Portrait, 1949



Abb.90 Junge Schauspielerin, 1949 oder 1951

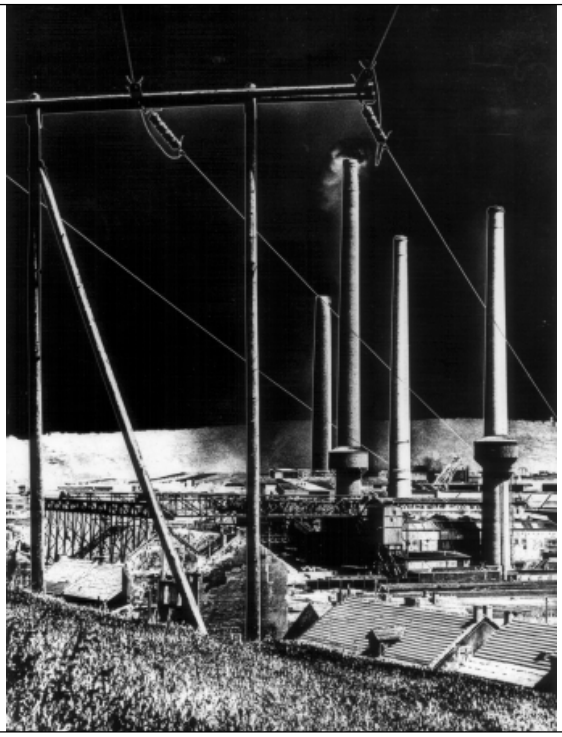


Abb.91 Saarländische Industrielandschaft 2, 1950



Abb.92 o.T. (Rotierende Drahtfigur als Element für die Negativmontage „Strenges Ballett“), 1948/49



Abb.93 Figurine et Arabesque, 1948/49



Abb.94 Edmund Collein, Fotografische Darstellung des virtuellen Volumens (Unterricht Joost Schmidt, Bauhaus Dessau), um 1930, © Edmund Collein



Abb.95 Appell, 1950/51



Abb.96 o.T. (Plakatwand mit Passanten), 1951



Abb.97 Ein-Fuß-Gänger, 1950/51



Abb.98 Wols (Wolfgang Otto Schulze), Paris, um 1945, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

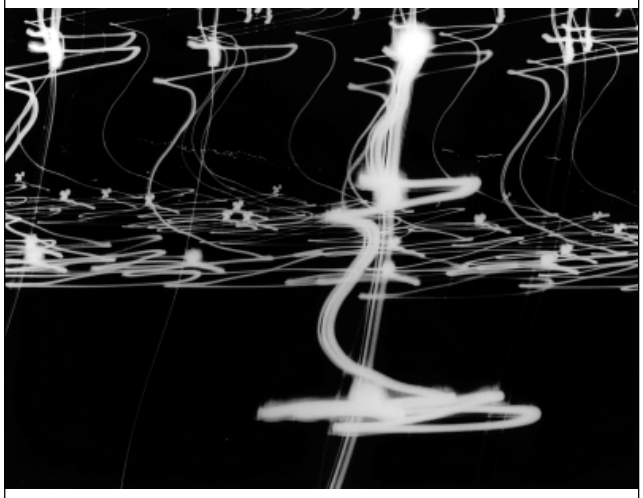


Abb.99 Luminogramm 1, 1952

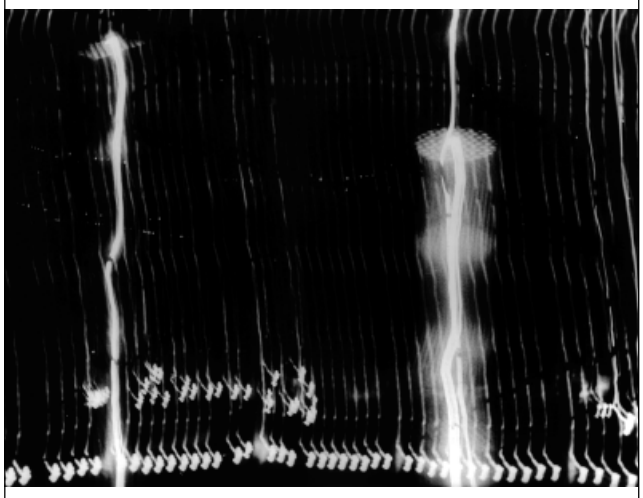


Abb.100 Paris, Lichterspuren, 1952

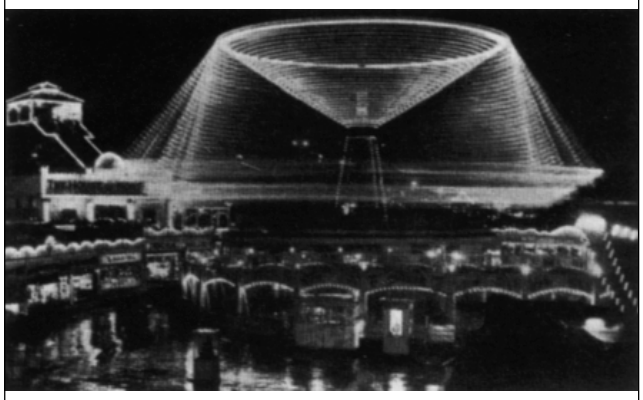


Abb.101 o.A., Pressefoto, 20er Jahre

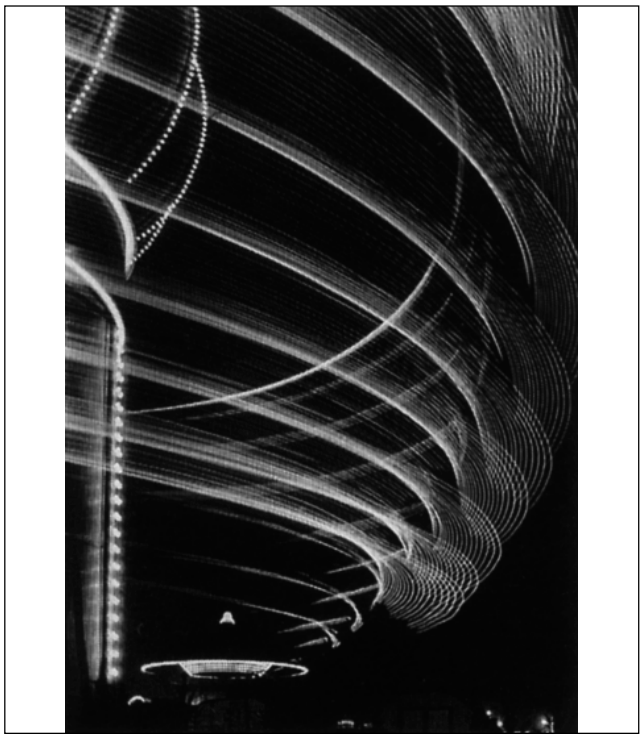


Abb.102 Toni Schneiders, Karussell, um 1950, © Toni Schneiders



Abb.103 Luminogramm 2, 1951/52



Abb.104 Hans Hartung, o.T., 1938, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

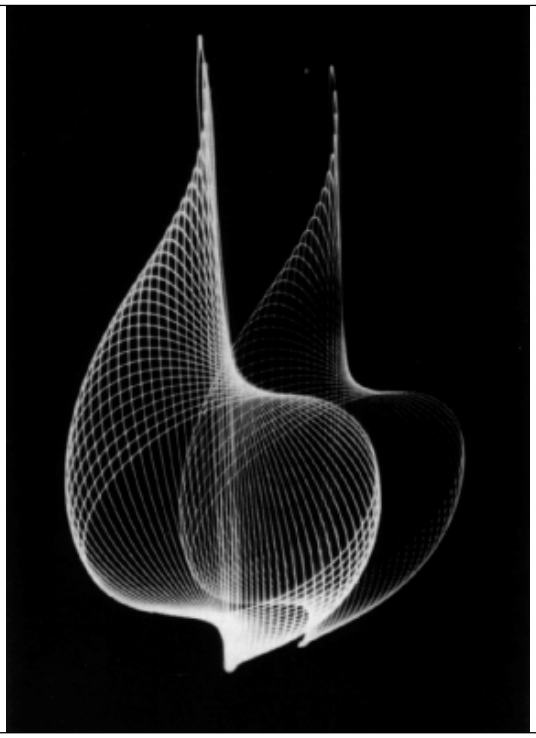


Abb.105 Peter Keetman, o.T. (Lichtpendel-Schwingung), 1952, © Peter Keetman

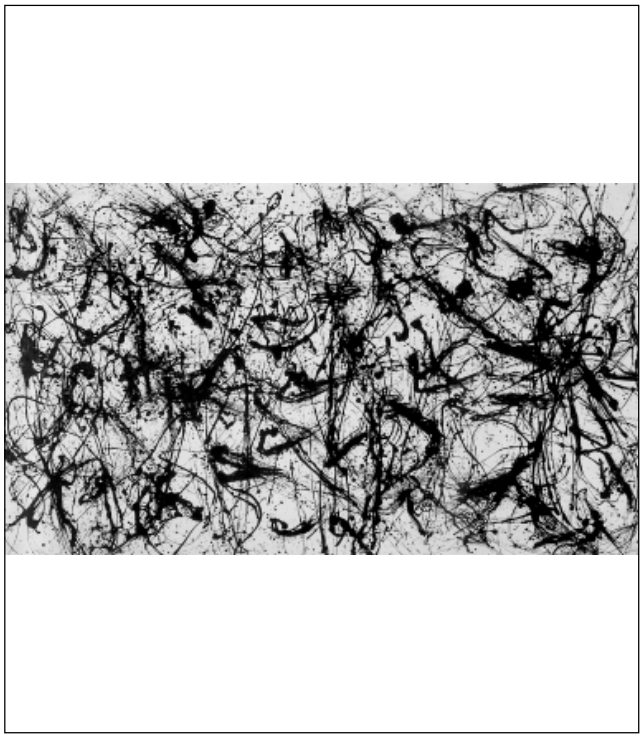


Abb.106 Jackson Pollock, Number 32, 1950, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001

