

FOTOGESCHICHTE

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie

Jahrgang 3

1983

Heft 7

Rudolf Sulke – ein später Meister des Bromöldrucks

Anmerkungen zur Amateurfotografie in Österreich von 1920 bis 1950

Abb. 2. Anonym: Rudolf Sulke beim Entwerfen eines Bromöldrucks, Amateuraufnahme, um 1914, 18 x 7 cm.

„Was den Dilettantismus anlangt, so muß man sich klarmachen, daß allen menschlichen Betätigungen nur so lange eine wirkliche Lebenskraft innewohnt, als sie von Dilettanten ausgeübt werden. Nur der Dilettant, der mit Recht auch Liebhaber, Amateur genannt wird, hat eine wirklich menschliche Beziehung zu seinen Gegenständen, nur beim Dilettanten decken sich Mensch und Beruf, und darum strömt bei ihm der ganze Mensch in seine Tätigkeit und sättigt sie mit seinem ganzen Wesen, während umgekehrt allen Dingen, die berufsmäßig betrieben werden, etwas im üblen Sinne Dilettantisches anhaftet: irgendeine Einseitigkeit, Beschränktheit, Subjektivität, ein zu enger Gesichtswinkel. Der Fachmann steht immer zu sehr in seinem Berufskreise, er ist daher fast nie in der Lage, eine wirkliche Revolution hervorzurufen: er kennt die Tradition zu genau und hat daher, ob er will oder nicht, zu viel Respekt vor ihr. Auch weiß er zu viel Einzelheiten, um die Dinge noch einfach genug sehen zu können, und gerade damit fehlt ihm die erste Bindung fruchtbarsten Denkens.“

Egon Friedell, Der berufene Dilettant (aus: E. F., Kulturgeschichte der Neuzeit, 1. Band, 7.–12. Auflage, München 1929, S. 47 f.)

größer dieser Zeit bekannt, so z. B. von Maximilian von Karnschinsky oder Leonard Misonne).

Um 1832 trat Sulke der „Photo-Sesssion“ bei, einem der führenden unter den 27 Wiener Amateurfotografen. Bald übernahm er Funktionen im österreichischer Amateurfotografenvereine

Vorbemerkung

Um dem vielfältigen Komplex der Amateurfotografie gerecht zu werden, ist es notwendig, auch jene Amateure zu berücksichtigen, die die Kamera bewußt für ästhetische und formale Bildgestaltung einsetzten. In diesem Beitrag soll im besonderen die Zeit um 1920 bis 1950 – als Spätperiode und Ausklang der Kunstfotografie – anhand von Bildbeispielen eines für diesen Zeitalters typischen Amateurfotografen erörtert werden.

Abb. 1. Anonym: Rudolf Sulke als Leutnant im 1. Weltkrieg. Amateuraufnahme, um 1916, 8 x 7 cm.

Abb. 3. Anonym: Rudolf Sulke, Amateuraufnahme, um 1955, 11 x 8 cm.

Rudolf Sulke – Kurzbiografie und Laufbahn als Amateurfotograf

Am 28. 11. 1885 in Wien als Sohn vermöglicher Eltern geboren, besuchte Sulke das Gymnasium (übrigens zusammen in einer Klasse mit dem späteren Thronfolger und Kaiser Karl I.). Danach trat er in eine Großbank ein und arbeitete sich bald in eine leitende Position empor. Im ersten Weltkrieg war er Leutnant (Abb. 1). Als auch die Bankgeschäfte von der Weltwirtschaftskrise betroffen waren, ging Sulke 1932 in Frühpension und konnte sich von nun an ausschließlich seiner bisherigen Liebhaberei, der Fotografie widmen (1).

Der intelligente Feldgrube war mit einer Kamera ausgerüstet, sodaß man daraus die schönsten Hoffnungen für die Verallgemeinerung der Photographie nach Kriegsende ableiten hatte. Hoffnungen, welche sich durch die Mißgunst der Verhältnisse nicht erfüllen konnten.

Die erste Ausstellung der International Photo... nach dem... der Photo... dort fort... geblieben... Rezension... „Leider... es Dilettant... sich von... schwer... in das... bildlichen... trage... den. Dar...



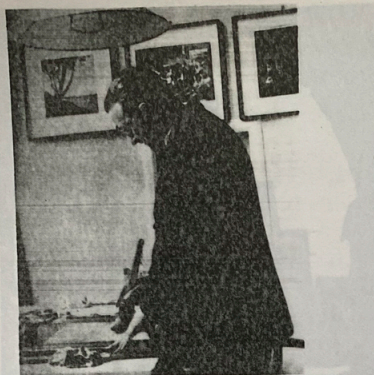


Abb. 2. Anonym: Rudolf Sulke beim Einfärben eines Bromöldruckes. Amateuraufnahme, um 1935, 10 : 7 cm.

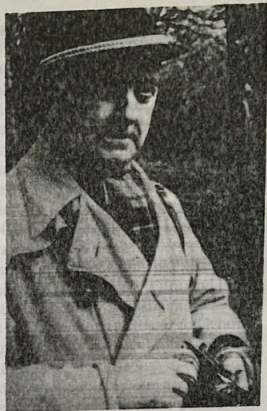


Abb. 3. Anonym: Rudolf Sulke. Amateuraufnahme, um 1955, 11 : 8 cm.

Abb. 4. Rudolf Sulke "Blattstecht". Bromöldruck (in gelb-weißen). 1935, 30 - 23 cm.

Bis in die Mitte der 20er Jahre fotografierte Sulke für das Familienalbum. Sein ältester heute erhaltener Bromöldruck datiert von 1925. Was ihn schließlich bewogen hatte, vom "Knipsamateur" auf die Kunstfotografie umzuwechseln, ist nicht mehr feststellbar. In den 30er Jahren wurde er jedenfalls zu einem der produktivsten österreichischen Kunstfotografen. Sulke arbeitete fast ausschließlich im Bromöldruckverfahren (vgl. Abb. 2), beschiede hunderte Ausstellungen in aller Welt und veröffentlichte seine Arbeiten in Fotozeitschriften und -jährbüchern im In- und Ausland. Zugleich fotografierte er aber als "Knipsamateur" weiter (diese Zweigleisigkeit ist auch von anderen Kunstfotografen dieser Zeit bekannt, so z.B. von Maximilian von Karnitschnigg oder Leonard Misonne).

