LICHTBILD

Fotografien 1955–2006
von
Reiner Amann

Mit literarischen Korrespondenzen
von
Werner Dreher

Reproduktionen
von
Wolfgang Pulfer

WERNER DREHER

Fotografie als medialer Bestandteil künstlerischen Ausdrucks

Das lichtbildnerische Werk Reiner Amanns von den 1950er-Jahren bis zur Gegenwart

Wie in seinen Materialbildern und Plastiken arbeitet Reiner Amann auch in der Fotografie mit Elementen der sichtbaren Wirklichkeit, die er aber in ungewohnter, umgedeuteter Weise zeigt. Er fordert dadurch den Betrachter zu einem neuen Nachdenken und Einfühlen heraus. Das Unbekannte im Bekannten aufzuzeigen und damit eine neue Einsicht zu wecken, bleibt auch in Amanns Fotokunst typisch. Der vorliegende Band dokumentiert die Leidenschaft für die lichtbildnerische Aufnahme von Mensch und Umwelt und für das Festhalten wechselnder Zustände des atmosphärischen Lichts, die Amann seit mehr als fünf Jahrzehnten nicht mehr losgelassen hat. Von Anfang an hat er die Fotografie als »Schule des Sehens« (Oskar Kokoschka) und als medialen Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks begriffen. Amann sieht neue und fesselnde Bilder in Dingen, an denen andere achtlos vorübergehen; er entdeckt grafische und ästhetische Reize dort, wo niemand sie erwartet. Aus seiner Gabe der Phantasie erwächst ein persönlicher Stil, der durch feinfühlige Auswahl und makellose Komposition gekennzeichnet ist.

Landschaftsfotografie und frühe Bildthemen

Seinen Weg zur schöpferischen Eigenpersönlichkeit in der Lichtbildnerei startet Reiner Amann in den 1950er-Jahren mit einer schon in den Ansätzen anspruchsvollen Landschaftsfotografie. Seine Schwarzweißbilder zeichnen sich von Anfang an durch eine perfekte Komposition, klare grafische Linienführung und fein abgestufte Hell-Dunkel-Werte aus. Seine frühen Bildthemen findet er in der freien Natur, er fotografiert Bäume und Wolkenstimmungen, entdeckt Zäune und topografische Formen als gestaltendes Bildelement. Als passionierter Bergsteiger und Wanderer fängt er die Faszination der Gebirgslandschaft mit der Kamera ein. Aus seiner Vorliebe für Bäume, Felsformationen und aufragende Architektur erwächst eine Präferenz für das Hoch- und Großformat.

Den eigenen Garten und sein Wohnumfeld dokumentiert der Fürstenfeldbrucker Künstler mit der Kamera im Wechsel der Jahreszeiten und im Wandel der Zeit. Er macht auch später in seinen Farbfotografien Wasser-Spiegelungen und Strukturen sichtbar und dringt mit seinen Nahaufnahmen von Blättern und Palmenstämmen in die geheimnisvollen Baupläne der Natur vor. Aus Durchblicken durch ein Ornamentglasfenster (Bildbeispiel Seite 106) entstehen 30 großformatige Arbeiten in faszinierenden Farben und Formen. Die Fenster der ehemaligen Aumühle in Fürstenfeldbruck regen

Amann zu einem Fotozyklus aus 40 großformatigen Arbeiten an. Seine 24teilige Fotoserie »Übergänge« (1999–2000) dokumentiert im Großformat die Umgestaltung des maroden ehemaligen Wirtschaftstrakts des Klosters Fürstenfeld zu einem modernen Veranstaltungsforum und wird von der Stadt Fürstenfeldbruck angekauft.