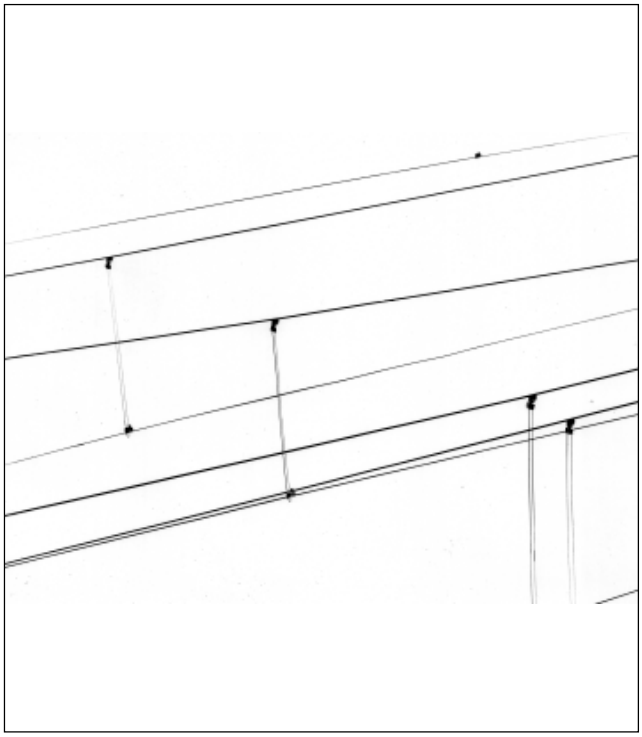


Abb.107 Punkte und Linien, 1953



Abb.108 o.T. (Saarländisches Hüttenwerk), 1948-1950

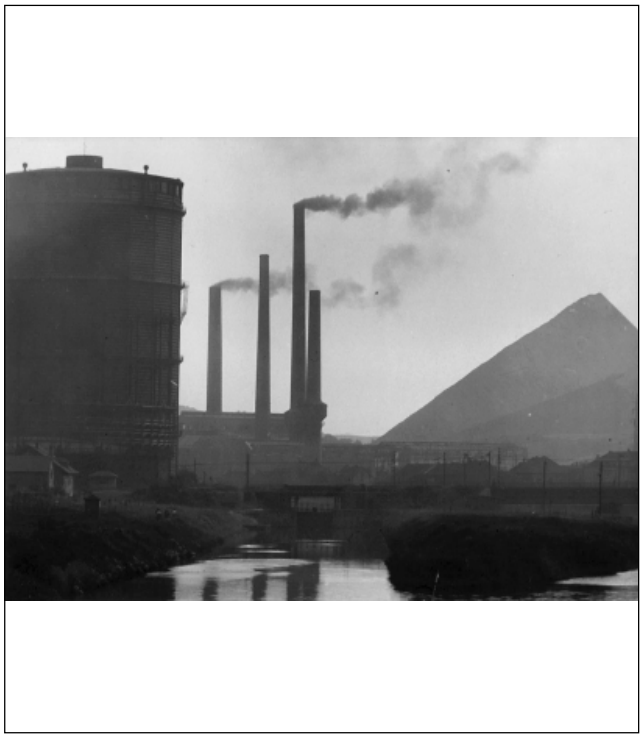


Abb.109 o.T. (Saarländisches Hüttenwerk 1), 1948

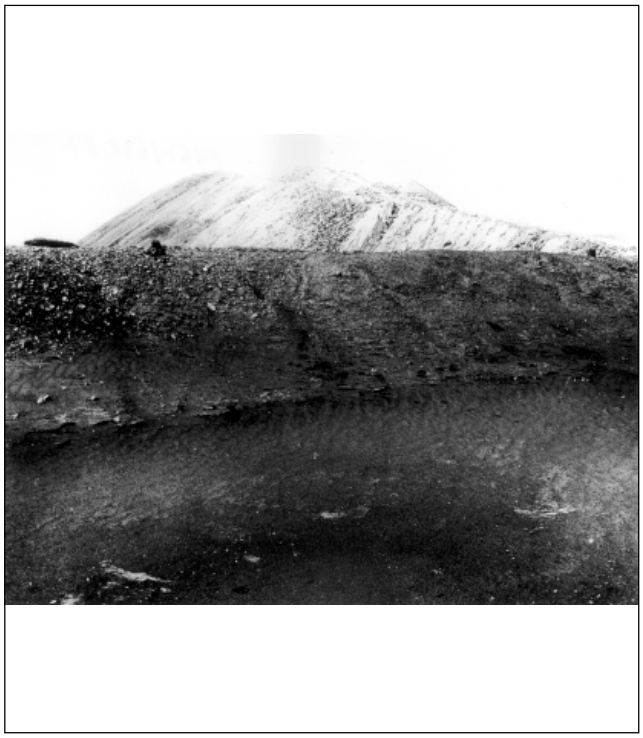


Abb.110 o.T. (Abraumlandschaft - Saar), 1950

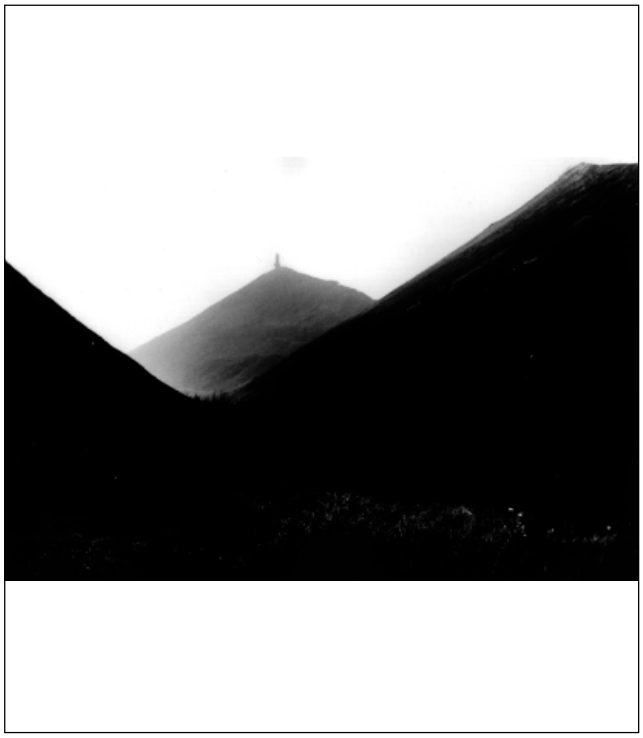


Abb.111 o.T. (Halden bei Völklingen), 1953

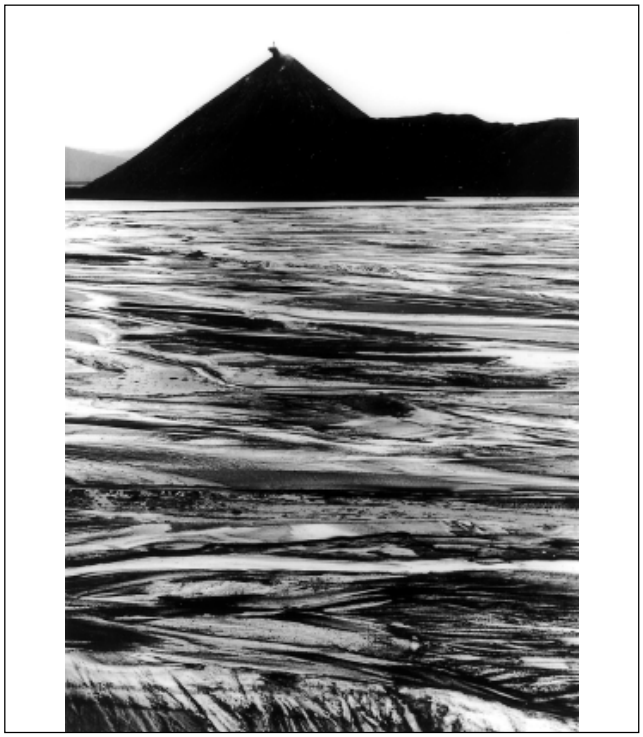


Abb.112 Schlammweiher 2, 1953

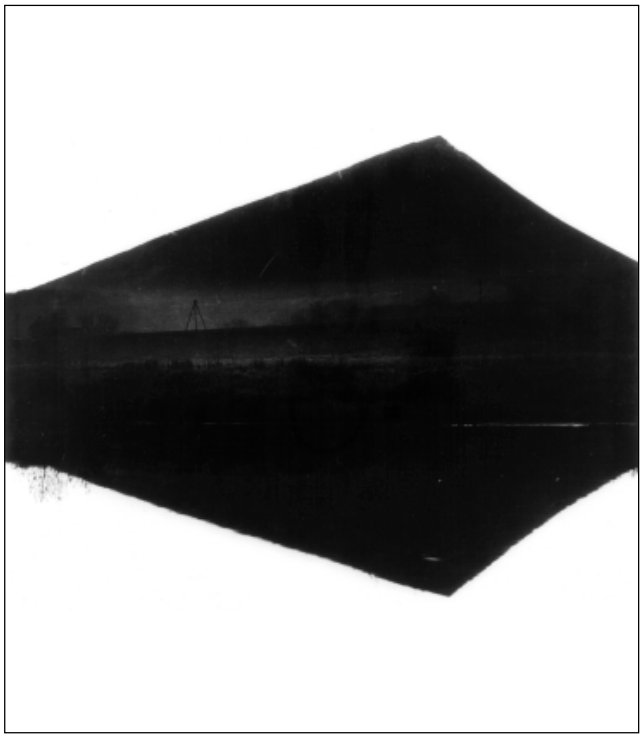


Abb.113 o.T. (Spiegelung einer Abraumhalde im Wasser), 1954



Abb.114 Spuren auf Schwarz, 1954

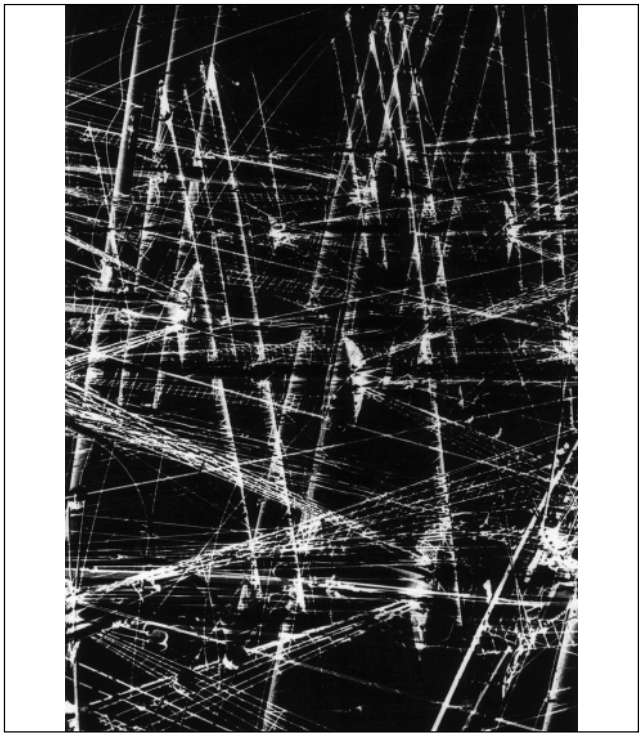


Abb.115 Segelschiff in Göteborg, 1955

