Großstadtfotografie

Deutsches Historisches Museum, Berlin, 12.–13.11.2004

Bericht von: Marion Bornscheuer

Großstadtfotografie. Das urbane Leben und die Fotografie in europäischen Großstädten 1888-1938

Im Rahmen der Ausstellung „Auf den Straßen von Berlin - Der Fotograf Willy Römer (1887-1979)“ veranstaltete das Deutsche Historische Museum Berlin (DHM) zusammen mit der Arbeitsgemeinschaft für Bildquellenforschung und Zeitgeschichte e.V. (ABZ e.V.) am 12.-13. November 2004 eine Tagung zum Thema „Großstadtfotografie in Europa“. [1] Waren ursprünglich Vorträge über Berlin, Wien, Prag, München, Amsterdam, Paris, Hamburg und London vorgesehen, so mußten mit den Referaten über München, Paris und London einige interessante Vergleichsbeispiele leider unberücksichtigt bleiben.

Zum besseren Verständnis des Tagungskontextes sei dem Bericht zunächst die berufliche Kurzbiographie des Pressefotografen Willy Römer vorangestellt. Römer begann 1903 eine Lehre bei der Berliner Illustrations-Gesellschaft, die sich als erster Verlag in Berlin ausschließlich der Pressefotografie widmete. Während des Ersten Weltkriegs fotografierte Römer in Polen und Rußland und dokumentierte dort vornehmlich das Leben der verarmten Landbevölkerung. Nach Kriegsende machte er sich in Berlin selbständig und übernahm die Firma „Photothek“, der 1920 Walter Bernstein als kaufmännischer Leiter und Textredakteur beitrat.

Das Unternehmen entwickelte sich während der Weimarer Republik derart erfolgreich, daß die Fotos nicht nur bei den renommiertesten deutschen Verlagen, sondern auch in Paris und London und darüber hinaus sogar in New York und Tokio Absatz fanden. Unter dem Regime der Nationalsozialisten endete der Erfolgskurs von Römers Unternehmen aufgrund der jüdischen Abstammung Bernsteins: Die „Photothek“ kam auf den Index der mit Presseverbot belegten Firmen. Fortan arbeitete Römer allein als freier Fotograf, in den Folgejahren jedoch wegen der zunehmenden Konkurrenz durch jüngere Kollegen weit weniger gewinnbringend. Nach seinem Tod verwalteten Römers Witwe und seine Tochter Grete den umfangreichen Nachlaß, den schließlich Diethart Kerbs von der ABZ e.V. erwerben konnte und der Öffentlichkeit zum erstenmal auszugsweise in der gegenwärtigen „Willy Römer“-Ausstellung präsentiert.

Die zeitliche Eingrenzung der in diesem Kontext einberufenen Tagung zum Thema „Großstadtfotografie 1888-1938“ wurde von ihrem Organisator Kerbs motivisch begründet: Da das großanzulegende Thema der „kriegszerstörten Städte“ ein Feld für sich darstelle und gesondert zu untersuchen sei, sollte hier zunächst die Fotografie der wilhelminischen Ära bis zum Ende der Friedenszeit behandelt werden.

Den Auftakt zur Vortragsreihe bildete das Referat von Ines Hahn (Stiftung Stadtmuseum Berlin,

1995 aus dem Märkischen Museum hervorgegangen) über die Großstadtfotografie in Berlin, für die sie - methodisch strittig - ausschließlich Werke aus dem Sammlungsbestand des Märkischen Museums berücksichtigte. Hahn zeigte, daß die Fotografen vor der Jahrhundertwende primär an der Dokumentation der Stadtarchitektur interessiert waren, während der Mensch erst nach und nach - und nicht zuletzt parallel zur Verbesserung der Technik - ins Blickfeld rückte. Frühe Fotografien ließen den Menschen aufgrund der langen Belichtungszeit zumeist nur schemenhaft erkennen, weshalb er entweder wegretuschiert oder - im Fall von Architektur- und Platzansichten - schlicht als Größenmaßstab integriert worden sei.