Reisefotografie

1955 führte Amann eine erste große, abenteuerliche Reise mit dem VW-Bus und einfachen Zelten über den Balkan nach Istanbul und Athen. Sein Aufenthalt in der Türkei wurde von der »türkischen Bartholomäusnacht« überschattet, einem Pogrom auf die in Istanbul lebenden Griechen. Der Mob zerstörte am 6./7. September 1955 über 4000 griechische Geschäfte, 70 griechisch-orthodoxe Kirchen und 30 Schulen. Mit den Plünderungen gingen Morde und Vergewaltigungen einher. Eine erfreulichere Begegnung hatte Reiner Amann auf der Weiterreise in Athen, wo er auf der Akropolis Sonja Ziemann und Iwan Desny kennenlernte und als Statist zusammen mit seinen Reisegefährten sogar bei den Dreharbeiten mitwirkte. 1958 trat er eine Eisenbahn- und Schiffsreise nach Tunesien an und bannte in eindrucksvollen Perspektiven Land und Leute auf den Schwarzweißfilm. Wieder mit Kleinbus und Zelt war Amann 1959 in Portugal und Spanien unterwegs und brachte auch von dieser Reise ausdrucksstarke, atmosphärisch dichte Aufnahmen auf Mittelformatfilm mit nach Hause. 1963 waren Athen und Ägypten die Ziele einer kombinierten Zug-, Schiffs- und Busreise, auf der neben vielen anderen fotografischen Impressionen die grandiose Aufnahme von der Cheops- auf die Chefren-Pyramide entstand.

Familie und Beruf dämmen die Reiselust in den siebziger und achtziger Jahren ein wenig ein. Erst 1992 zieht es Reiner Amann wieder in die Ferne, über den Großen Teich nach New York, das er 1997 noch ein zweites Mal aufsucht. Inzwischen auf die Farbfotografie umgestiegen, gelingen ihm phantastische Ansichten von der himmelsstürmenden Architektur der US-Metropole. 1995 fliegt er nach Vancouver in Kanada, 1996 folgen Streifzüge durch Boston und Chicago. Dazwischen und danach unternimmt Amann viele Reisen in das europäische Ausland; seit Beginn seines Ruhestands 1990 besucht er oft und gerne die Biennale in Venedig. Seine Motive findet er dabei nach wie vor in den Bereichen Architektur, Natur und Kunst.

Subjektive Fotografie

Ab Ende der 1960er-Jahre beschäftigt sich Reiner Amann mit den Altmeistern der Schwarzweiß-Fotografie. Er besucht internationale Fotoausstellungen und vertieft sich in den mitgebrachten Ausstellungskatalogen in das Werk berühmter Vorbilder. Er pflegt in den siebziger Jahren inspirierende Begegnungen etwa mit der Fotokunst Man Rays (*1890 in Philadelphia, †1976 in Paris), der über die fotografische Dokumentation seiner abstrakten Malerei zur künstlerischen Fotografie fand und vor allem zahl-

reiche Fotogramme schuf, mit den Fotocollagen, Fotogrammen und experimentellen Arbeiten von Laszlo Moholy-Nagy (* 1895 in Borsod, † 1946 in Chiago), und vor allem mit dem lichtbildnerischen Werk Otto Steinerts (* 1915 in Saarbrücken, † 1978 in Essen), der sich ausschließlich der Fotografie als bildnerischem Gestaltungsmittel verpflichtet fühlte. Steinert prägte den Begriff der »Subjektiven Fotografie«, die er als »Resultat werthafter, schöpferischer Sicht- und Formerlebnisse und produktiver Umsetzung« definierte. Nach Steinert spiegelt bereits das Motiv die Geisteshaltung seines Fotografen, dessen Gestaltungsvermögen das Sujet jedoch erst zum Bild formt. Zu den Gestaltungselementen zählt Steinert das fotografische Sehen, die Sicht des »Bildvorwurfes« in foto-optischer Abbildung (unter Überwindung des Eigenausdrucks der Natur) sowie die Umsetzung des Natureindrucks in die fotografischen Ton- und Farbwerte.

Zweifellos hat der Grundgedanke, daß der Gestaltungseinfluß des Fotografen eine wesentliche Rolle bei der Bildgewinnung spielt, auf das lichtbildnerische Schaffen Reiner Amanns eingewirkt. Aus der subjektiven, vermenschlichten, individualisierten Fotografie heraus findet Amann zu seiner eigenen Bildsprache. Er setzt die Kamera als ein mediales Werkzeug ein, um seinen Objekten ihrem Wesen entsprechende Bildsichten abzugewinnen. Nicht die objektive Wiedergabe der Wirklichkeit ist es, die Amanns subjektive Fotografie anstrebt, sondern deren bildhafte Deutung, deren persönliche Interpretation durch subjektive Bildvorstellungen. So fließt über die Abbildung der bloßen Wirklichkeit hinaus eine bildhafte Deutung der Objekte oder Situationen in seine Landschafts-, Natur-, Reise- und Architekturfotografien mit ein. Eine weitere Verdichtung erfahren Amanns subjektive Bildvorstellungen in einer formbewußten Strukturfotografie mit betont grafischen Werten.