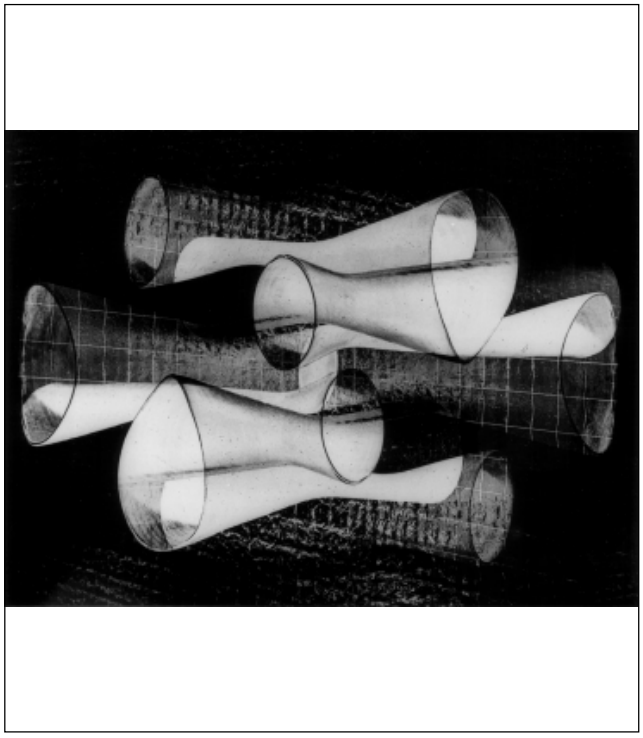


Abb.116 Kommutierende Formen, 1955/56



Abb.117 Grand Palais 1, 1955/56



Abb.118 Grand Palais 2, 1955

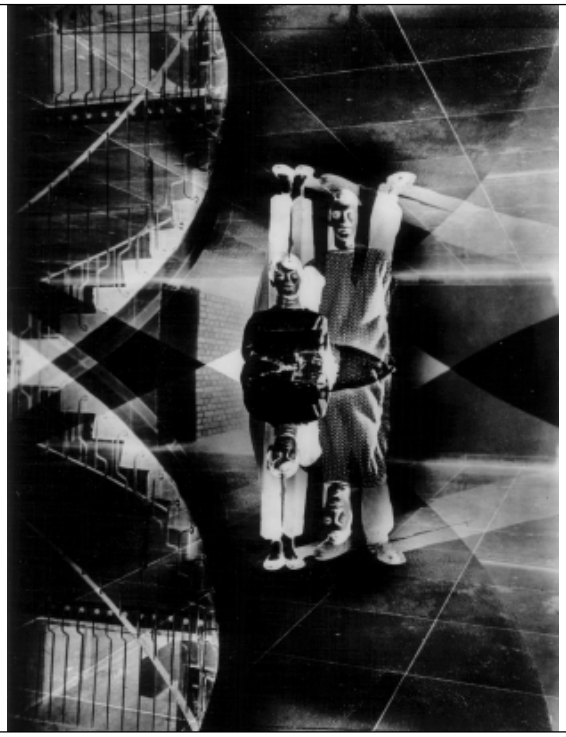


Abb.119 o.T. (Die Hälfte von „Paar Diploid“), 1956



Abb.120 Paar diploid, 1956/58



Abb.121 o.T. (Jakobsmuscheln), 1956/57

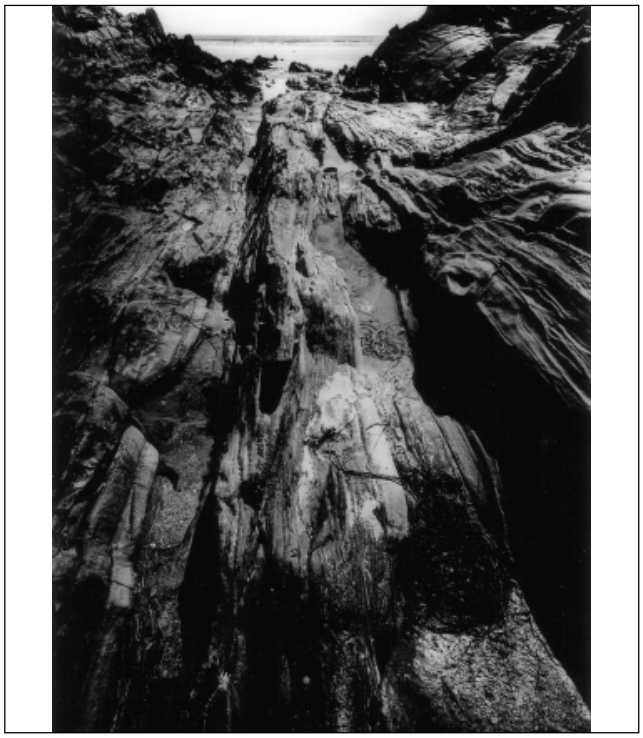


Abb.122 Bretonische Küste, 1956

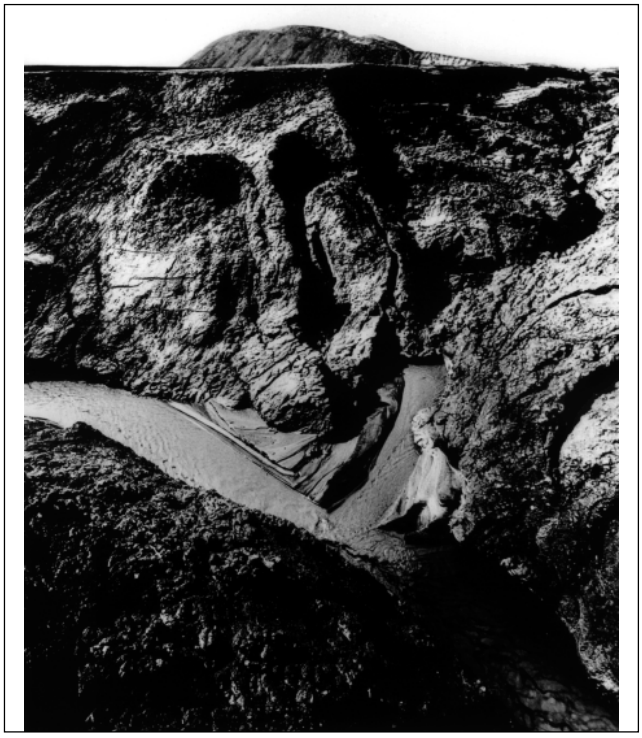


Abb.123 Phantastische Landschaft, 1957

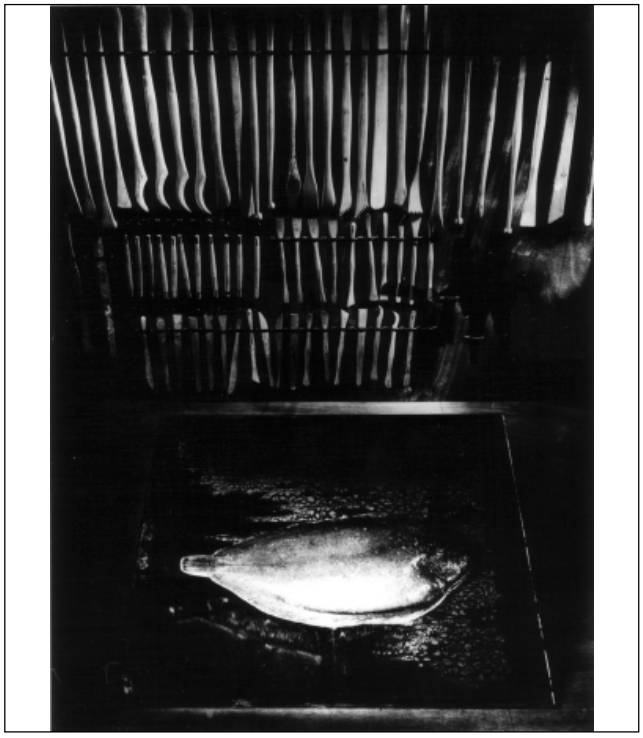


Abb.124 Stilleben mit Fisch, 1958



Abb.125 Torii Riyozen, The Sun and Bird, 1956
© Torii Riyozen



Abb.126 Stilleben mit Pfeife, 1958

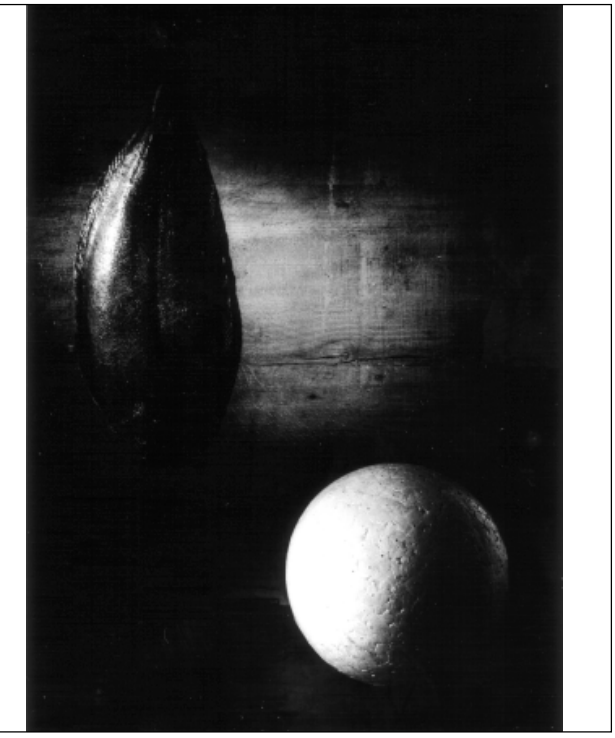