Die Ernennung Berlins zur Reichshauptstadt und die zunehmende Industrialisierung habe zum wachsenden Interesse der Fotografen an technischen und städtebaulichen Neuheiten geführt. So verstand Albert F. Schwartz die Fotografie nach Hahn als „historischen Sachzeugen" und dokumentierte die neue infrastrukturelle Erschließung der Stadt, aber auch die zum Abriß freigegebenen Gebäude, von denen er - im Bewußtsein des architektonischen Verlusts - eine enzyklopädische Bildersammlung erstellt habe. Als erster Architekturfotograf Berlins hat nach Hahns Ausführungen Hermann Rückwardt zu gelten, der an mehr als 70 Mappenwerken zu diesem Thema beteiligt war. Charakteristisch für seine Fotos seien sachlich-kühle Frontalansichten, die das ‚moderne' Großstadtleben ausblendeten.

Georg Bartels dagegen lichtete auch die arbeitende Stadtbevölkerung ab, die er zuvor in hierarchischer Aufstellung postiert habe. Daneben zeigten seine Fotos die sogenannte „Stadtrandikonographie", in der sich schon Bestehendes mit neuen - infrastrukturellen oder architektonischen - Konstruktionen vermische. Die Entdeckung des Menschen als neues fotografisches Thema bestätigte Hahn für Berlin erst nach der Jahrhundertwende, als parallel zum Beschluß des Berliner Magistrats von 1902/03, neben der Architektur der Reichshauptstadt nun auch wichtige Anlässe und Ereignisse zu dokumentieren, auch die Pressefotografie erblühte. Als Beispiel konnte hier die mehr als 25 mal aufgenommene „Einholung der Kronprinzessin Cecilie" (1905) dienen.

Die erste Fotoagentur, die mit dem Märkischen Museum zusammenarbeitete - und damit auch einen festen Auftraggeber hatte - war Zander & Labisch, die, so Hahn, fotohistorisch den „Übergang vom Rollenporträt zum Szenefoto" markiere. In den Aufnahmen der schaffenskräftigen Gebrüder Haeckel habe der Mensch schließlich konsequent die Hauptrolle gespielt, während die Stadtarchitektur nur noch als Kulisse erscheine, z.B. in der „Radwettfahrt um Berlin" (erstes Jahrzehnt des 20. Jh.). Bilder wie „Straßenkehrer Unter den Linden" (1906) zeigten nach Hahn wiederum den „genrehaften Blick von Seiten des ‚Flaneurs' auf den Menschen, der ein Leben jenseits der Prachtstraßen führt".

Auch Max Missmann, der seine Fotos in Berliner Journalen und als Postkarten publizierte, zeige in seinen Straßenfotos „Momente urbanen Lebens", diese nun aber unmittelbar „auf der Kreuzung von Prachtstraßen". In Aufnahmen wie der „Markthalle am Alexanderplatz" (1906) oder vom Stadtverkehr thematisierte er ‚Bewegung'; er nahm aber auch zahlreiche Ansichten von Parkanlagen auf, die er als Ruhepole und damit als Kontrastprogramm zur Betriebsamkeit der Stadt inszeniert habe. Dialektisch arbeitete nach Hahn auch Rudolf Dührkoop, der in „Das malerische Berlin" (1911) u.a. eine Aufnahme der mittelalterlichen Gasse „Krögel" publizierte, in der er den architektonischen Zerfall des Mauerwerks in Kontrast zu den intakten sozialen Bindungen des Menschen gesetzt habe.

Hahn beendete ihren Vortrag mit dem Hinweis, daß das Märkische Museum seinen Bestand nach dem ersten Weltkrieg zwar erweitert habe, doch habe sich der Ankauf lediglich auf Fotos von Max Missman beschränkt, der seinem Stil treu geblieben sei. Neue Sichtweisen - beispielsweise die auf die kriegszerstörte Stadt - seien erst nach dem Zweiten Weltkrieg in den Museumsbestand gelangt. Zusammengefaßt reflektierte Hahns Vortrag vor allem die „museale Sicht auf Berlin bis zum Jahr 1919“, wie Timm Starl in der darauffolgenden Diskussion kritisch anmerkte.