Um 1932 trat Sulke der "Photo-Sezession" bei, einem der führenden unter den 27 Wiener Amateurfotografenvereinen. Bald übernahm er Funktionen im Verband Österreichischer Amateurfotografenvereine und nach dem Anschluß Österreichs im März 1938 (mit dem auch eine Verschmelzung der österreichischen mit den deutschen Amateurvereinen einherging) wurde er zum Präsidenten des "Reichsgau Wien" im Reichsbund Deutscher Amateurfotografen gewählt.

Nach dem zweiten Weltkrieg beendete Sulke seine Tätigkeit als aktiver Amateurfotograf, beschiede aber weiter Ausstellungen und Salons in aller Welt mit Bromöldrucken, die er in den 30er und 40er Jahren angefertigt hatte (2).

Rudolf Sulke starb am 28. Mai 1964 in Wien.

ben, oder die P...
 Men Ray sich wach
 für auswirken sollte
 Doch der anführ
 bald Saturen und S
 Nachahmungen ka
 einandersetzung m
 Jahre (6). Das eing
 aus zutreffend für d
 Amateurfotografie
 derts - hatte kaum
 von Kunst-Amateu
 In Österreich kü
 derschwer Fuß hat
 ka", die 1930 in Wa
 sent zwar "durchau
 und Wacht" zur 7
 wie ein Frühling ga
 Wiener Köpfe hinw
 daß "diese neuen W
 abgelehnt" wurden
 reicher will die
 durch sie geratet w
 eben "sei Ruh, auch in
 Kunst haben". Der Anst
 hält diese "Rückkehr
 der Kunst schließt
 Ausfluß humanitärer
 Gemütskraft, sondern
 einen Ausdruck gestörten
 Kunst" (17).
 Auch Rudolf Sulke schied
 ab, die neue ge
 rückblickend meint, daß die Neue
 Schätzung in

Die Entwicklung der Amateurfotografie 1920 – 1950 (Mit besonderer Berücksichtigung der Situation in Österreich)

I Die Zeit bis 1925

In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg – in einer Zeit großer wirtschaftlicher Not und Massenarmut – kam auch die bildmäßige Amateurfotografie (3) fast völlig zum Erliegen: "Während der Kriegszeit selbst hatte die Photographie eine Hochkonjunktur erlebt, fast jeder intelligente Feldgraue war mit einer Kamera ausgerüstet, sodaß man daraus die schönsten Hoffnungen für die Verallgemeinerung der Photographie nach Kriegsende abgeleitet hatte, Hoffnungen, welche sich durch die Mißgunst der Verhältnisse nicht erfüllen konnten." (4).

Die erste internationale fotografische Ausstellung nach dem Krieg, der "International Salon of the Pictorial Photographers" in New York, setzte 1923 genau dort fort, wo die Amateurfotografie um 1915 stehen geblieben war – und noch einige Jahre später beklagten Rezensenten das Ausbleiben weiterer Entwicklungen: "Leider muß man feststellen, daß es eine ganz besondere Eigentümlichkeit der meisten Photokünstler bildet, sich vom Althergebrachten und Gewohnten nur schwer losreißen zu können. Immer wieder kann man in den meisten unserer Fachblätter jene Stimmungsbildchen sehen, die wir schon seit Jahrzehnten in einer immer unverändert gleichbleibenden Auffassung kennen. Der Birkenwald, die Gewitterstimmung, die



Abb. 4. Rudolf Sulke: "Dinkelsbühl". Bromölumdruck (in gelbbraun), 1925, 30 × 23 cm.

ansichtskartenmäßig aufgebaute Landschaft, der Durchblick zwischen Blütenbäumen, das langweilige Fruchtstilleben, das kitschige Genrebildchen und noch ungezählt vieles andere Süßliche und Weichliche, das vielleicht einmal in eine längst verschwundene Zeit gepaßt hatte, sich aber nimmer mit dem heutigen Zeitgeist und der Forderung nach strenger Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit verträgt." (5).

Auch die wenigen Edeldrucke von Rudolf Sulke, die aus dieser Zeit erhalten sind, lassen noch ganz den Stil der Kunstfotografie nach der Jahrhundertwende erkennen (Abb. 4).

II Die Neue Sachlichkeit in der Amateurfotografie (1925 – 1932)

In den Amateurzeitschriften um 1927 findet man zahlreiche Stellungnahmen, die die Neue Sachlichkeit als jüngste Richtung der Kunstfotografie wohlwollend bis enthusiastisch begrüßen. Nach einer zwanzigjährigen Stagnation und Lethargie war die Bereitschaft für eine umwälzende Änderung auch in der bildmäßigen Amateurfotografie zumindest latent vorhanden. Man hätte meinen müssen, daß die neue und ungewohnte Art eines Renger-Patzsch, die Dinge in der Welt zu se-

hen, oder die Fotogramme eines Moholy-Nagy und Man Ray sich auch nachhaltig auf die Amateurfotografie auswirken sollten.

Doch der anfänglichen Zustimmung mischte sich bald Staunen und Skepsis bei, und bis auf gelegentliche Nachahmungen kam es zu keiner tiefgreifenden Auseinandersetzung mit der "Neuen Fotografie" der 20er Jahre (6). Das eingangs zitierte Friedell-Wort – durchaus zutreffend für die umwälzenden Neuerungen in der Amateurfotografie der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts – hatte kaum Gültigkeit für die eher konservativen Kunst-Amateure der 20er Jahre.

In Österreich konnte die Neue Sachlichkeit besonders schwer Fuß fassen. Der Ausstellung "Film und Foto", die 1930 in Wien zu sehen war, gesteht ein Rezensent zwar "durchaus umwälzende neue Ideen voll Kraft und Wucht" zu, "umstürzlerisch und reformierend, wie ein Frühlingsturm, der über die sonst so ruhigen Wiener Köpfe hinwegbraust", gibt aber gleichzeitig zu, daß "diese neuen Werke in ihrer Mache vom Publikum abgelehnt" wurden. "Der Wiener und auch der Österreicher will die Kunst 'schön' genießen, nicht aber durch sie gereizt und aufgestachelt werden. Man will eben 'sei Ruh' auch in der Kunst haben." Der Autor hält dieses "Ruhebedürfnis in der Kunst nicht als einen Ausfluß banausischer Geistesträgheit, sondern als einen Ausdruck gesteigerten Kunstgeschmackes" (7). Auch Rudolf Sulke schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er rückblickend meint, daß "die Neue Sachlichkeit in technischer Hinsicht Spitzenleistungen hervorgebracht hatte, die grundlegend für all unser Schaffen in Zukunft sein werden", und erklärt dies einfach damit: "Es liegt nun einmal ein etwas romantischer Zug in uns Österreichern, deswegen hat auch der österreichische Lichtbildner die moderne Sachlichkeit am schnellsten überwunden und wieder zur bildmäßigen Photographie zurückgefunden." (8).

