

August Sander, Vergleich: Bauernpaar, Konditor, Sekretärin, Wachtmeister, Maler, Arbeitsloser /Lerski /Lendvai-Diercksen

Sander interessierte sich für die Typen einer Epoche, aber nicht so sehr die Individuen, sondern eher die Stände oder Klassen der Gesellschaft. Diese veröffentlichte er in sieben Stammkarten mit Themen wie: Bauern, Handwerker, Frauen, die Stände, Künstler, Großstadt, bis zu den „letzten Menschen“, die er jeweils noch untertitelte oder unterteilte, die Großstadt u.a. in „Typen und Gestalten der Großstadt“, „Menschen, die an meine Tür kamen“, „Verfolgte“, „Fremdarbeiter“ und „politische Gefangene“, die „letzten Menschen“ in „Idioten, Kranke, Irre und die Materie“. Für die Karte „Menschen des 20. Jh.“ waren 500 Aufnahmen vorgesehen. Seine erste Ausstellung fand 1927 im Kölner Kunstverein statt, aus der das Buch „Antlitz der Zeit“ mit 60 Bildern veröffentlicht wurde. Von den Nationalsozialisten wurden seine Veröffentlichungen wegen mangelnder Anteilnahme verboten. Sein ältester Sohn und Mitarbeiter starb als politischer Gefangener. Ein Drittel seiner Negative, ca. 11000, haben den Zweiten Weltkrieg überstanden. 1951 wurden auf der Photokina Messe in Köln Werke von Sander ausgestellt und daraufhin die drei Bilder: Herrenbauer, Handlanger, Jungbauern ins Museum of Modern Art in New York übernommen.

Sanders Einteilung der Fotos folgt keinem logischen System, sie erscheint recht subjektiv. Die Stammkarte, mit der alles begann, wird von den Bauern beherrscht, dem ertümlichstem Stand, dem er den Kleinstädter und den Sport zuordnet, dann folgen die Handwerker, denen er die neue Stände der Industrialisierung der Arbeiter, Techniker und Erfinder unterordnet. Mit der folgenden Karte „Die Stände“ fasst er nun alle weiteren „höher“ gestellten Stände zusammen, wie Studenten, Gelehrte, Beamte, Arzt und Apotheker, Richter und Rechtsanwalt, Soldaten, Nationalsozialisten, Aristokraten und Geistliche, Lehrer, Kaufleute und Politiker zusammen.

Diese Gruppe erinnert, mit der Ausnahme der Nationalsozialisten, an die Honoratioren-Gruppierungen an den Stammtischen des 19. Jahrhunderts und beschwört damit die gute alte Zeit des Feudalismus mit seiner Ständeordnung. Brüche erleidet das romantisch verklärte traditionelle System in den „modernen“ Gruppen der „Großstadt“ und der „letzten Menschen“, wo die Schattenseiten der modernen Welt deutlich zutage treten. Hier zeigt sich seine Nähe zur Neuen Sachlichkeit. In den 20er Jahren war er Mitglied der „Kölner Progressiven“, einem Künstlerbund, welcher der neuen Sachlichkeit nahe stand.

Im Prinzip stellt Sander in seinem Zyklus diese beiden Welten, die Alte Feudale und Moderne Industrielle, nicht ganz ohne Kritik an der Neuen und Wehmut über den Untergang der Alten, einander gegenüber.

Das alte Bauernpaar wird als Kniestück frontal vor einem dunkeln Nadelwald abgelichtet. Beide haben bessere Kleidung angelegt, die aber keinen Reichtum vermuten lässt. Der alte Bauer posiert im Gehrock, Weste, weißem Hemd und Fliege aber derber Hose links im Bild auf einem Stuhl, die Hände vor dem Bauch auf seinem Gehstock aufgestützt, sein etwas eingesunkener Oberkörper neigt sich kaum merklich seiner Frau zu. Diese steht in weitem Rock und kurzer Jacke mit dunkler Haube dicht an ihn gelehnt in der rechten Bildhälfte, ihre derben Hände vor dem Leib ineinandergelegt. Beide konfrontieren den Betrachter Auge in Auge und wirken dabei verschlossen, verwitert und so energisch, wie es die Arbeit im Wald hinter ihnen erfordert. Während er misstrauisch aber entschlossen aus Augen ohne erkennbare Pupillen blickt, verrät ihr Blick eine leichte Unsicherheit. Beide suchen die Berührung, er lehnt seine Schulter gegen ihren Arm, sie wenden sich kaum merklich einander zu, auch ihre nahezu identische Physiognomie verrät die innere Verbundenheit des Paares.