»Reine Fotografie« mit analoger Kamera

Die Fotografien Reiner Amanns sind ausnahmslos analog, also ohne digitale Kameratechnik entstanden und von der manipulatorischen X-Beliebigkeit moderner Computer-Bildbearbeitungsprogramme völlig unbeeinflußt geblieben. Es liegt ihm nichts daran, mit digitalen »Tools« immer neue Oberflächenreize zusammenzupixeln. Amann bevorzugt die authentische Fotografie. Er erkennt und fixiert die Bildwirksamkeit eines Objekts bereits am Ort und zum Zeitpunkt der Aufnahme. Der größte Teil der in diesem Buch abgebildeten Werke verkörpert den Typus der »reinen Fotografie« – also den Abzug eines einzigen Negativs, das durch eine einzige Belichtung mit dem Fotoapparat hergestellt wurde. Er realisiert seine Bildidee eins zu eins auf Schwarzweiß- oder Farbfilm – mit einer herkömmlichen analogen Spiegelreflexkamera.

Das manuell gesteuerte Zusammenspiel von Verschlußzeit und Blende, Entfernung und Schärfe beherrscht Amann, seit er sich 1950 mit dem ersten selbst verdienten Geld seinen ersten Fotoapparat gebraucht bei Foto Porst gekauft hat. 1959 schafft er sich die puristisch ausgestattete zweiäugige Spiegelreflexkamera Rolleicord an, die

auf Mittelformatfilm (sechs mal sechs Zentimeter) scharfe und feinkörnige Bilder liefert, aber weder über eine eingebaute Belichtungs- noch Entfernungsmessung verfügt. Erst ab 1980 entscheidet sich Amann für mehr Bequemlichkeit und erwirbt eine Kleinbild-Spiegelreflexkamera mit lichtstarkem Objektiv, Belichtungsautomatik und Zoom – wiederum einen fototechnisch auf das Wesentliche beschränkten Apparat, mit dem er bis heute fotografiert. Er verwendet bis circa 1980 ausschließlich Schwarzweißfilm und setzt danach auch feinkörniges Farbfilmmaterial ein. Seit circa 1990 fotografiert Amann ausschließlich auf feinkörnigem Farbnegativfilm mit geringer Lichtempfindlichkeit und hohem Auflösungsvermögen.

Erweiterte Bildwelt

1972 richtete sich Amann ein eigenes Fotolabor für Schwarzweiß-Negativ- und Positivverarbeitung ein. Gelegentliche Exkursionen auf dem Feld der experimentellen Fotografie beschränken sich bei ihm auf schöpferische Verarbeitungsprozesse in der Dunkelkammer – Verfremdungstechniken, aus denen neue Abstraktionen und Kompositionen einer erweiterten Bildwelt entstehen.

Beim Fotogramm werden beliebige Gegenstände – objets trouvés – auf lichtempfindliches Material, etwa Film oder Fotopapier, gelegt und durch gezielte Beleuchtung, ohne Benutzung einer Kamera, verfremdet wiedergegeben. Der Fotopionier William Henry Fox Talbot hat bereits 1834 erste Fotogramme hergestellt. Dazu tränkte er Schreibpapier in Kochsalz und Silbernitratlösung, legte Gegenstände darauf und belichtete es an der Sonne. Die so erstandenen Fotogramme nannte er fotogenische Zeichnungen. Weitere Beispiele dieser kameralosen Fotografie finden sich in den Arbeiten von Man Ray, um 1920 auch von dem Bauhaus-Lehrer Laszlo Moholy-Nagy, sowie von Christian Schad. Heute führen nur wenige Künstler diese Technik weiter. Reiner Amann gelangte über das Lichtschreiben oder Lichtzeichnen auf lichtempfindlichem Papier (Bildbeispiel Seite 140) in späteren Jahren zur Gestaltung erster Materialbilder, in denen das objet trouvé nicht mehr als zweidimensionales Abbild, sondern unmittelbar und plastisch auf der Bildplatte erscheint.