Der künstlerisch ambitionierte Amateur um 1930 war nun den Einflüssen der traditionellen Kunstfotografie einerseits und der "Neuen Fotografie" andererseits ausgesetzt. In zahlreichen Amateuraufnahmen spiegelt sich die Unsicherheit im Umgang mit den beiden Stilrichtungen wider. Karnitschnigg sah die Situation so: "Interessant ist das Verhalten des Großteiles der österreichischen Amateure in diesem schwierigen Dilemma, sich von der alten überholten Romantik loszusagen, ohne dabei in das Fahrwasser der – sagen wir es offen heraus – Geschmacklosigkeit der Ultramoderne zu geraten und einen gangbaren Mittelweg zu finden." Die österreichische Amateurfotografie sei auf dem besten Weg, "sich aus all dem herrschenden Wirrwarr und den widersprechenden Anschauungen eine Linie gemäßigter Moderne herauszufinden." (9).

In der kurzen Übergangszeit der Neuen Sachlichkeit in Österreich stand ihr Rudolf Sulke vorsichtig zustimmend gegenüber, allerdings nur in Bezug auf Wahl von Motiv und Perspektive, die er durch die Ausarbeitung im Bromölverfahren zu der von ihm gewünschten traditionellen bildmäßigen Wirkung zurückführte (Abb. 5 – 9).



Abb. 5. Rudolf Sulke: "Aus einem Dorf in Wolhynien". Die Aufnahme war im Weltkrieg 1917 entstanden, als Sulke in Wolhynien stationiert war. Sulke hatte von einem Kirchturm aus fünf Aufnahmen gemacht. Bromöldruck (in neutral-grau), 1927, 39 : 30 cm. Ein ähnliches Bild aus dieser Serie ist auf dem Titelblatt der Zeitschrift "Die Galerie", Monatsblätter für die Kunstphotographie, Wien, Heft 2/1942, abgebildet.

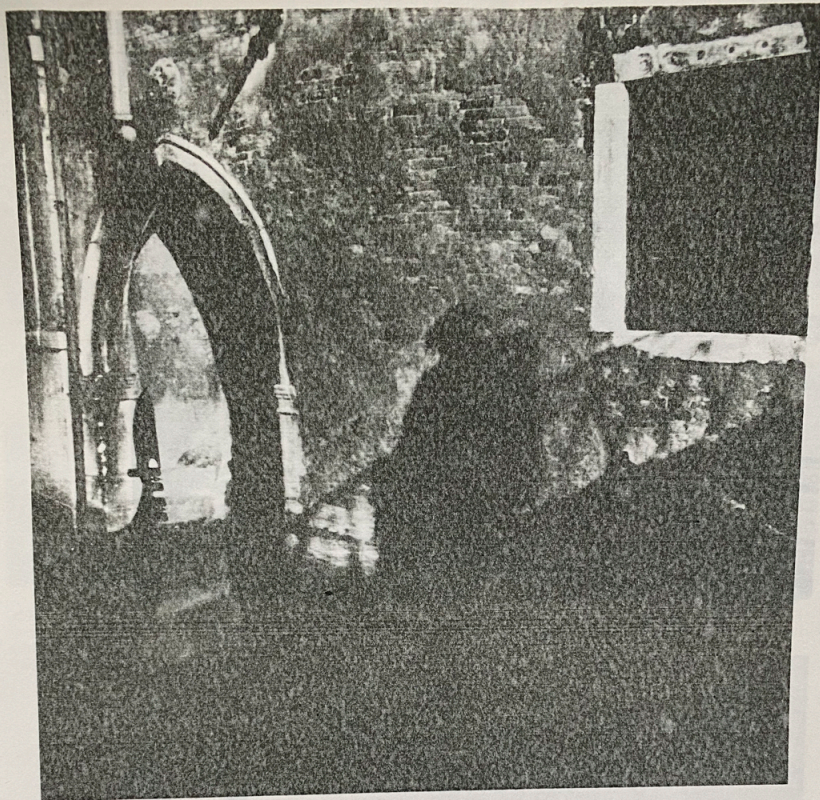


Abb. 6. Rudolf Sulke: "Mystic Venice". Bromsilberabzug, um 1933, 23 : 25 cm.

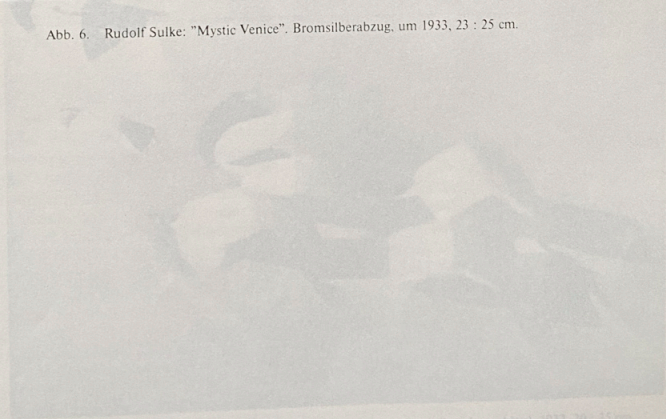


Abb. 2. Rudolf Sulke: "Verwirrte Almhütten", Bromsilberdruck (in schwarzweiß), 1932, 30 : 25 cm.

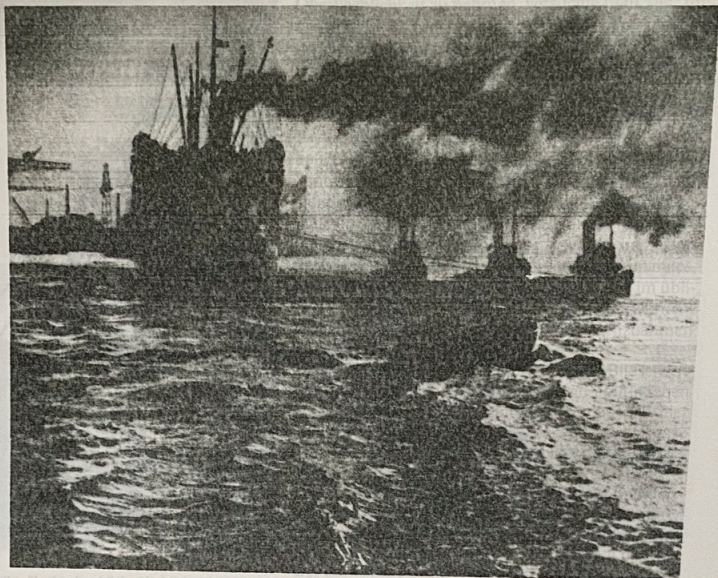


Abb. 7. Rudolf Sulke: "Hafenstudie". Bromölumdruck (in grau), um 1931, 29,5 : 36 cm.