Gestaltung: hochformatiges, Format füllendes Doppelbild, Kniestück, frontale Normalperspektive aus der Augenhöhe des Sitzenden, sodass die Frau ein wenig überhöht und würdevoll auf den Betrachter herabblickt. Das weiche natürliche Streiflicht von rechts modelliert die harten faltigen Gesichter und lässt die Adern auf den großen Händen der Alten plastisch hervorstechen. Die Grauwerte sind gut durchgezeichnet, die Belichtung und Schärfe ist auf die Gesichter optimiert, sodass die Kleidung recht dunkel wirkt. Die hellen Gesichter und Hände werden durch dunklen Hintergrund betont. Die Komposition lässt kaum Raum für den dunklen Wald im Hintergrund, der durch die abnehmende Schärfe nur angedeutet wird. Sanders Gestaltung zielt auf eine sachlich- neutrale möglichst authentische Dokumentation in der natürlichen Umgebung der Abgebildeten.

Aussage: Das arbeits- und entbehrungsreiche Leben ist an den gegerbten Gesichtern, den zerschundenen Händen, der Kleidung und dem Hintergrund abzulesen. Der misstrauische Blick gegenüber dem Fotografen steht für die Unsicherheit gegenüber der modernen Technik, der neuen Zeit. Die innige Verbundenheit des Paares wird aus ihrer einander zugeneigten Haltung sichtbar. Der Bauer selbst erscheint durch die sitzende Haltung passiv, wie im Ruhestand, womöglich ist er blind, seine Frau wirkt in ihrer Haltung zwar unsicher, durch die perspektivische Überhöhung aber würdig, respektabel.

Der Konditormeister, 1928 aufgenommen, füllt das Hochformat mit seiner ganzen Körpergröße vollständig aus. Frontal zur Kamera stehend, blickte er mit leicht erhobenem, vollmondunden Glatzkopf aus weit geöffneten Augen den Betrachter selbstbewusst an. Die Kamera fokussiert ihn mit geringer Schärfentiefe und nimmt ihn etwa aus Brusthöhe auf, sodass er etwas überheblich auf den Betrachter herabzublicken scheint. Durch diese Perspektive wird auch seine Leibesfülle, welche die Knöpfe seines weißen knielangen Arbeitskittels spannt, noch betont.

Er steht sicher und fest gleichmäßig auf beiden Beinen in schwarzen Hosenbeine und glänzenden Schuhen. Die Ärmel nach oben umgeschlagen, hält er in seiner rechten Hand den Stiel eines Schneebebens, der in dem Schneeschlagkessel verschwindet, den er mit seiner linken Hand am Griff hält. Die kurzen Arme mit den fleischigen Händen scheinen nicht mehr um seinen Bauch herumzureichen. Der Kessel ruht in der Mulde einer Halterung, die in Oberschenkelhöhe wie eine Schublade aus einer Arbeitstheke herausgezogen wurde. Um am Kessel arbeiten zu können, muss er seinem Bauch ein wenig über den Kessel schieben. Diese etwas unpraktische Haltung, der saubere Kittel und die glänzenden Schuhe lassen das Motiv sehr gestellt wirken, dieser Konditormeister posiert mit seinem Arbeitsgerät, aber er wurde von Sander wohl nicht mitten in seiner Arbeit festgehalten. Auch das Streiflicht von einem Fenster links im Vordergrund modelliert den Körper fast übertrieben plastisch und betont ironisch die Saturiertheit des Konditormeisters. Im Hintergrund erkennt man rechts im Bild die Arbeitstheke mit der dahinter liegende Wand und Regalen, die sich zusammen mit den Bodenfließen perspektivisch auf einen Fluchtpunkt zustrebend, links neben dem Konditor im Dunkel und der Unschärfe des Hintergrunds verlieren.