Eine weitere Frühform experimenteller Fotografie, die Amann aufgreift, ist der Negativdruck. Bei diesem Verfahren wird das Negativ im Fotolabor ohne Inversion abgezogen. Das Negativ erscheint also auf dem Papier genau wie auf dem durchsichtigen Film (Bildbeispiel Seite 16).

Die Solarisation ist eine Verfremdung des fotografischen Bildes durch Unterbrechung des Entwicklungsverfahrens. Dabei kommt es durch extreme Überbelichtung des fotografischen Materials zur teilweisen oder völligen Umkehr der Lichtwerte. Helles Sonnenlicht zum Beispiel wird schwarz abgebildet, Schattenpartien erscheinen weiß. Reiner Amann gebraucht die Solarisation als eine fotografische Darstellungsart, bei der die Zwischentöne zurückgenommen und die Konturen verstärkt werden. Scharf

abgegrenzte Linien und die wechselseitige Durchdringung von Positiv- und Negativtönen verleihen den solarisierten Bildmotiven eine außerordentlich abstrakte Wirkung (Bildbeispiel Seite 72). Keine Anwendung findet bei Amann die heute gebräuchliche »Pseudo-Solarisation«, die viele Bildbearbeitungsprogramme (Software) zur Nachbildung dieses Laboreffekts bieten.

Sandwich bedeutet in der Fotografensprache das schichtweise Übereinanderlegen und Miteinanderverbinden zweier Negative. Da sich die Formen in dem daraus entstehenden Kombinationsnegativ durchdringen, lassen sich reizvolle Effekte und Verfremdungen erzielen (Bildbeispiel Seite 139). Amann ergänzt die Sandwichmontage zuweilen durch das partielle Auftragen einer Malschicht (Bildbeispiel Seite 137), oder er ritzt und zerkratzt ausgesuchte Stellen der Bildschicht, um die Abstraktion zu steigern (Bildbeispiel Seite 142).

Ein weiteres fotografisches Darstellungsmittel, auf das Amann gelegentlich zurückgreift, ist die Fotomontage. Hierbei werden Bildteile aus verschiedenen Aufnahmen zu einer neuen Bildkomposition zusammengefügt und damit neue Inhalte suggeriert (Bildbeispiel Seite 146). Wird das von einem anderen Negativ übertragene und neu gefügte, oder ausgeschnittene und zusammengeklebte Foto auch noch durch Zeichnung, Übermalung oder Materialauftrag ergänzt, spricht man von einer Fotocollage (Bildbeispiel Seite 147).

Bei der Fotosequenz schließlich wird entweder ein Vorgang in mehreren Bildern geschildert (Bildbeispiel Seite 36), oder es werden variierende Ansichten eines Menschenbildes aneinandergereiht (Bildbeispiel Seite 134) oder Formen und Strukturen in vorher nie gesehener Reihung inszeniert (Bildbeispiel Seite 151). Eine Sonderform der Fotosequenz besteht in der effektvollen Anordnung ein und desselben Bildmotivs in einer seriellen Reihung. Amann hat mehrere solcher »Bildtafeln« gestaltet, in denen die Redundanz zum bildwirksamen Stilmittel wird (Bildbeispiel Seite 148).

Eine Schule des Sehens

Ob Reiner Amann nun fotografiert oder kreative Labortechniken anwendet: dem Abbild der Außenwelt übergeordnet bleibt immer die Phantasie des Fotografen, der in seiner Bildsprache die Darstellung naturgegebener Situationen und Gegenstände persönlich interpretiert, vertieft und umdeutet. In Amanns Fotokunst gibt es keine Dialektik zwischen dem Inneren und Äußeren. Er hält es mit dem Schweizer Aphoristiker Ludwig Hohl (1904–1980), der zu der Erkenntnis gelangt ist: »Wo Kunst ist, ist lauter Inneres außen.« Ob Amann nun Menschen in ihrem Umfeld oder Natur und Landschaft fotografiert: immer versucht er die Fotografie über das Abbild momentaner Wirklichkeiten hinauszuführen. So wirken seine alten Schwarzweiß-Aufnahmen heute noch ansprechend und keineswegs antiquiert, und sie bilden immer noch eine Schule des Sehens – eine herausragende Eigenschaft, die Amann später insbesondere in den Motivbereichen