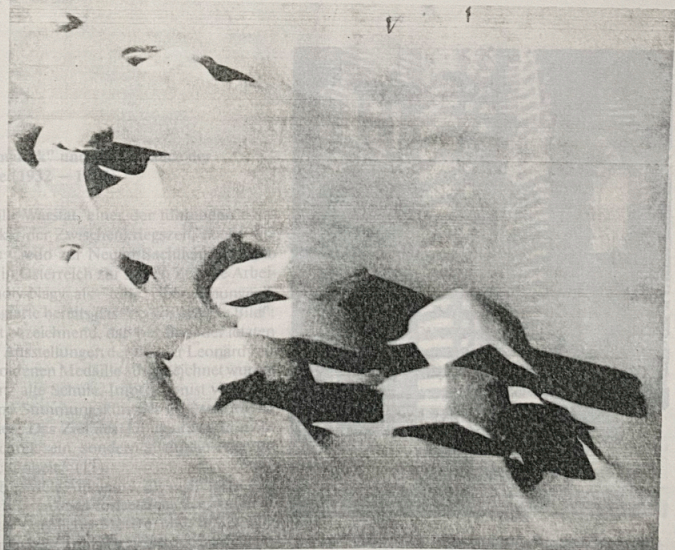


Abb. 8. Rudolf Sulke: "Verschneite Almhütten". Bromölumdruck (in schwarzblau), 1932, 30 : 35 cm.

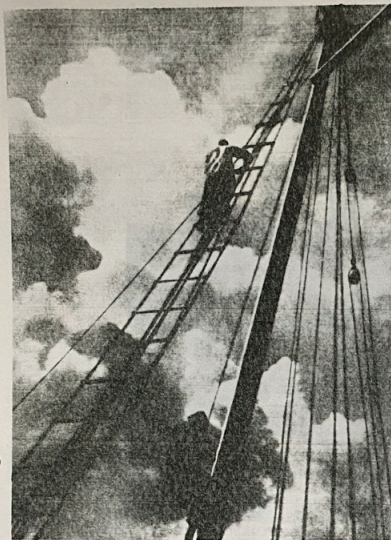


Abb. 9. Rudolf Sulke: "In the clouds". Im Hinblick auf die internationalen Ausstellungen, die Sulke mit seinen Bromöldrucken besuchte, wählte er oft englische Bildtitel. Bromöldruck (in neutralgrau), um 1928, 41 : 30 cm.

Oberflächlichkeit zu nehmen, versuchte man, die "unnatürliche" Bildschärfe auf alle möglichen Arten zu mindern (unscharfes Einstellen, Vorsetzen von Stoffgeweben, Beugungsgitter, Weichzeichnerobjektive, Raosterfolien beim Vergrößern u.v.a.; 12).

Die Weichzeichnung, "als direkter Gegenpol der Sachlichkeit", wurde von der "jetzt auf einmal wieder beliebt gewordenen Neuromantik" gern gesehen (13). "Sobald es sich darum handelt, über die trockene Aufzählung realer Zufälligkeiten hinaus im Stimmungsgehalt zum 'Bild' vorzudringen, das den Beschauer zum vollen seelischen Nachempfinden bewußt herausfordert, können Fehler unseres optischen Schapparates, nämlich Eigentümlichkeiten seines Baues, die im üblichen photographischen Objektiv ausgemerzt wurden, sogar zu Vorzügen werden, die es nachzuahmen gilt." (14).

Ein anderes Mittel zur Herabsetzung der Bildschärfe und zur Unterdrückung der als störend empfundenen Details waren manche Edeldruckverfahren, und hier war es wieder der Bromöldruck, der sich weite Kreise eroberte. Einer der eifrigsten Verfechter dieses Verfahrens war Rudolf Sulke.

Im Gegensatz zu den Edeldruckern der Jahrhundertwende, die "weniger das Adelige als das Adelige ihrer Vollbringer zeigten", sieht Sulke in den Schöpfungen seiner Amateurgeneration "das Adelszeichen der sich frei auswirkenden Persönlichkeit. Und gerade dieses Moment zeichnet die führenden Lichtbildner Österreichs besonders aus. Es strebt jeder von ihnen demsel-

III "Neue Romantik" und Renaissance der Edeldrucke (1932 – 1945)

Während Willi Warstat, einer der führenden deutschen Theoretiker der Zwischenkriegszeit, noch 1932 ein begeistertes Credo zur Neuen Sachlichkeit abgab (10), fand man in Österreich zur selben Zeit die Arbeiten eines Moholy-Nagy als "tolle Übertreibungen", und man propagierte bereits das "zeitlos schöne Bild": "Es ist vielleicht bezeichnend, daß bei einer der letzten internationalen Ausstellungen der Belgier Leonard Misonne mit der goldenen Medaille ausgezeichnet wurde. Misonne ist ganz alte Schule, Impressionist von reinstem Wasser und Stimmungskünstler ... Das wirklich Schöne ist zeitlos. Das Ziel des Amateurs kann nicht die virtuose Technik sein, sondern allein die ewig unvergängliche Schönheit." (11).

Und doch gab es viele Amateure, die nicht mehr den "Feld-, Wald-, Wiesen"-Stil fortsetzten, der vor 1925 geherrscht hatte. Sachliche Motive und Bildinhalte wurden nicht mehr so schroff abgelehnt wie zuvor. Um ihnen aber die als kalt und ausdruckslos empfundene

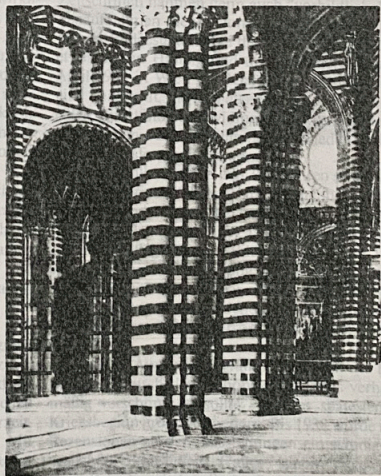


Abb. 10. Rudolf Sulke: (ohne Titel). Bromöldruck (in dunkelbraun), um 1935, 37 : 30 cm.