Den Abschluß des ersten Konferenztages bildete die von Wolfgang Hesse (Rundbrief Fotografie, Dresden) geleitete Podiumsdiskussion zwischen Sabine Hartmann (Sammlung Künstlerischer Fotografie im Bauhaus-Archiv Berlin), Claudia Gabriele Betancourt-Núñez (Fotografische Sammlung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), Ulrich Pohlmann (Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum) und Bernd Weise (Bundesverband der Pressebild-Agenturen und Bildarchive BVPA Berlin). Zur Diskussion stehen sollte die im Ausstellungskontext zu erhebende Frage nach Willy Römers Stellung in der Fotogeschichte des 20. Jahrhunderts, doch galt es zuvor, grundsätzliche Fragen zum progressiven Thema „Großstadtfotografie“ zu erörtern.

Weise kam zunächst auf den schon im Katalog für den Fotografen verwendeten Begriff des „Flaneurs“ zurück und bezeichnete diesen für die Zeit der aufkommenden Pressefotografie, die im Hinblick auf die größtmögliche Aktualität der „Bildnachrichten“ auch damals schon durch Termindruck und Konkurrenzsituationen geprägt gewesen sein dürfte, als kaum zutreffend. Außerdem wandele sich die Aufgabe der Pressefotografie parallel zum Vergehen der Zeit: Diene sie in der aktuellen Situation der Nachrichtenvermittlung, so könne sie später als Dokumentation des Vergangenen betrachtet werden.In Ergänzung zu Weises Anmerkungen verwies Betancourt-Núñez auf den künstlerischen Wert der Fotos und forderte als methodischen Ansatz zur Bewertung von „Großstadtfotografie“ die Einzelbetrachtung der Bilder ein. Dabei sei zu berücksichtigen, ob es sich um Auftragsfotos oder um die Realisierung eines eigenen Konzepts des Fotografen handele. Im letzten Fall seien auch biographische Aspekte und politische Prägungen einzubeziehen. Daran anknüpfend fragte Hartmann, ob Willy Römers Arbeiten eine dezidierte Fotografen-‚Handschrift’ erkennen ließen, oder ob sie nicht vielmehr in ihrer Eigenschaft als Pressefotografien eine für ihr ‚Genre’ spezifische Machart aufwiesen. Schon die Ausstellung selbst, merkte Pohlmann zum Ende der Diskussionsrunde an, lasse neben den Angaben zu Willy Römers Person Informationen zu den Spezifika der Situation von Fotografen in Berlin vermissen. Zu untersuchen wäre diesbezüglich die Konkurrenz unter den Berliner Fotografen, die Wahl der Motive im Vergleich mit anderen europäischen Metropolen, und der Kontext, in dem die Fotografien publiziert wurden.

Den zweiten Konferenztag eröffnete Timm Starl (freier Publizist, Wien) mit seinem Vortrag über die Großstadtfotografie in Wien. Nachdem er einleitend die Schwierigkeiten bei der Begriffsdefinition von „Großstadtfotografie“ angerissen hatte, stellte Starl die Frage nach den bevorzugten Motiven der Wiener Fotografen ins Zentrum - und damit auch die nach den visuellen Bedürfnissen des Publikums. Dabei zeigte er 10 Themen der Wiener
Großstadtikongraphie auf.

Das erste sei „der Zeitungsleser“, ein typisches Motiv aus dem Wiener Caféhaus. Mit dem Blick in die Zeitung thematisierten diese Fotos einen zeitlichen Rückblick; als markantestes Beispiel nannte Starl das Lesen von Todesanzeigen. Das zweite Thema seien „Festumzüge“, zu dem er u.a. folgende Beispiele zeigte: August Brandts Fotografien vom Festzug für Kaiserin Elisabeth, den Hans

Makart 1879 mit einem geschmückten Gefährt der Staatseisenbahn arrangiert hatte, oder auch die Fotografie aus dem Atelier Willinger von Kaiser Franz Josephs Beerdigung im November 1916. Letztere lasse auch schon eine neue Sichtweise erkennen, die diejenige der Nachkriegszeit vorwegnehme: Der Mensch werde zugunsten der graphischen Gesamtkomposition des Bildes anonymisiert.