Abb.127 Stilleben mit Fisch und Kugel, 1958

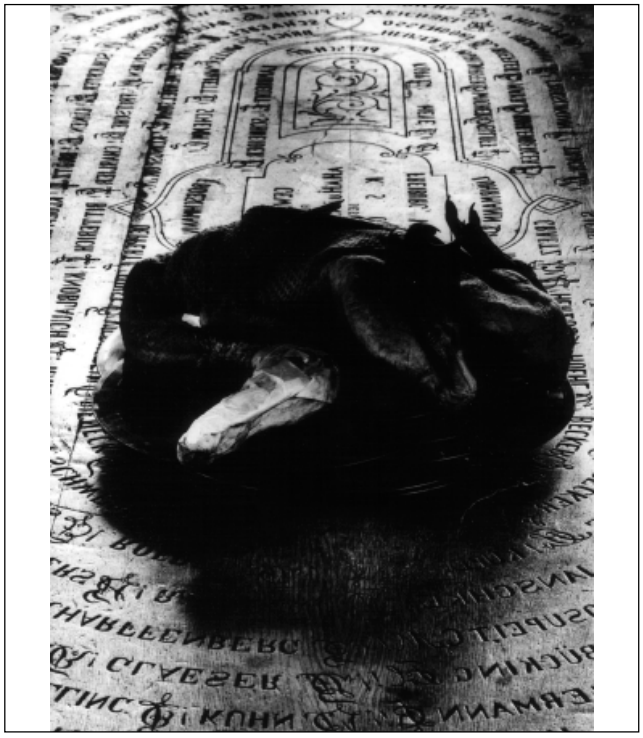


Abb.128 Stilleben mit Ente, 1960

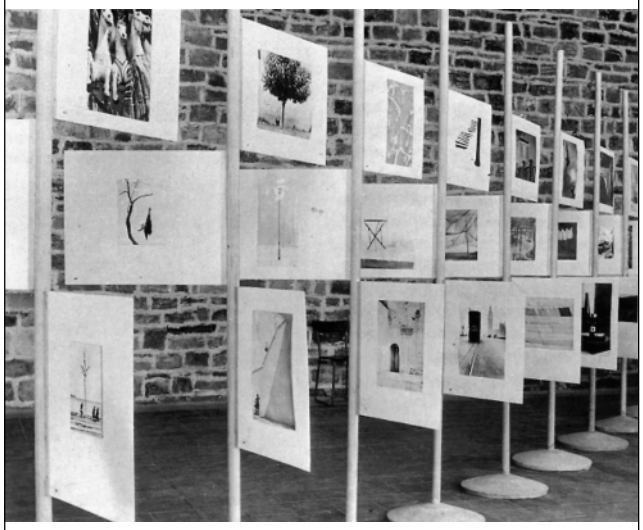


Abb.129 Helga Merfels, Blick in die Ausstellung »subjektive fotografie«, 1951



Abb.130 o.A., Der »Russische Raum« bei der Fifo 1929, Gestaltung von El Lissitzky, o.D.



Abb.131 o.T. (Lange Front mit Bäumchen), 1959



Abb.132 o.T. (Produktions- und Verwaltungsgebäude des Textilunternehmens „Nino“), 1959

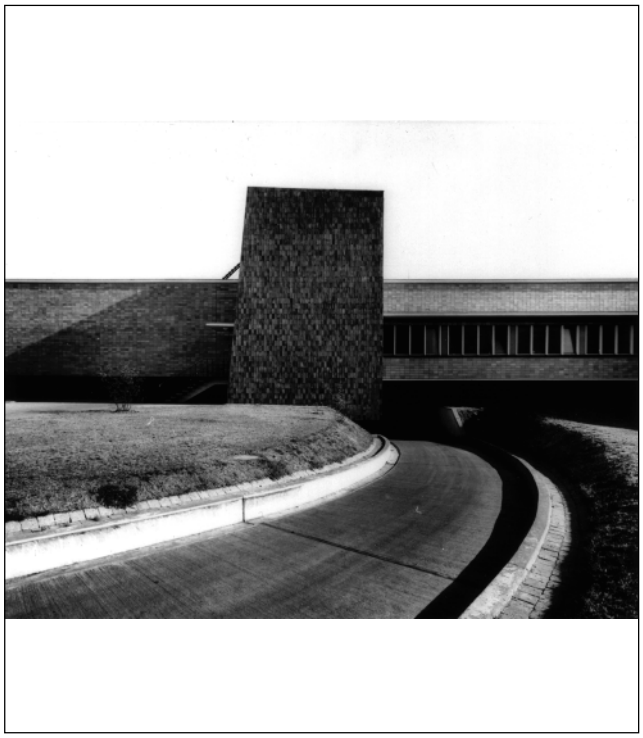


Abb.133 o.T. (Produktions- und Verwaltungsgebäude des Textilunternehmens „Nino“), 1959



Abb.134 Ruth Hallensleben, Schmidt + Clemens, Anbau Gießereihalle, 1964, © Schmidt + Clemens GmbH + Co KG