Abb. 11. Rudolf Sulke: "Abendspaziergang". Bromölumdruck (in orangerosa), um 1933, 23,5 : 30 cm.

ben gemeinsamen Ziele zu, Bilder zu schaffen, wirkliche Bilder, die eigene Persönlichkeit aber ist in allen seinen Werken auf den ersten Blick zu erkennen ... die Gestaltung der Bilder möglichst persönlich beeinflussen zu können, brachte es mit sich, daß der Edeldruck wieder sehr starke Verwendung fand. Die in der internationalen Amateurphotographie heute meistbekanntesten Autoren wie Julius Aschauer, Viktor Kammerer, Gustav Presser, Rudolf Sulke, holten sich den Großteil ihrer Erfolge durch den Bromöldruck." (15).

Nun birgt das Bromölverfahren (16) die Möglichkeit eines weitergehenden Eingriffs in sich: Beim Auftragen der Ölfarbe mit dem Pinsel (vgl. Abb. 2) kann sich der Ausübende zu willkürlichem "Malen" hinreißen lassen (17). Sulke hatte in seinen Veröffentlichungen und Bromölkursen, die er abhielt, immer wieder darauf hingewiesen.

Das Erstarken des Nationalismus begann sich Anfang der 30er Jahre auch auf die Amateurfotografie auszuwirken. Im Niemandsland zwischen der als zu revolutionär empfundenen "Neuen Fotografie" und der nicht mehr weiter entwicklungsfähigen künstlerischen Landschaftsfotografie propagierten die Amateurzeitschriften nun verstärkt die "Heimatsfotografie". Mit einer "neuen, verjüngten Seele" sollte der Amateur in einer "Sprache, die jeder versteht" (18), Berge, Landschaften, aber auch seinen engeren Lebensbereich (Familie, Arbeitskollegen, Wohnort) fotografieren. In den

Zeitschriften nahmen denn auch "vorbildliche" Familienaufnahmen mehr Raum ein, während die Probleme der Bildgestaltung bei der bildmäßigen Fotografie etwas in den Hintergrund traten. Außerdem war im April 1933 in Wien die "Galerie" gegründet worden, eine Zeitschrift, die sich ausschließlich der internationalen Kunstfotografie widmete, und so konnten sich die anderen Amateurzeitschriften wieder mehr der Erinnerungsfotografie zuwenden.

Rudolf Sulke hatte in den 30er Jahren seine aktivste Schaffensperiode. Ob es sich um flächenhaft aufgelöste Formen handelt (Abb. 12), um Bilder, die Naturstimmungen reflektieren (Abb. 13), oder um Menschen, die er als Staffage für seine Bilder einsetzt (Abb. 11, 15), immer ist seine Hinwendung zu einer ausgeglichenen Bildkomposition erkennbar. Abb. 14 zeigt eine seiner wenigen Fotografien, bei denen er auch die Persönlichkeit der dargestellten Person zur Geltung kommen läßt.

Blieb die Amateurfotografie vorerst von der Bevormundung durch den Nationalsozialismus verhältnismäßig verschont, so sollte sich dies spätestens mit Kriegsbeginn gründlich ändern. Bis 1938 wurde in den Rezensionen zu den Ausstellungen ein ständiger Niveauabfall konstatiert ("alles schon dagewesen", "höchst bedauerliches Sinken"), während nach Ausbruch des Krieges nur noch von einer "Vertiefung der Amateurfotografie" und einem "bemerkenswerten Lei-

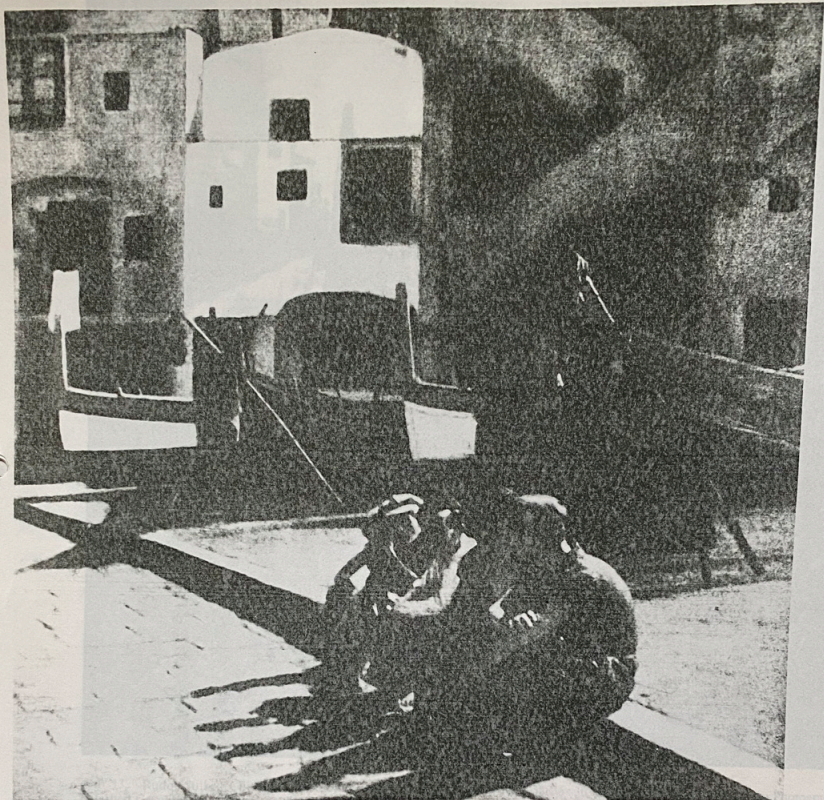


Abb. 12. Rudolf Sulke: "Fischerhafen". Das Bild repräsentiert besonders gut den Zeitgeist der bildmäßigen Fotografie in den 30er Jahren: Es wurde auf über hundert Ausstellungen gehängt und war eines der erfolgreichsten Bilder des Fotografen (vgl. Abb. in: "Die Galerie", Wien, Heft 9/1935, S. 171). Bromölumdruck (in orangebraun), um 1933, 35 : 36 cm.

stungsanstieg und vielleicht als erfreulichstes Moment eine allgemeine Rückkehr zu gesunder Auffassung" die Rede war (19).

In den Amateurzeitschriften erschienen Parolen wie "Stelle deine Kamera in den Dienst des Volkes" (20), die Neue Sachlichkeit wurde endgültig als "kulturbolshewistisches Machwerk" verworfen (21). Die Hetzpropaganda nahm zuweilen groteske Formen an (22), die Amateurfotografie sollte von nun an als "Kulturinstrument des nationalsozialistischen Menschen dienen" (23). Die Heimatfotografie sollte natürlich fortan

"Land und Volk von Großdeutschland in seiner Eigenart festhalten" (24).