Als drittes Themenfeld nannte Starl „Straßenberufe", die durch „wahrhafte Wiener Typen" in „dekorativer Ansicht" vorgestellt würden. Folgerichtig handele es sich bei diesen Fotografien weniger um Straßenschnappschüsse als vielmehr um sorgfältig arrangierte Aufnahmen. Ferner verweise z.B. das Motiv des Plakatklebers - im Gegensatz zum eingangs erwähnten Zeitungsleser - zeitlich in die Zukunft. Zugleich hätten die Fotos für den heutigen Betrachter wiederum musealen Charakter, indem sie durch den nunmehr gleichzeitigen Verweis auf Zukunft (damalige Rezeption) und Vergangenheit (heutige Rezeption) die Zeit zum Stillstand brächten.

In der vierten Kategorie „Postkartenmotive" machte Starl am Beispiel des „Hausmeisters" von Otto Schmidt auf die eventuelle Statistenrolle des Dargestellten aufmerksam. Demzufolge spiegelten diese Fotos dem Betrachter eine irreführende ‚Gegenwart' vor. Dies gelte auch für die Straßenbilder-Serien, wie z.B. „Venedig in Wien". Die fünfte Kategorie betitelte Starl mit „Passanten". Hier würden Schaulustige ihrerseits als Akteure abgebildet: Sie lesen Veranstaltungsplakate oder betrachten Schaufensterauslagen. Auch hier bemerkte Starl ein zweifaches Heraustreten aus der Zeit: zum einen das des Passanten, der sich aus der Masse der betriebsamen Stadtbevölkerung löst und inne hält, und zum anderen das des gealterten Fotos selbst.

Auch im sechsten Themenkomplex „Momentaufnahmen", den Starl u.a. an Fotos vom ‚modernen' städtischen Verkehrsmittel der Pferdestraßenbahn oder auch von der jüngst fertiggestellten Wiener Votivkirche (1879) exemplifizierte, rückten die Bilder das Historische in die Gegenwart. Damit mache die Fotografie die Stadt zu einem Museum ihrer selbst und könne, so Starl, - einem Museumskatalog vergleichbar - als „Bildführer" zur Stadtgeschichte dienen. Das Tempo der Großstadt hingegen werde in Nahaufnahmen festgehalten, wie z.B. in der Fotografie von einer überfüllten Tramplattform (1910), womit sie der ruhigen
Betrachtung preisgegeben sei.

In den Aufnahmen von „historischen Bauten", die das siebte Thema der Großstadtfotografie darstellten, stehe die Architektur allein im Zentrum (Michael Frankenstein, „Carlskirche") oder werde im Vordergrund von der Natur im Wandel der Jahreszeiten umrahmt. Bis 1939 seien hier indes keine neuen Sichtweisen auszumachen; erst unter den Nationalsozialisten sei z.B. die Karlskirche als „Phantasie der Stadt Rom" verstanden worden.

Starls achtes Motiv waren die „Straßen und Gassen", die den Blick in die Bildtiefe verengten und das Pittoreske thematisierten. Charakteristisch hierfür seien Effekte wie Unschärfe (Franz Hollubber, „Blick auf den Wiener Stephansdom", 1911) oder Reflexionen auf regennassen Straßen, die zur Romantisierung des Sujets dienten. Den Höhepunkt bildeten hier die Fotografien von Grete Migl, die ihre Traumlandschaften zugleich mit dem Aufdruck von passenden Volksliedern versah.

Thematisch ausgeklammert worden sei in der Wiener Fotografie dagegen die großstädtische Verelendung bzw. die Wohnungsmisere. Der neunte Themenkomplex, „Randbezirke der Großstadt", sollte buchstäblich das ‚Bild' von der „Vorstadt" bis in die 1930er Jahre prägen, wurde nach Starl

fotografisch aber wenig anspruchsvoll ausgeführt. „Demonstrationen und Kundgebungen“ stellten als Thema der Pressefotografie schließlich das zehnte und letzte Motiv dar; exemplarisch - und seinen Vortrag thematisch abrundend - zeigte Starl u.a. eine Aufnahme von einem Wiener Caféhaus, das unter der Okkupation mit der Aufschrift „Jude“ versehen und geschlossen worden war. Von einer genauen Definition des Begriffs „Großstadtfotografie“ sah Starl in seinem Vortrag aber ab und beschränkte sich auf die Aussage, daß diese Kategorie lediglich den Ort beschreibe.