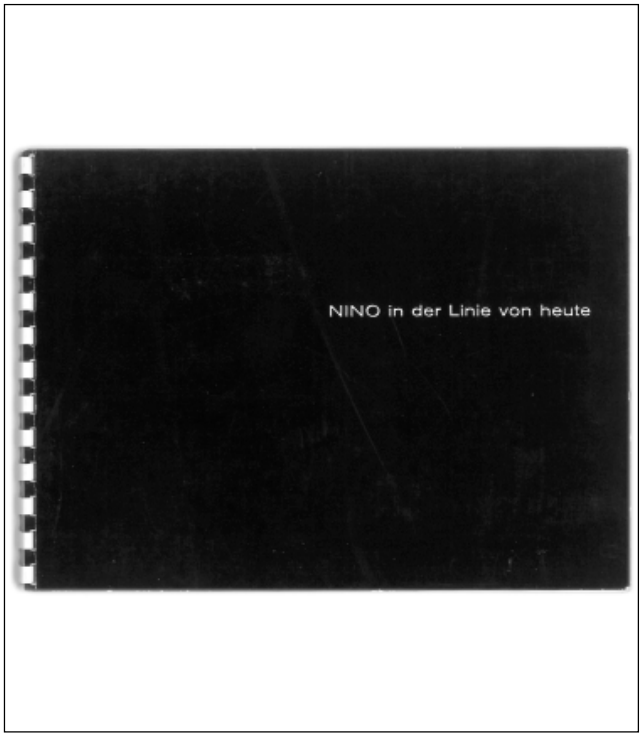


Abb.135 Titelblatt des Prospekts „Nino in der Linie von heute“, um 1959



Abb.136 o.T. (Blick in das Lager des Textilunternehmens „Nino“), 1959

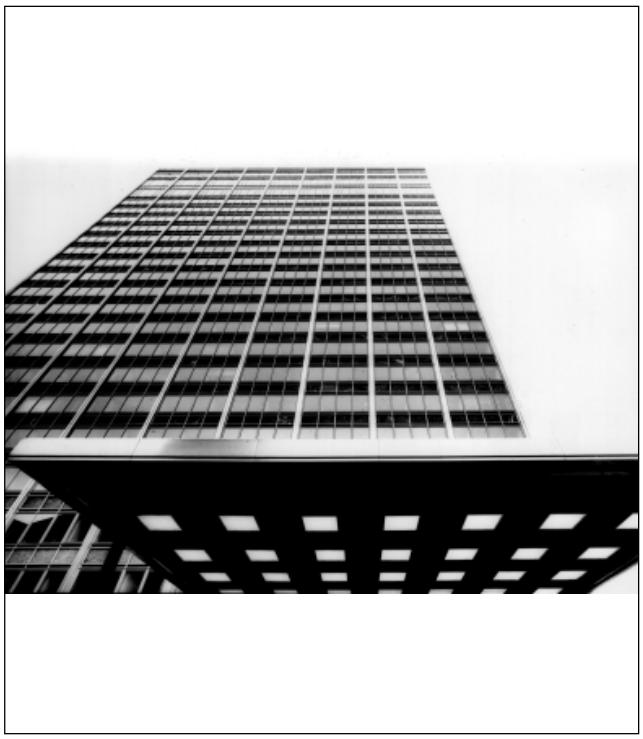


Abb.137 Rheinstahl Hochhaus Essen, 1961

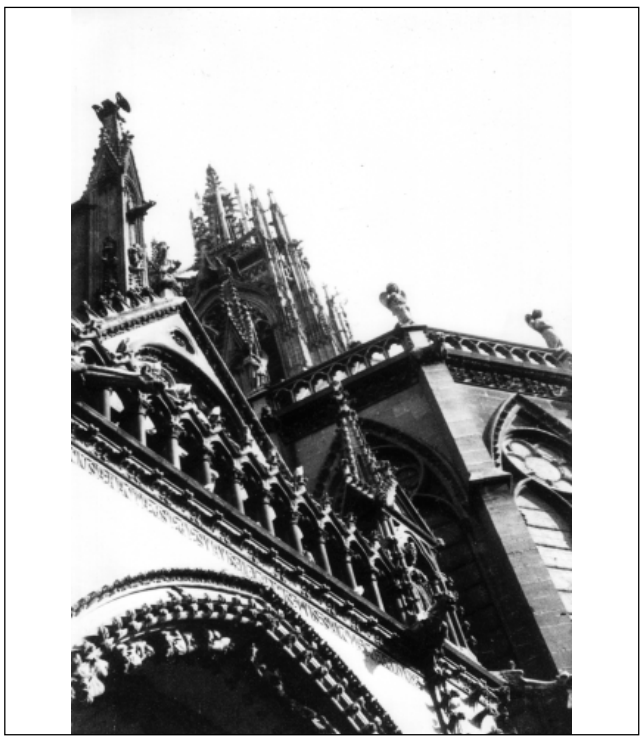


Abb.138 o.T. (Kathedrale von Metz), 1929

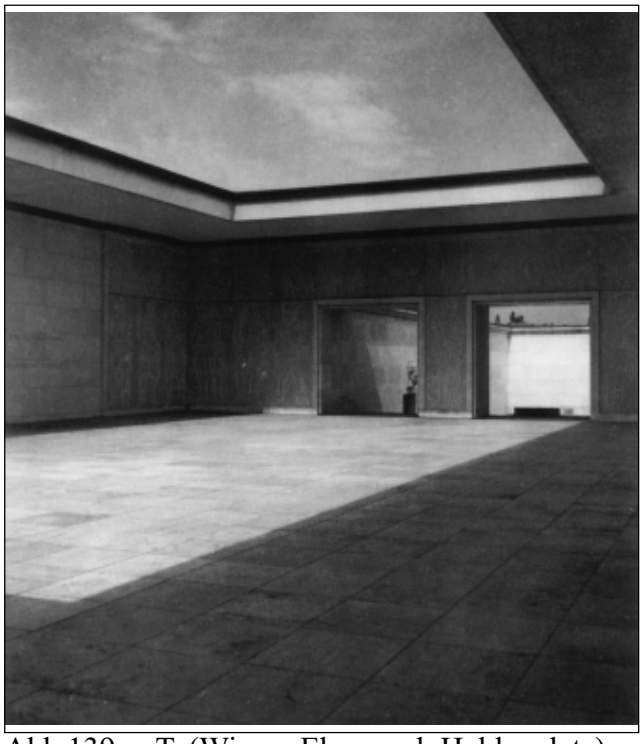


Abb.139 o.T. (Wiener Ehrenmal, Heldenplatz), 1938

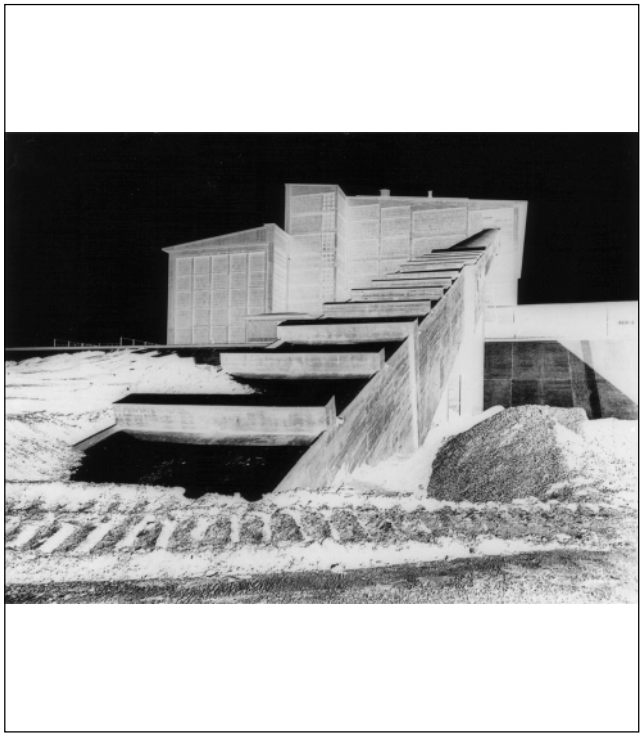


Abb.140 Kraftwerk Bexbach, 1954



Abb.141 o.T. (Volksschule im Saarland), 50er Jahre

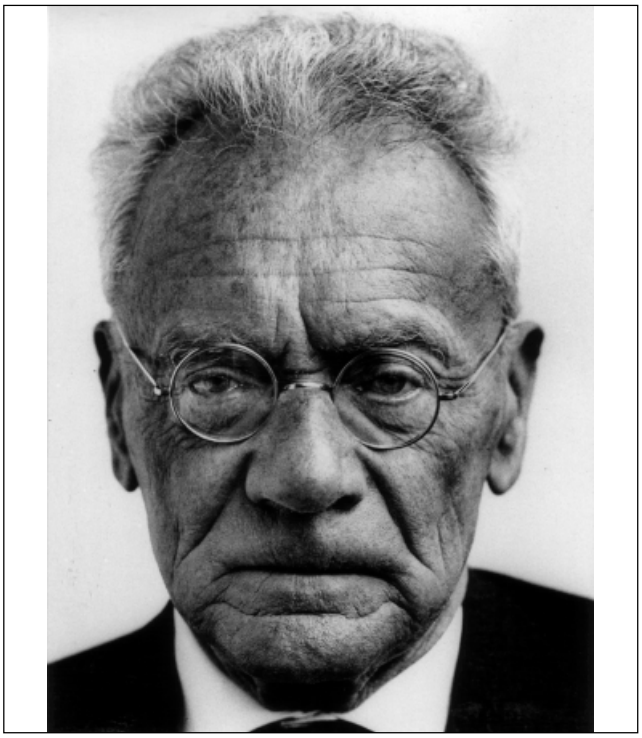


Abb.142 Bildnis Karl von Frisch, Zoologe, 1961



Abb.143 Kontaktbogen zu Bildnissen von Karl von Frisch, o.D.

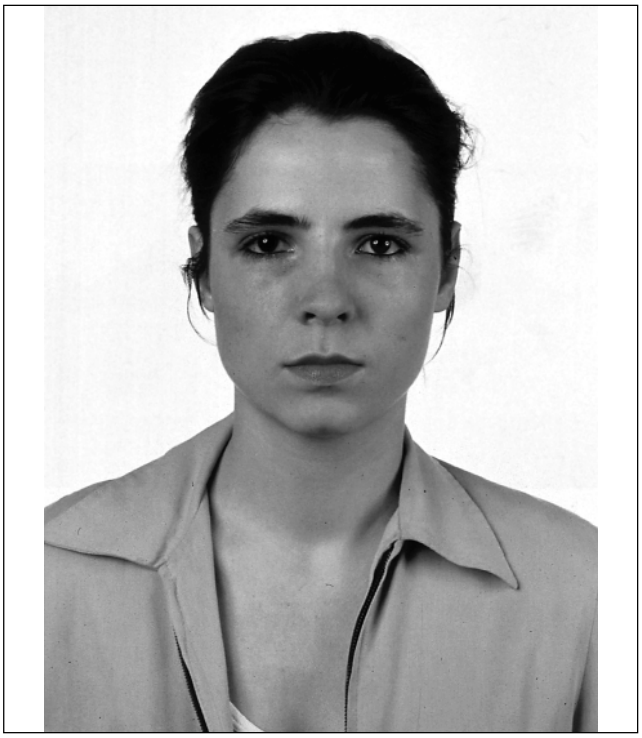


Abb.144 Thomas Ruff, Portrait (Anna Giese), 1989, © VG Bild-Kunst, Bonn 2001
(im Original farbig)