Am 29. 3. 1942 erließ der Reichsinnenminister ein "allgemeines Fotografierverbot" von verkehrswichtigen Anlagen und militärischen Transporten (25). "Es war aber inzwischen ohnehin überflüssig geworden: Die Umstellung der Wirtschaft auf Kriegsproduktion und die allgemeine Materialverknappung war schon so weit fortgeschritten, daß im Fotohandel kaum noch Filme erhältlich waren." (26).

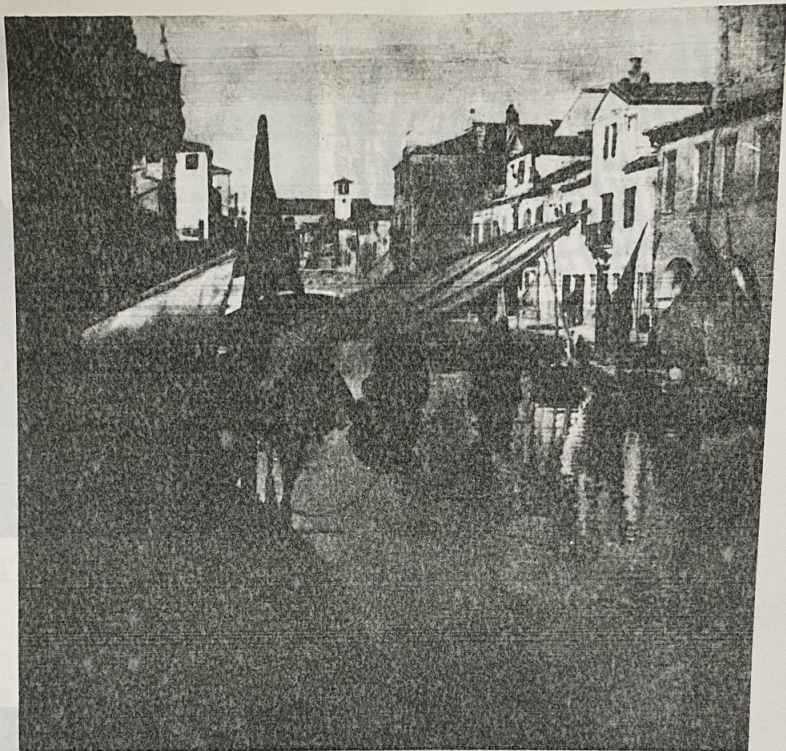


Abb. 13. Rudolf Sulke: "Chioggia". Bromölendruck (in braunschwarz), um 1938, 35 : 36 cm. (Abgebildet in: Jahrbuch der Photographischen Gesellschaft in Wien, 1948/1949, Tafel 28).

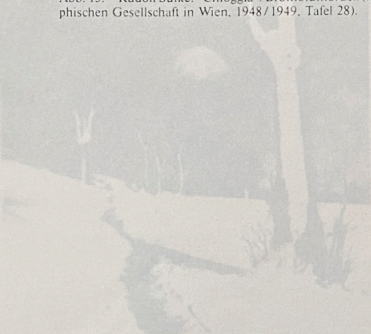


Abb. 16. Rudolf Sulke (ohne Titel). Bromölendruck (in schwarzweiß), um 1936, 32 : 26,5 cm.



Abb. 17. Rudolf Sulke: "Reichstrassmal Yennaberg". Um 1941. Reproduktion eines Bromölendruckes (aus "Die Galerie", Monatsblätter für die Kunstlergenossin Wien, Heft 3/1942).

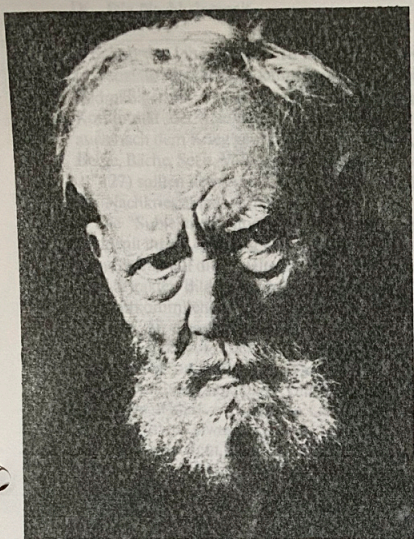


Abb. 14. Rudolf Sulke: "Kopfstudie". Bromölumdruck (in grau), um 1935, 32 : 24 cm.



Abb. 15. Rudolf Sulke: "Shadow". Bromölumdruck (in grau), 1935, 37 : 28 cm.



Abb. 16. Rudolf Sulke: (ohne Titel). Bromölumdruck (in schwarzblau), um 1936, 32 : 26,5 cm.

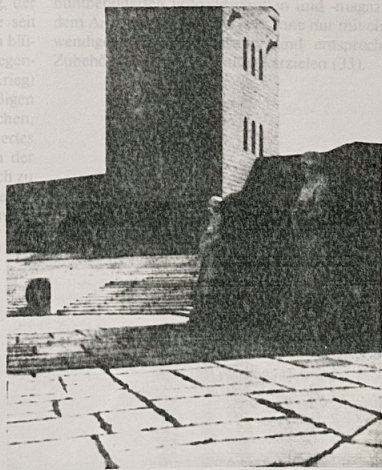


Abb. 17. Rudolf Sulke: "Reichshenmal Tannenberg". Um 1941. Reproduktion eines Bromölumdruckes (aus: "Die Galerie", Monatsblätter für die Kunstfotografie, Wien, Heft 3/1942).

Schon von jeher hatten sich umwälzende politische und soziale Wandlungen kaum in der zeitgenössischen bildmäßigen Amateurfotografie niedergeschlagen. Die Kontinuität der Landschafts- und Naturfotos blieb auch nach dem Krieg gewahrt: "Wald, Wiesen, Felder, Berge, Bäche, Seen, Volkstrachten, Blumen und Blüten ..." (27) sollten dem Amateur zur Flucht aus dem harten Nachkriegsalltag verhelfen.

Die "Subjektive Fotografie" der frühen 50er Jahre hatte mit ihrer Loslösung vom Gegenständlichen insofern Einfluß auf die gestaltende Amateurfotografie, als die abstrakten Bildelemente nun wieder den Gesetzen der herkömmlichen Bildkomposition untergeordnet wurden. An dieser Lösung der "bildhaften modernen Fotografie" konnte auch der Laie keinen Anstoß nehmen: "Insbesondere ist es der Österreicher, der am rein Abstrakten und Subjektiven keine Befriedigung findet und seinem stark entwickelten Gefühlsleben auf jene Art wenigstens etwas vergönnt will" (28).