Im Anschluß referierte Susanne Pastor die Untersuchung von Pavel Scheufler (Nationales Fotografiemuseum Prag) über die Großstadtfotografie in Prag. Scheufler verfolgte nach eigenen Angaben den methodischen Ansatz, die Fotografie als historische Quelle zu lesen, konstatierte für das 20. Jahrhundert aber auch deren künstlerischen Wert. Im Prag der 1890er Jahre seien insbesondere die technischen Neuerungen dokumentiert worden, wie die elektrische Straßenbahn, die elektrische Straßenbeleuchtung und das Auto, aber auch Ereignisse wie das große Hochwasser von 1890, das die Karlsbrücke zum Einsturz brachte.

Das Sanierungsgesetz, das Baueingriffe in die Stadt vorsah, habe um die Jahrhundertwende jedoch einen regelrechten Fotografie-Boom ausgelöst, durch den die verschwindenden Stadtteile dokumentiert werden sollten. So nahm R. Bruner-Dvorak 1889 zum Abriß freigegebene leerstehende Gebäude auf, und J. Petrak fotografierte z.B. das jüdische Getto (1902) oder auch einen Bauplatz im Stadtzentrum (ca. 1904); Bilder des Prager Alltags fehlten in den 1880er/90er Jahren dagegen ganz. Erst 1911 erschien die Mappe „Aus den Hinterhöfen Prags“ von Frantisek Drtikol, die 50 Öldrucke enthielt und die Schönheit der anonymen Winkel verdeutlichen sollte. Hier ist nach Scheufler auch der „Übergang von der Beschreibungs- zur Stimmungsfotografie“ anzusiedeln, in der es vorrangig um das Spiel mit Lichteffekten ging. Nun wurden ferner kolorierte Abzüge hergestellt, wie von J. Vanek in den 1910er Jahren.

Als der tschechoslowakische Staat selbständig wurde, wurden auch politische Motive wie Militärparaden fotorelevant. In den 1920er Jahren seien pittoreske Themen schließlich ganz aufgegeben worden. Parallel dazu sei die Unschärfe zum fotografischen Stilmittel geworden, sowie eine Tendenz zur indirekten Fotografie, zum Beispiel durch Spiegelungen des Motivs in Schaufenstern (Jan Lauschmann, Arnold Schneeberger). Daneben könne ein Interesse an sozialen Aspekten festgestellt werden, die aber mit Ironie betrachtet würden, so auf einem Bild des bekannten Fotografen und Dichters J. Styrsky von 1934, das eine Engelstatue mit einer „Materialista“-Banderole zeigt. In den 1930er Jahren hätten schließlich Bildexperimente dominiert: J. Ehm nahm um 1935 die „Leuchtreklame“ auf, L. A. Berka projizierte ein Architekturmotiv doppelt übereinander, und L. Sitensky hielt 1939 den Blick in ein Militärfahrzeug bei Schneetreiben fest. Am Nachmittag sprach Anneke van Veen (Fotografische Sammlung Gemeindearchiv Amsterdam) über die Großstadtfotografie in Amsterdam 1890-1939 - also zeitlich um ein Jahr verschoben -, die sie am Beispiel von sechs ausgewählten Fotografen und deren spezifischer Sicht der Stadt vorstellte. [2] Dieser doppelsträngige Ansatz, Persönlichkeit und Motivwahl der Fotografen parallel zu betrachten, erwies sich als besonders sinnvoll. Einführend machte van Veen darauf aufmerksam, daß Amsterdam gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu anderen europäischen Städten kaum als Metropole bezeichnet werden könne. Auch sei die Struktur der Amsterdamer Innenstadt von 1890-1935 nahezu unverändert erhalten geblieben.