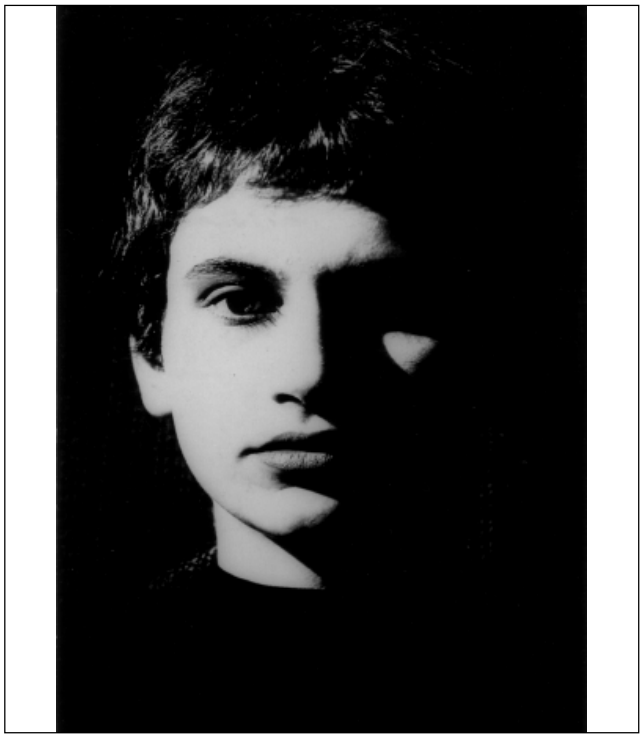


Abb.145 Gaby, 1955



Abb.146 Katalogumschlag zur Ausstellung „Otto Steinert und Schüler“, 1967



Abb.147 o.T. (Steiniger Strand), 1956/57

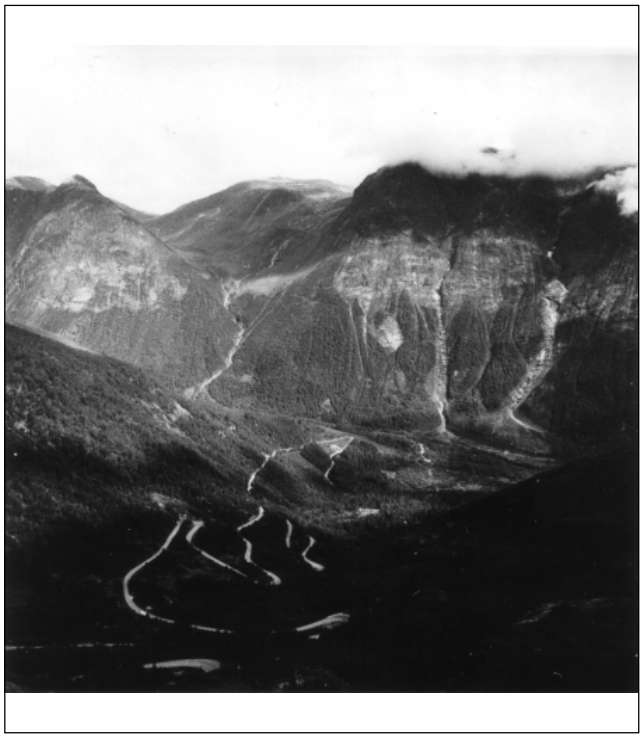


Abb.148 o.T. (Norwegische Landschaft 2), 1963



Abb.149 o.T. (Norwegische Landschaft), 1963



Abb.150 o.T. (Norwegische Landschaft 6), 1963
(im Original farbig)



Abb.151 o.T. (Zug durch New York), 1962



Abb.152 Bilder von einer Reise mit dem Forschungsschiff „Meteor“ nördlich der Faröer-Inseln: Kapitän, 1970



Abb.153 o.T. (Bilder von einer Reise mit dem Forschungsschiff „Meteor“ nördlich der Faröer-Inseln), 1970

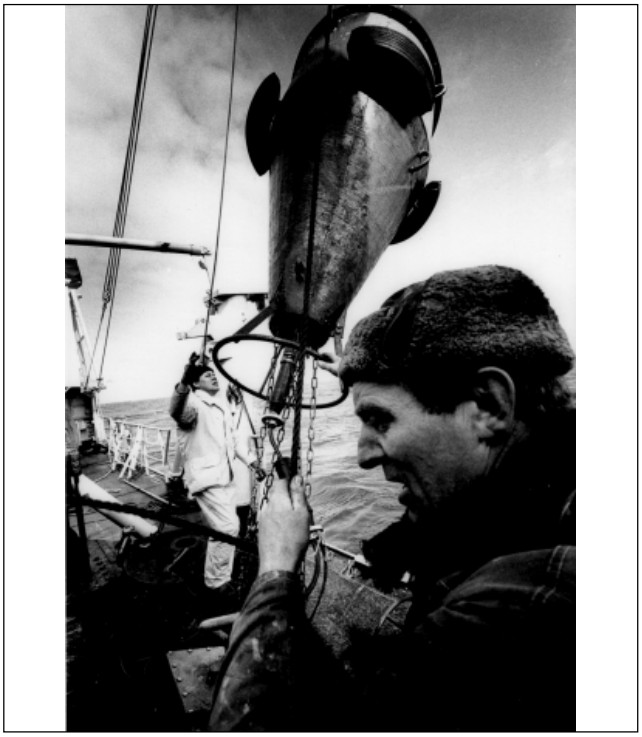


Abb.154 o.T. Bilder von einer Reise mit dem Forschungsschiff „Meteor“ nördlich der Faröer-Inseln: eine Telemetrie-Boje wird eingeholt, 1970



Abb.155 o.T. (Bilder von einer Reise mit dem Forschungsschiff „Meteor“ nördlich der Faröer-Inseln), 1970

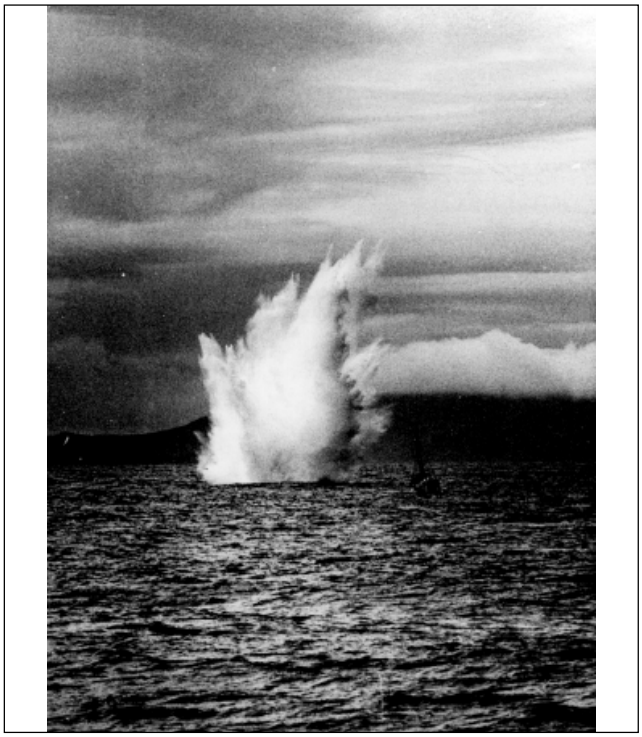


Abb.156 Bilder von einer Reise mit dem Forschungsschiff „Meteor“ nördlich der Faröer-Inseln: ein künstliches Seebeben, 1970