Daß es nach dem Krieg noch Amateure gab, die ihre Bilder weiterhin in Edeldruckverfahren herstellten (wie Rudolf Sulke), ist wohl nur durch das Festhalten am Althergebrachten, die Angst, im Alter ein in jungen Jahren erfolgreich ausgeübtes Verfahren aufzugeben und sich den neuen Zeitströmungen anzupassen, zu erklären (29).

Die Vorkriegs- und auch noch die ersten Nachkriegsjahrgänge der Amateurzeitschriften, noch nicht zu Sprachorganen der Fotoindustrie degeneriert, zeigten in ihren Abbildungen von Amateurfotos noch jenen dominierenden Willen nach formaler Gestaltung, der das Wesen der bildmäßigen Amateurfotografie seit ihrer Entstehung ausmachte. Ob es sich dabei um blühende Bäume, einen Teller mit Gabel oder gegenstandslos wirkende Bildelemente (nach dem Krieg) handelte, war sekundär. Das Ziel der bildmäßigen Amateurfotografie war, aus einem alltäglichen, unscheinbaren Aufnahmemotiv ein gut komponiertes und ansprechendes Bild zu machen, wobei sich der Bildinhalt der Form unterordnete (30) und dadurch zu einer vom Fotografen geformten neuen Aussage gelangte. Daß dabei fallweise eindrucksvolle Leistungen vollbracht wurden, zeigen uns manche Arbeiten von Rudolf Sulke.

Die Kunstfotografie, revolutionierend für die erstarrte Atelier- und Berufsfotografie der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, konnte sich in ihrem weiteren Verlauf neuen Entwicklungen nicht mehr anpassen und begann damit in zunehmendem Maße ihre Funktionen zu verlieren. Gefördert durch Autoren wie Heinrich Kühn (31) oder Maximilian von Karnitschnigg (32), die immer nur die bildmäßige Auffassung für die Amateurfotografie gelten lassen wollten, hatten es die Amateurzeitschriften immer als ihre Hauptaufgabe angesehen, den Amateur aus seinem beklagenswerten Zustand als "Knipser" herauszuführen und aus ihm einen den großen Vorbildern angepaßten kunstfotografischen Dilettanten zu machen. Die Verkünder der Kunstfotografie versuchen ständig, ihre (für sich durchaus legitimen) Ansprüche auch auf die Knipser zu übertragen: der Knipser als Vorstufe zum "ernsthafte(n)" Fotografen. Das grundlegende Mißverständnis wird durch die Praxis einiger Kunstfotografen, die für private Zwecke auch als "Knipser" fotografierten, augenscheinlich. Diese Privatheit, vor allem bezüglich des Verwertungszusammenhanges, wurde von den damaligen Publizisten nicht anerkannt und als Kriterien für die Bewertung von Knipseraufnahmen nie erkannt.

Daran hat sich bis heute nichts geändert. Noch immer wird der "Knipser" von "engagierten" oder "seriösen" Amateuren mitleidig belächelt, wobei sich der Grad der "Ernsthaftigkeit" nach dem Wert der möglichst professionellen Kamera richtet. Jede Seite der buntbebilderten Fotozeitschriften und -magazine soll dem Amateur suggerieren, er könne nur mit einer aufwendigen Kameraausrüstung und entsprechendem Zubehör brauchbare Resultate erzielen (33).