Zu Beginn stellte sie G. H. Heinen vor, der die Stadt als „Netzwerk„ gesehen habe. Er erstellte 1894

zu geschäftlichen Zwecken eine Mappe von Amsterdamer Panorama-Ansichten mit dem Bürgertum als Zielgruppe, das sich mit den Fotoinhalten identifizieren sollte. Diese Fotos zeigten Neubauten, wie die Verbreiterung der Damrak, oder das vor kurzem eröffnete Rijksmuseum. Dabei bleibe Heinens Blick distanziert, so daß der Betrachter die Stadt "von Außen„ sehe, wodurch sich der angesprochene Netzwerkcharakter ergebe.

Jacob Olie dagegen habe die Stadt als „Gewebe" begriffen und mit seinen Aufnahmen 1890-1904 ein Bildarchiv zur ständig im Wandel befindlichen Stadt angelegt. Er habe in seinen Fotos „die Stadt ausgepackt", so van Veen. Dabei sei er auf der Suche nach ihrer Schönheit gewesen und habe Alt und Neu in eine harmonische Synthese gebracht, indem er die Wechselwirkung zwischen Bürger und Umgebung gezeigt habe.

G. H. Breitner, der den Zeitgenossen nicht als Fotograf, sondern als impressionistischer Maler von Stadtansichten bekannt war - seine Fotos wurden nach van Veens Erläuterungen erst 40 Jahre nach seinem Tod wiederentdeckt -, zeige 1890-1920 die Stadt als „Organismus". Sein Thema sei das flüchtige Straßenleben mit den Menschen in Bewegung gewesen. Außerdem interessierten ihn atmosphärische Effekte, wie die Wirkung von Gegenlicht oder die Reflexionen auf regennassem Straßenpflaster. Statt Harmonie und Gleichgewicht suchte er nach Kontrasten (Durchblicke, Schlammgruben) und zeigte die Stadt in seinen Aufnahmen als auflebenden und absterbenden Organismus.

Die „romantisierte Stadt" führe dagegen Bernard F. Eilers vor, der seine Aufnahmen 1908-1939 auf internationalen Salons für Kunstfotografie ausstellte und in Fachzeitschriften publizierte. Van Veen zeigte, daß Zeit und Ort in seinen Fotos undefinierbar und bedeutungslos werden, was auch die Titel „Regen", „Kanal im Winter", „Schlagschatten" verdeutlichten. Zudem habe Eilers seine sorgfältig arrangierten Fotos retuschiert, um traumähnliche Stimmungen zu erzeugen und die Atmosphäre zum Hauptthema zu machen. Im Gegensatz zu Olie habe er die Stadt „eingepackt" - eine Methode, die Eilers selbst als „Fotoimpressionismus" bezeichnete.

Abschließend stellte van Veen C. A. J. van Angelbeek vor, der 1931-1939 die „Stadt als Kampfplatz" zeigte. Van Angelbeek, zunächst arbeitslos, ließ sich von den Nationalsozialisten zum Fotoarbeiter ausbilden; seine Fotos seien demnach Propagandamittel, sein Thema die Straße. Er dokumentierte den städtischen Verfall. In seinen Fotos trete die Struktur der Stadt thematisch zurück, denn er zeige sie in seinen Großaufnahmen nur ausschnitthaft. Auch soziale Themen nahm er auf, so mit seiner Fotografie „Kein Geld für neue Schuhe", oder mit der eines Graffittis mit der Parole: „Fordert Asylrecht". Der Krieg spiegele sich in Aufnahmen wie der vom Luftschutztag wider, in der Passanten besorgt in den Himmel blicken.

Zusammenfassend konstatierte van Veen, daß die Fotografen als Autoren der Bilder bekannt werden müssten, da ihr subjektiver Blick die „vielen Gesichter der Großstadt" wiedergebe. Dabei sollten außerdem das beschreibende und das künstlerische Element der Fotografien gleichermaßen berücksichtigt werden.