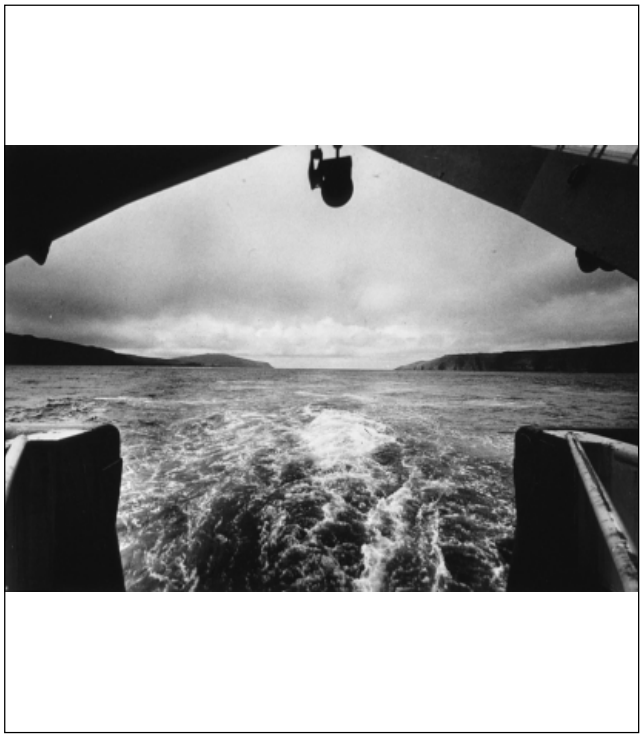
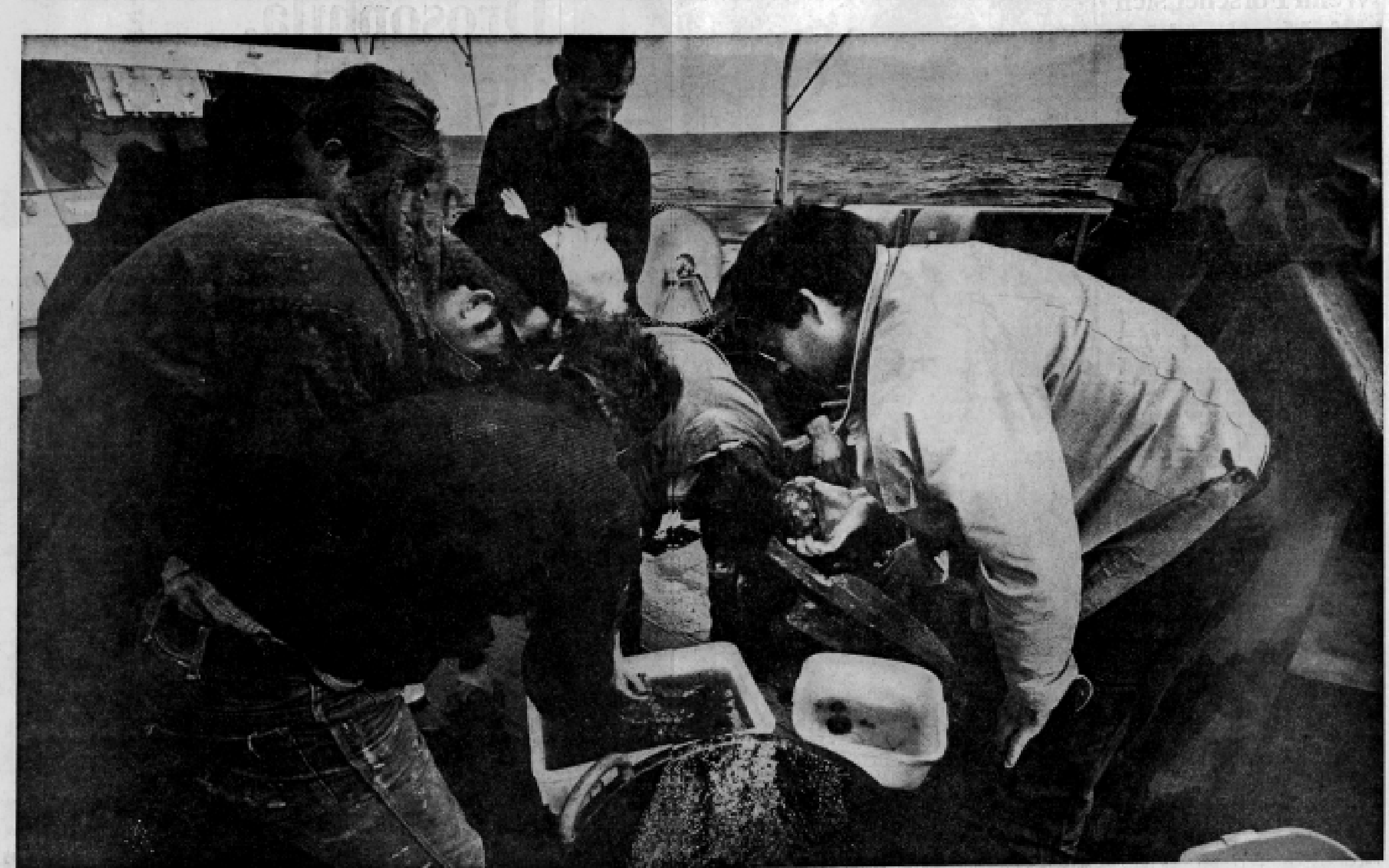
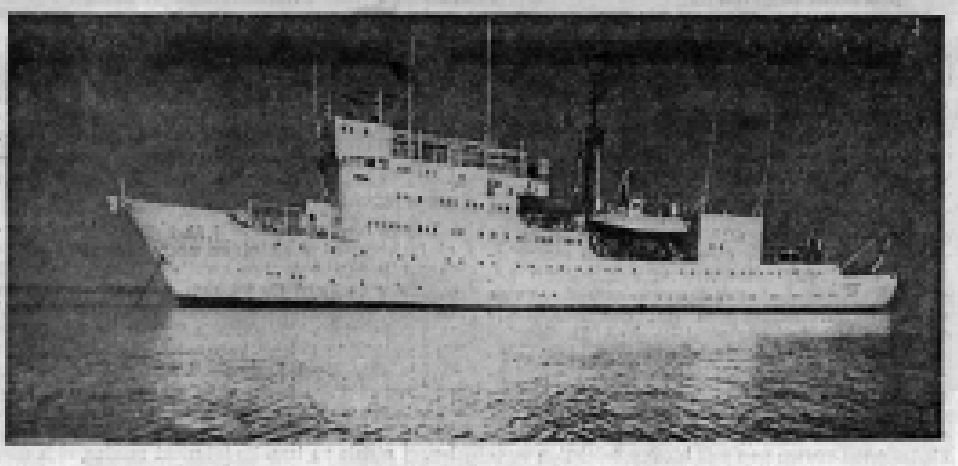


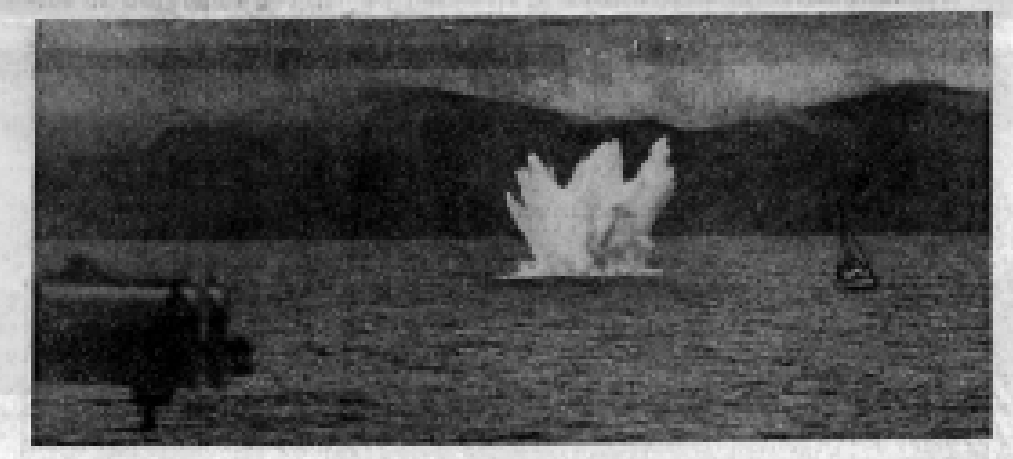
Abb.157 o.T. (Bilder von einer Reise mit dem Forschungsschiff „Meteor“ nördlich der Faröer-Inseln), 1970

DIE GEISTIGE WELT

Samstag, 15. August 1970 · Nr. 188 · Seite I







Zu unseren Bildern

Zusammen mit Rainer Fabian war auch der Photograph Prof. Otto Steinert zu Gast auf dem Forschungsschiff „Meteor". Die Photos auf dieser und auf der nächsten Seite stammen von ihm. Oberes Bild: Neugierig beugen sich die Wissenschaftler über eine soeben aus der Tiefe geförderte Bodenprobe, im Meteor-Slang auch „Baggermatsch" genannt; unteres Bild, links: die „Meteor" im Nordatlantik; unteres Bild, rechts: Wissenschaftler inszenieren künstliches Seebeben.

Wenn Forscher sich aufs Meer begeben

Mit der „Meteor" im Atlantik unterwegs

Von RAINER FABIAN

Siebzehnmal ging der Mond an diesem Tag auf und zerplatzte. Er zersprang auf Befehl. Siebzehnmal kam die Stimme aus dem Funkgerät und zählte den Countdown. Siebzehnmal kreiste die weiße Scheibe aus dem Ozean, stieg auf und fiel. Siebzehnmal trieb die Explosion das Wasser hoch, so als würde ein Vorhang aufgezogen, zeitlupenhaft, mit verzögerter Bewegung. Dann sagte ein Matrose, während in 130 km Entfernung auf den Landstationen der Färöer-Inseln die Meßgeräte ausschlugen: „Jetzt da draußen sein und abfischen."

An diesem Tag war die Gleichung mit den Unbekannten aufgegangen.

Die erste Unbekannte war ein Fischkutter. Er hieß „Ingerd", war von dänischen Wissenschaftlern gechartert worden und sah nicht mehr gut aus. Abgepinselter Anstrich, verrottete Holztüren, die mit Bindfäden am Zuschlagen gehindert wurden, und ein vom Seewasser glattgewaschenes Deck.

Als die „Meteor" am 8. Juli in die Gewässer zwischen Island und den Färöer-Inseln einlief, hatte die „Ingerd" funkerlei übernommen, eine Funkausrüstung, die in das morsche Holz eingeschraubt worden war, dreizehn Tonnen des Sprengstoffs „Wasamon W", geripple Gummivorleger, auf Deck genagelt, um der Besatzung Halt zu geben, und zwei Männer von der „Meteor", einen Funker und einen Sprengmeister. Für 500 DM Kuttermiete und 70 DM Tageslohn pro Besatzungsmitglied verließ die „Ingerd" am 8. Juli den Hafen Thorshavn. Von diesem Boot aus sollte der Sprengstoff gezündet werden.

Die zweite Unbekannte war das Wetter. Seismische Geräte funktionieren wie ungerichtete Mikrophone, sie hören alles. Ein solches technisches Ohr, an Land stationiert (Geophon), „hört" nicht nur die Sprengung, sondern ebenso das Rauschen der Baumwipfel, das Startgeräusch eines Autos und den nahegelegenen Wasserfall. Ein im Meer verlegtes Gerät (Hydrophon) vernimmt jede Bewegung des Elements. Das Fallen der Gischt, selbst das Schwanken des Hydrophons erzeugen Frequenzen, die von der Apparatur abgebildet werden. Es kommt vor, daß seriöse Geophysiker, die auf dem Land sprengen, querfeldein einem Traktor nachlaufen und kurzerhand den Zündschlüssel abdrehen. Auf dem Meer läßt sich nichts abdrehen. Bei Windstärke sieben ist die Forschung beendet.

Die dritte Unbekannte war das Ziel des Forschungsvorhabens, die Erforschung des Island-Färöer-Rückens. Zwischen Island und den Färöer-Inseln trennt ein gewaltiges unterseeisches Gebirge mit Gipfeln und Hängen, Schluchten und Sedimenthalden zwei Meere, die Wasser des europäischen Nordmeeres und des Atlantischen Ozeans, zwei verschiedene Tierwelten, zwei Gesteinslandschaften. Der 2500 Meter über dem Grund aufragende Gebirgszug wirkt als Stauwehr, an bestimmten Stellen fließen die Wasser über und vermischen sich.