Anmerkungen

- 1 Für die bereitwillige Hilfe bei der Ermittlung der biografischen Daten ist der Verfasser Frau Maria Sulke-Steinbichler, Wien, zu großem Dank verpflichtet.
- 2 Vgl. The American Annual of Photography 1950, S. 218: Sulke war mit 54 Bildern, die er 1947 – 1949 auf internationale Ausstellungen geschickt hatte, der mit Abstand erfolgreichste Amateur im deutschen Sprachraum.
- 3 Das Wort "bildmäßig" stammt aus der Zeit nach der Jahrhundertwende und hatte von da an zunehmend den Ausdruck "künstlerisch" in der Fotografie abgelöst: Die Höhepunkte der kunstfotografischen Bewegung waren schon überschritten, und man war auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten (und auch neuen Bezeichnungen) für die gestaltende Amateurfotografie.
- 4 Maximilian von Karnitschnigg, Vergangenes und Gegenwärtiges, in: Photoport, Wien 1929, S. 23 f. Karnitschnigg, selbst Kunstfotograf, war einer der produktivsten österreichischen Fotoschriftsteller der Zwischenkriegszeit.
- 5 Maximilian von Karnitschnigg, Veraltete und neuzeitliche Darstellung in der Photographie, in: Photoport, Wien 1927, S. 2.
- 6 Die zeitgenössischen Zeitschriften und Jahrbücher für Amateurfotografie zeigen, daß sich die Amateure in Deutschland eingehender mit der Neuen Sachlichkeit beschäftigt hatten als ihre österreichischen Kollegen.
- 7 Robert A. Baller, Zwei photographische Frühjahrsausstellungen, in: Photo- und Kinosport, Wien 1930, S. 73.
- 8 Rudolf Sulke, Bildmäßige Amateurfotografie in Österreich und ihre Beziehung zum Altreich, in: Deutscher Kamera-Almanach 1939, Berlin 1938, S. 27 ff.
- 9 Maximilian von Karnitschnigg, Amateurphotographie in Österreich, in: Photo- und Kinosport, Wien 1932, S. 87.
- 10 vgl. W. Warstat, Photographisches Sehen von heute, in: Photoferend-Jahrbuch 1933, Berlin 1932, S. 113 ff.
- 11 Hugo Haluschka, Sachlichkeit oder Schönheit?, in: Photo- und Kinosport, Wien 1933, S. 2.
- 12 Die Phase der Weichzeichnung in den 30er Jahren ist nun keineswegs vergangen oder überwunden: Noch heute erzeugt die Fotoindustrie eine Unzahl von allen möglichen Objektivvorsätzen, die dem Amateur durch "Verfremdung" zu einer gesteigerten Bildwirkung verhelfen sollen. 1974 war im Leitartikel einer großen Amateurzeitschrift zu lesen: "Es geht uns ... auch immer wieder darum, die allzu penetrante Wirklichkeitsfanatik unserer scharfzeichnenden Objektive ein wenig zu mildern. Beispielsweise zugunsten märchenhaft-grotesker Stimmungen. So werden wir über die Brücke 'Fotografie' plötzlich zum Träumen bewegt und unsere Phantasie wird nicht mehr durch Realistik eingengt. Die penetrante Wirklichkeit zu verändern ist ein legitimes Recht der Fotografie. Mit Hilfe aller verfügbaren Tricks und Techniken Erlebnisse und Empfindungen auszudrücken, Mensch und Umwelt verständlich zu machen, ist eine atemberaubende Aufgabe der Fotografie ...", Color Foto Journal, April 1974, München, S. 17.
- 13 Maximilian von Karnitschnigg, Zur Technik moderner Weichzeichnung, in: Photo- und Kinosport, Wien 1934, S. 143.
- 14 Heinrich Kühn, Zweck und Besonderheiten des Imagons, in: Photo- und Kinosport, Wien 1935, S. 114.
- 15 Rudolf Sulke, op. cit. (Anm. 8).
- 16 Das Verfahren war ab ca. 1908 in der Kunstfotografie üblich: Ein seitenverkehrt vergrößertes und ausfiziertes Bromsilber gelatine-Bild wird mit einer Lösung aus Bichromat und Kaliumbromid behandelt. Die Stellen mit dem meisten Bildsilber (also die Schatten) werden durch das Bichromat stark, die Stellen mit wenig Bildsilber schwach gehärtet. Gleichzeitig bleicht das Silberbild durch die abschwächende Wirkung des Kaliumbromides aus. In der anschließenden Wässerung nehmen die nicht gehärteten Stellen (die Lichter) viel Wasser auf, die gehärteten Stellen (die Schatten) wenig. Beim Auftragen der Ölfarbe mit dem Pinsel haftet die Farbe je nach dem Wassergehalt der Bildstellen: Die Schatten nehmen viel, die Lichter wenig Ölfarbe auf, die Zwischentöne färben sich je nach ihrem Wassergehalt an. Es entsteht ein Bild aus Ölfarben in den ursprünglichen Tonwerten. Beim Bromölldruck wird das noch nasse Ölfarbenbild als Druckmatrize für weitere Bilder verwendet.
- 17 Vgl. Rudolf Sulke, Aus der Praxis des Bromölldruckes, in: Fotografische Rundschau, Halle 1937, S. 165.
- 18 Vgl. Felix Göhler, Zum Wesen der Heimatphotographie, in: Der Lichtbildner, Wien 1934, S. 13.
- 19 Hanns A.R. Orner, Die V. Internationale Photokongressausstellung, Wien 1938, in: Photo- und Kinosport, Wien 1938, S. 121.
- 20 Damit sollten Amateure zum Beitritt zum "Reichsbund Deutscher Amateurphotographenvereine" aufgefordert werden.
- 21 Rezension "Hundert Jahre tschechische Fotografie" im Prager Kunstgewerbemuseum, in: Photofreund, Berlin 1939, S. 398. "... In dieser Abteilung sind ... die wildesten Sachen aus der Zeit der neuen Sachlichkeit zu sehen – hochkant stehende Bilder auf rechteckigem Untergrundkarton und so – wie in einer Ausstellung kulturbolschewistischer Machwerke ..."
- 22 "Menschen? Tiere?", in: Photofreund, Berlin 1941, S. 203: "Die Greuel, die die bolschewistisch-jüdischen Horden verüben, unmenschlich, ja untierrisch ... Wieder einmal ist es die Fotografie, die dokumentarische Beweise liefert, und noch mehr, noch eindringlicher als das Wort, zur Tat aufruft ..."
- 23 H. Starke, Und trotzdem: Amateurphotographie!, in: Photofreund, Berlin 1939, S. 349.
- 24 "Deutsche und österreichische Lichtbildner vereinigen sich", in: Der Lichtbildner, Wien 1938, S. 154.
- 25 Vgl. Polizeiverordnung Photographierverbot, in: Kleinfilm-Foto, Berlin 1942, S. 73.
- 26 Diese Tatsache und auch die Entnazifizierung nach dem Krieg sind die Ursache, daß uns heute aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges wesentlich weniger Amateurfotos erhalten geblieben sind als aus dem Ersten Weltkrieg.
- 27 Vgl. "Es geht aufwärts!", Ausschreibung zu einem Fotowettbewerb, in: Ratgeber für Photo- und Filmfreunde, Nr. 2, Wien 1949, S. 5.
- 28 Josef Drausinger, Von moderner Fotografie, in: Josef Drausinger, Bildhafte Fotografie als Erlebnis und Aussage, Linz 1962, S. 47.
- 29 Alle Edeldrucker, die es nach dem Krieg noch gab, waren schon in den 20er und 30er Jahren tätig gewesen.
- 30 Vgl. Josef Drausinger, Vom Wesen des Bildes, in: Josef Drausinger, op. cit. (Anm. 28), S. 30: "Es ist zunächst streng zu unterscheiden zwischen einem 'Abbild' und einem 'Bild'. Das bloße Abbild ist Ziel und Ergebnis jeder zweckgebundenen Fotografie, der wissenschaftlichen sowohl als der Reportage, der Sport- und Erinnerungsaufnahme. Ein 'Bild' ist etwas ganz anderes. Der Inhalt dessen, was gezeigt werden soll, sinkt ganz zur Bedeutungslosigkeit herab. Es ist gleichgültig, ob es in einem 'Bilde' ein Antlitz, ein menschlicher Körper, eine Landschaft, eine Einzelheit aus ihr, ein Stilleben zum Gegenstand der Darstellung gewählt wird, es kommt also nicht auf das 'Was' an, sondern einzig auf das 'Wie'."
- 31 Heinrich Kühn, Fortschritte?, in: Das Deutsche Lichtbild 1933, Berlin, S. 23 ff. Kühn sieht hier in der "Verfassung" der Fotografie eine "Spielerei, die eines Tages zur Katastrophe für die ganze Bewegung führen kann".
- 32 Vgl. Maximilian von Karnitschnigg, Das Debakel des Knipsers, in: Bergland, Illustrierte alpenländische Monatsschrift, Wien – Innsbruck, Nr. 7/1935, S. 44: "Das lustige Völkchen der Knipsler – fleißig wie die Ameisen und flink wie die Meerschweinchen – hat einen schier endlosen Krieg mit einer ganzen Menge von Widerwärtigkeiten zu führen ..."
- 33 Vgl. Andreas Seltzer, Der Fotofreund, in: Volksfoto, Zeitung für Fotografie, Nr. 1, Frankfurt 1981, S. 16. Der Autor demonstriert den Einfluß der Fotoindustrie auf die Amateurzeitschriften, die die Fotoamateure zu Pseudo-Professionellen erziehen wollen.