Die Reihe der Vorträge beschloß Walter Uka (Universität Lüneburg) mit seiner Untersuchung zur Großstadtfotografie in Hamburg. Er stellte am Beispiel von Johann Hamann, der zusammen mit seinem Sohn Heinrich arbeitete, und dem Bauhausschüler Andreas Feininger zwei Generationen von Fotografen vergleichend gegenüber. Zunächst unterschied Uka die Fotografie der Hamann-Fa-

milie von der Feiningers durch drei wesentliche Punkte: erstens durch die Sichtweise auf die Stadt, die der Generationsunterschied begründe; zweitens durch die Kameratechnik, denn die Hamanns fotografierten mit Plattentechnik, während Feininger eine Leica verwendete; und drittens durch den subjektiven Blick, denn während Hamanns mit den Fotografien ihren Lebensunterhalt verdienen mußten, durchstreifte Feininger Hamburg als „Tourist".

Johann Hamann war ursprünglich Porträtfotograf und Inhaber eines Fotoateliers in Hamburg gewesen. Um die Jahrhundertwende hat er versucht, mit Stadtansichten einen neuen Markt zu erschließen, da die Porträtfotografie zur Massenwaren geworden war. Er begann mit inszenierten Gruppenfotos von Hafen- und Schiffsarbeitern, die sich aber nicht als einträglich erwiesen. Darauf hat sich Hamann der Illustrationsfotografie zugewandt und Hafenmotive an Illustrierte und Postkartenverlage verkauft.

Heinrich Hamann fotografierte im Gegensatz zu seinem Vater stets draußen. Seine Themen waren neben den Werftarbeitern die sozialen Brennpunkte der Stadt: Obdachlose und in den Häuserruinen spielende Kinder, die er zugunsten der besseren Verkäuflichkeit der Abzüge - wie im väterlichen Atelier erlernt - einzeln und in Gruppen arrangierte. Ferner dokumentierte er den städtischen Transitbereich, das Auswandererheim, aus dem polnische und russische Emigranten über den Hamburger Hafen nach Amerika geschleust wurden.

Der soziale Aspekt von Heinrich Hamanns Fotografie werde auch an Bildern wie dem einer Wirtsfamilie deutlich, die er als Gruppe vor dem Wirtshausschild arrangierte, wodurch sein Foto Auskunft über die abgelichteten Personen gebe. Im Unterschied dazu habe Feininger Schriftzüge und Personen in seinen Fotos kombiniert, die in keinem inhaltlichen Zusammenhang zueinander stünden; Uka sprach hier von „Momentaufnahmen ohne Informationswert". Dabei stellte er eine interessante Überlegung zum Thema „Realismus" an und fragte, welche Art der Fotografie der Realität wohl näher käme: die der Hamanns, die die Menschen in ihrem Lebensbereich zeige, oder die Feiningers, die den aktuellen Moment festhalte.

Im Unterschied zu den Hamanns sei es Feininger nicht um den Menschen, sondern primär um die Bildkomposition gegangen. Ihn hätten Lichteffekte interessiert, die er in den späten 1930er Jahren in Aufnahmen wie der eines Gebäudes im Nebel bei Gegenlicht ins Extreme steigerte. Die Rekonstruktion des alten Stadtbildes erlaubten Feinigers Fotos demnach nicht. Sie schufen jedoch einen bemerkenswerten Kontrast zwischen der rasanten sozialen und technischen Entwicklung der Großstadt und der in den Motiven zum Ausdruck gebrachten Ruhe.

In der Diskussion kam erneut den Zusammenhang zwischen Motiv und Fototechnik zur Sprache. Auch Hamanns Fotografien seien vielleicht nicht immer inszeniert gewesen. Vielmehr sei der Blick der Passanten in die Kamera auch als Neugier am Fotografen zu bewerten, der sein Stativ mit der Plattenkamera aufbaue. Dagegen habe Feininger mit seiner Leica viel schneller und folglich unbeobachteter fotografieren können. Erneut wurde die Frage nach den Spezifika einer „Großstadtfotografie" gestellt und nachgefragt, ob Fotografien aus verschiedenen Epochen – wie hier von Hamann und Feininger - überhaupt wirklichvergleichbar seien. Für die älteren Fotografen wie Johann Hamann seien, so Uka, bezüglich der überlieferten Materialfülle keine zeitgenössischen Vergleichsbeispiele bekannt. Und die Vergleichskategorien, die unter das Schlagwort „Großstadtfotografie" zu fassen seien, müssten erst entwickelt werden.