Jede der drei Forschergruppen, die sich an der Expedition der „Meteor" beteiligten (Geophysiker, Chemiker, Meeresgeologen), untersuchte den Rücken auf ihre Art. Die Seismiker wollten die sogenannte Moho-Diskontinuität feststellen, das heißt den Verlauf jener nach dem kroatischen Geologen Mohorovicic benannten schwankenden Grenze zwischen der Erdkruste und der etwa 3000 Kilometer dicken, den flüssigen Erdkern umgebenden plastischen Schicht. Die Geophysiker bezeichnen sie auch als „Sprungschicht", weil sich die akustische Geschwindigkeit der Schallwellen in dieser Schicht sprunghaft verändert, sie werden schneller.

Am 14. Juli stieg zum letztenmal der Mond hinter der „Meteor" aus dem Ozean. Zum hundertfünfzehntenmal waren die Sprengpakete zu Wasser gelassen und elektromagnetisch gezündet worden. Zum hundertfünfzehntenmal in sieben Tagen hatten die bis zu 330 kg schweren Ladungen in zehn Meter Wassertiefe ein „Loch" in das Meer gesprengt, eine Gasblase, eine wasserleere Kugel, die mit ungeheurer Geschwindigkeit auseinandertreibt, die Meeresoberfläche anhebt, als Scheibe erscheint und dann zerplatzt, „abpfeift", wie die Geophysiker sagen. Und zum hundertfünfzehntenmal hatten die Wissenschaftler mitgezählt, wenn der Funker an Bord des Schießkutters, der zwei Seemeilen hinter der „Meteor" auf den Wellen tanzte, die Sekunden deklamierte: die Geophysiker an Bord der „Meteor" und die dänischen Wissenschaftler auf den Landstationen der Färöer-Inseln. Die Unbekannten waren bekannt.

In der Nacht fand eine Beratung in der Bordbibliothek statt. Sprengmeister Nolde von der Bundesmarine: „Auf dem Schießkutter tritt man achtern durch die Bretter." Kapitän Lemke: „Die ‚Ingerd' sollte sieben Knoten laufen. Tatsächlich läuft sie nur fünf." Bordmeteorologe Olbrück: „Wir liegen im Kern des Tiefs." Fahrtleiter, Professor Vallbrecht: „Es hat keinen Zweck mehr." Noch in der gleichen Nacht verließ der Schießkutter die „Meteor". Er drehte ab, nachdem er einen Plastiksack übernommen hatte. Er enthielt zweierlei: Whisky für die Besatzung und Post für Germany.

Ich habe zwei Schiffe gesehen. Das erste glich einem Forschungsschiff, einem schwimmenden Ort für Wissenschaftler. Dieses Schiff ist ausgerüstet mit Unterwasserkameras, Aquarien und meteorologischen Ballons. Es enthält in mehreren Stockwerken Zeichenräume, Laboratorien und eine Hochfrequenzwerkstatt. Es wurde vollklimatisiert, ist also tropentauglich, es wurde eisverstärkt, kann also arktische Gewässer befahren. Das erste Schiff gleicht einem schwimmenden Instrument, mit dem das Meer gehandhabt wird. Das Instrument läßt sich so genau manövrieren, daß man mit ihm „lesen und schreiben" (Kapitän Lemke) kann. Das erste Schiff verläßt die Häfen und kehrt in die Häfen zurück als Apparateschiff. Die Männer winken. Sie gehen als Reisende an Bord, tragen Koffer. Sie betreten als Reisende das Land, gut rasiert.

Doch im ersten Schiff liegt verborgen ein zweites. Manchmal gleicht dieses zweite Schiff einer Goldgräbersiedlung mit Saloons, in denen rauhe Burschen um ihre Barschaft würfeln. Oft erscheint dieses Schiff als Stadt, mit Stadtteilen und Straßen, Supermärkten und Restaurants. Immer aber bildet das zweite Schiff eine eigene Gesellschaft, also eine eigene Sprache, eine belegbare Historie, eine besondere Folklore und typische soziale Probleme. Die Wissenschaftler, die Anfang Juli über Kopenhagen nach Vagar flogen, über Nacht mit den Inseltaxis auf abenteuerlichen Wegen nach Thorshavn gekarrt wurden, um für einige Wochen auf der „Meteor" zu arbeiten, nehmen an Bord einen anderen Status an.

An Bord der „Meteor" treffen zwei Klassen aufeinander. Diese Klassen ähneln dem amerikanischen Modell von Reisenden der Oberklasse und Reisenden der Unterklasse. Auf dem Oberdeck wohnt der Wissenschaftler, ein Mann, der die Bodenproben mit dem Mikroskop untersucht, das Sediment mit der Pinzette zerteilt, einen winzigen Splitter herausfischt und erklärt: „Das ist der Gehörknochen eines Seeigels." Auf dem Unterdeck wohnt der Matrose, der für den Wissenschaftler auf Deck arbeitet, als Kabelzieher, Windenbediener, Kranschwenker. Beide, die an Land anderen sozialen Gruppen angehören, müssen an Bord ein Arbeits-Team bilden. Aus dieser Hand-in-Hand-Arbeit entstand auf der „Meteor" so etwas wie eine „Meteor"-Sprache, ein Jargon, in dem sich Matrosenslang und Wissenschaftlersprache mischen. Zum Beispiel „Baggermatsch". Seit ein Matrose die Geologen vor einem Haufen Lehm knien und mit den Fingern eine Probe davon kosten sah, heißt die Bodenprobe vom Grund des Meeres auf der ganzen „Meteor" nur noch „Baggermatsch". Oder „Amplituden". Wenn das Schiff zu rollen anfängt, kann es passieren, daß ein Matrose über das Achterdeck geht und von „starken Amplituden" spricht. Das hat er von den Seismikern.

Natürlich wird an Bord der „Meteor" geklatscht. Zum Klatsch des Unterdecks gehört der Streit zwischen den beiden Chinesen, Wong, dem Wäscher, und Pak, dem Steward. Die Chinesen verhalten sich wie Hund und Katze. Wong ärgert sich über Pak, weil Pak den Rang eines Stewards bekleidet, Pak ärgert sich über Wong, weil Wong mehr verdient: Die gesamte Mannschaft muß bei Wong waschen lassen. Früher lebten Wong und Pak in einer Kabine, dann kam die Zeit der Prügeleien. Jetzt wohnen sie getrennt, und abends kann man Wong sehen, wie er auf dem Achterdeck spazierenläuft. Zu keiner Zeit sieht man Wong und Pak zusammen.

Oder Fanta, der Matrose, der seinen Namen bekam, weil er das für Matrosen Unverständlichste von der Welt tat. Er trank eine Weile nur Erfrischungsgetränke. Fanta ist ein Kerl wie eine Tonne. Fanta hat die Folklore der „Meteor" geschaffen. Über Fanta werden Geschichten erzählt, zum Beispiel die von den weißen Mäusen. Eines Morgens, als die Besatzung die im Hafen liegende „Meteor" betrat und in die Mannschaftsmesse ging, erblickte sie den langhingestreckten Fanta, schlafend. Soweit war alles in Ordnung, nur schlief Fanta nicht allein, sechzehn weiße Mäuse krochen über den Körper des Riesen. Fanta hatte sie auf dem Hamburger Fischmarkt gekauft.

Abends in den Kammern nimmt der Klatsch literarische Ausmaße an. Das Land ist weit, die Forschung langweilig, und die Matrosen erzählen sich zurück. Das waren noch Zeiten, als man von Bord der „Meteor" Delphine angelte, Pornofilme zeigte und den Hafen Recife in Brasilien anlief, denn Recife hat die schönsten Mädchen. Dann singen sie ungeheure Gesänge mit Ahoi und „vor Madagaskar liegen", mit dem Jungen von St. Pauli und einer Seekuh, die war blond. Das Land ist weit, der Atlantik eine graue Wüste und Anlässe gering, also feiern sie jeden Abend einen Geburtstag. Wer Geburtstag hat, wird ausgeknobelt, und wer verliert, muß die anderen einladen. Oder sie feiern Verlobung, ein Matrose, natürlich Fanta, muß den Verlobten spielen und wird einem Passagier der Oberklasse angetraut, einer Assistentin. Das ritualisierte Sexualspiel, eine Mischung aus Nestroy-Posse und Ohnsorg-Theater, endet erst am nächsten Morgen. Dazu trinken die Insassen des Unterdecks selbstgemixte Getränke, zum Beispiel das „Absturzwasser à la Inge". Der Erfinder nennt Bowle, was durch Zusammenschütten jedes Tropfens Flüssigkeit entsteht, die an Bord zu haben ist. Rezept: fünf Flaschen Korn, fünf Flaschen Kognak, fünf Flaschen Weißwein, fünf Flaschen Whisky, eine Flasche Rotwein, eine Kiste Selterswasser, eine Kiste Zitronenbrause, 15 Flaschen Bier, vier Dosen Pfirsich.

Die Reisenden der Oberklasse nehmen zur gleichen Zeit Tabletten on the Rocks. Wer nicht seekrank ist, besucht den Schiffsarzt, der im Kühlschrank nicht nur Blutserum lagert, sondern auch Gin Tonic, folgt einer Einladung des Kapitäns oder betrachtet das Schiff als Stadt, die Kammern als Häuser und erklärt: Ich gehe

■ Fortsetzung Seite 2

Abb.158 Die Geistige Welt, Nr.188, vom 15.08.1970, Seite I



Abb.159 William Klein, Dance Brooklyn, 1954/55, © William Klein



Abb.160 Kinderkarneval 2, 1971