Architektur, Wasser-Spiegelungen und Strukturen zur Perfektion entwickelt. Während er im experimentellen Foto die Möglichkeiten der Aufnahme- und Labortechnik auslotet, um konventionelle Sehgewohnheiten zu durchbrechen, bestechen seine Arbeiten im abschließenden Kapitel Foto-Kunst durch ungewöhnliche Blickwinkel und Aufnahmestandpunkte. Sie stellen Gedankenverbindungen zu den abgelichteten Kunstobjekten her und gewinnen dennoch eine eigenständige Bildwirksamkeit.

Literarische Korrespondenzen

»Ich bewege mich von Bild zu Bild gehend, schweige, höre zu, was sie meinen. Das Kabinett zieht sich als langer Gang hin, eine Galerie eben. Sie verliert sich im Dämmer, ich begnüge mich mit den Anfängen. Gedichte hängen zwischen den Bildern, und Texte, das gehört dazu, das gehört zusammen. Gesagt und gemalt wird seit Langem dasselbe, bloß gehört und gesehen nicht.« Besser und feinfühliger als in den wohlgefügten Worten des deutschen Schriftstellers Erhart Kästner (1904–1974) läßt sich das erhoffte Zusammenwirken von Bildern und Texten auch in dem vorliegenden Band nicht ansprechen.

»Ich denke mir ein Fantasie-Kabinett mit Bildern«, sagt Erhart Kästner. Die eigene Phantasie ist der Schlüssel, der uns den Zugang in die Bilder- und Gedankenwelt des Künstlers verschafft. Wie schon in den vorangegangen Bänden »Gestalt« und »Bildwerk« wollen die literarischen Korrespondenzen, die mit den jeweiligen Bildern aufgenommen werden, nichts weiter als ein Kaleidoskop individueller Kunstbetrachtung in Gang setzen. Wiederum zielt die Auswahl der Gedichte und Zitate nicht auf eine Konformität von Intention und Interpretation. Sie will lediglich die eigene Vorstellungsgabe beflügeln. Denn »Vorstellungen«, sagt Christoph Lichtenberg, »sind auch ein Leben und eine Welt.«

Alles Urdenken geschieht in Bildern

Alles Urdenken geschieht in Bildern: darum ist die Phantasie ein so notwendiges Werkzeug desselben, und werden phantasielose Köpfe nie etwas Großes leisten, – es sei denn in der Mathematik.

ARTHUR SCHOPENHAUER



Sonja Ziemann auf der Akropolis • 1955



Hirte • bei Skopje • 1955



Die Spreu wird er verbrennen

Und er hat seine Worfschaufel in der Hand;
er wird seine Tenne fegen und den Weizen in seine Scheune sammeln;
aber die Spreu wird er verbrennen mit ewigem Feuer.

EVANGELIUM MATTHÄI 3,12

Spreu vom Weizen trennen · bei Salamanca · 1959



Cap Sunion • 1955



World Trade Center • vom Battery Park aus • 1997



Der Sonnengesang

Gehst du unter im Westhorizont, so ist die Welt in Finsternis, in der Verfassung des Todes. Die Schläfer sind in der Kammer, verhüllten Hauptes, kein Auge sieht das andere. Raubt man alle ihre Habe, die unter ihren Köpfen ist – sie merken es nicht. Jedes Raubtier ist aus seiner Höhle gekommen, und alle Schlangen beißen. Die Finsternis ist ein Grab, die Erde liegt erstarrt, ist doch ihr Schöpfer untergegangen in seinem Horizont. Am Morgen aber bist du aufgegangen im Horizont und leuchtest als Sonne am Tage; du vertreibst die Finsternis und schenkst deine Strahlen.

AMENHOTEP IV. ECHNATON (UM 1350 V. CHR.)

Blick von der Cheops- auf die Chephren-Pyramide · 1963



96 Blaue Stele · Bildhauersymposium Haus 10 · 1995



Fensterblick • aus einer 20fachen Serie • ab 1990



Akt • Sandwich übermalt • 1977



Boot mit Wasserspiegelung • Fotomontage übermalt • 1988