In der Schlußdebatte betonte Diethart Kerbs noch einmal, daß sich der literarische Begriff des „Flaneurs“ für den Fotografen letztlich nicht als passend erwiesen habe, meine dieser doch eher den wohlhabenden Bürger, der den Tag über Zeit zum flanieren habe, oder den verarmten Bohemien, der den Tag als intellektueller Schnorrer im Café verbringe. Es müsse hierfür also ein neuer Begriff gefunden werden.

Publikumsfragen bezogen sich auf die fotografischen Archivsammlungen: Wurden dort vorwiegend Auftragsarbeiten oder Eigenkreationen gesammelt? Und wie wirkte sich dies auf die Motivwahl der Fotografen aus? Kerbs erwiderte, daß Willy Römer aus dem unteren Handwerkermilieu kam und daher keine Klientel für direkte Auftragsarbeiten gehabt hätte. Das Fotografieren sei damals also eine riskante Existenz gewesen; Römer sei aber immerhin bis in die 1930er Jahre erfolgreich gewesen. Was die Archivsammlungen betreffe, so bestünden diese in der Regel aus Auftragsarbeiten. Starl ergänzte, daß die Fotografen zu Beginn ihrer Karriere üblicherweise selbst auf Motivsuche gingen, um ihre Aufnahmen anschließend den Archiven anzubieten (so Atget in Paris).

Die Diskussion kam erneut auf die Definition von „Großstadtfotografie“ zurück und Uka machte auf die Notwendigkeit aufmerksam, auch für diesen Komplex neue Begrifflichkeiten zu finden. Er schlug seinerseits „Urbanität“ vor, deren übergeordnetes Thema „Beschleunigung“ wäre. Untersucht werden müsse allerdings noch, wie diese in der Fotografie ausgedrückt werde. Hahn verwies in diesem Zusammenhang auf das formale Mittel der Serie. Pastor führte Stil als weiteren Faktor an, was Starl hingegen ablehnte: Seiner Meinung nach müsse die Definition aus anderen Künsten auf die Fotografie übertragen werden. Aus dem Publikum kam der Vorschlag, die kunsthistorischen Begriffe „Stadtvedute“ und „Street photography“ als ‚Endpunkte’ zu übernehmen. Oder, so die kritische Bemerkung, sei die einzige Definition von „Großstadtfotografie“: „Fotografie, die in der Großstadt von der Großstadt gemacht wurde"? Es stellte sich die Frage, ob die Kategorie überhaupt sinnvoll sei. Starl erwiderte resümierend, daß die Referenten unter den Begriff der „Großstadtfotografie" sehr verschiedene Dinge subsumiert hätten, womit immerhin ein Ansatz zu einer Begriffsdefinition gelegt worden sei. Könnte nicht zuletzt gerade im Vorführen der neuesten technischen Errungenschaften ein Charakteristikum der „Großstadtfotografie" von 1888-1935 liegen, in bezug auf die Entwicklung der Fototechnik (von der Plattenkamera hin zur Leica) wie die fotografischen Motive (von der elektrischen Straßenbahn bis hin zum Panzer)?

Anmerkungen / Links:

[1] Die Ausstellung ist noch bis zum 27. Februar 2005 im Pei-Bau des DHM zu sehen (tägl. außer Mo. von 10-18 Uhr).
http://www.dhm.de/ausstellungen/roemer/index.html
Zur Ausstellung erschien der 398seitige Katalog „Auf den Straßen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer 1887-1979“, hrsg. von Diethart Kerbs, Deutsches Historisches Museum Berlin 2004.

[2] Einige der im Vortrag genannten Künstler sind auch über die umfangreiche Bildbank des Amsterdamer Gemeindearchivs zu recherchieren:
http://gemeentearchief.amsterdam.nl/archieven/beeldbank/

Empfohlene Zitation:
Marion Bornscheuer: [Tagungsbericht zu:] Großstadtfotografie (Deutsches Historisches Museum, Berlin,

12.–13.11.2004). In: ArtHist.net, 01.12.2004. Letzter Zugriff 09.01.2026. <https://arthist.net/reviews/435>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.