Die Sekretärin beim WDR, 1931, ein forschender, durchdringender Blick mustert den Betrachter; ein Blick, welcher zum ersten Eindruck gehört, den man beim Betrachten dieser Fotografie von August Sander hat. Die Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt im

Hochformat eine schlanke, junge Frau, die vor einer hellen, schräg in die Tiefe nach rechts verlaufenden Wand auf einem Stuhl sitzt. Der Stuhl ist parallel zum Verlauf der Wand gestellt, sodass sich die Sekretärin seitlich dicht an dieser Wandfläche befindet. Durch den von Sander festgelegten Bildausschnitt ist die Frau nicht vollständig zu sehen. Im unteren Teil des Bildes begrenzt der Bildrand knapp unterhalb der Sitzfläche des Stuhles die Sicht. Links beschneidet der Rand des Bildes die Darstellung, sodass die Beine der Sitzenden, die in dieser Position nach links aus dem Bild führen, nur im Bereich der Oberschenkel zu sehen sind. Die lässig-selbstbewusste Sitzposition ist prägend für die Körperhaltung der Sekretärin. Mit ihrem linken, eng am Oberkörper anliegenden, durchgestreckten Arm stützt sie sich auf der Sitzfläche des Stuhles ab. Ihre Hand umfasst dabei die Kante des Sitzes. Durch diese Haltung entsteht eine Verschiebung ihrer Schulterlinie. Ihre rechte Schulter fällt nach unten ab und ihr rechter, angewinkelter Arm, ebenfalls eng am Körper anliegend, stützt sich mit dem Ellbogen an ihrer Hüfte ab. Der Unterarm ragt dabei nach oben und präsentiert demonstrativ in der leicht geschlossenen Hand eine brennende Zigarette. Etwas den Kopf nach vorne geneigt, blickt die junge Frau mit großen, dunklen Augen unter den fast gerade verlaufenden dunklen Augenbrauen herausfordernd in die Kamera, während sie den Rauch durch den leicht geöffneten Mund aushaucht. Ausgeprägte Wangenknochen, eine markante Nase und die vollen geschlossenen Lippen formen das hager und maskulin wirkende Gesicht. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch den Bubikopf-artigen Kurzhaarschnitt verstärkt. Der scharf gezogene Scheitel auf ihrer linken Seite, die kurz geschnittenen Haare am Ohr und am Hinterkopf und die außergewöhnliche, zur rechten Seite gekämmte Stirnlocke begünstigen diese androgyne Wirkung. Das asiatische Kleid aus einem dunklen, seidig glänzenden Stoff ist im Bereich des Schoßes mit hellen Blumenornamenten bestickt. Vielfältige unterschiedliche Falten haben sich entsprechend den Körperformen gebildet, ihr Glanz strukturiert die Oberfläche. Durch die neutral graue Wand im Hintergrund konzentriert sich die Wahrnehmung ganz auf die abgebildete Person.

Die Kamera befand sich bei der Aufnahme etwa auf Höhe der Zigarette, denn in diesem Bereich ist die perspektivisch bedingte Unter- und Draufsicht aufgehoben. Trotzdem hat Sander die Kamera aus dieser Position etwas nach unten geneigt, wie man an der kippenden Vertikale des rechten Wandabschlusses bemerken kann. Die Sekretärin blick leicht von oben auf den Betrachter herab und wirkt dadurch sehr selbstbewusst. Ohne starke Verzerrungen befürchten zu müssen, kann Sander durch diese Wahl der Perspektive die Gestalt der Sekretärin als vertikales Bildelement betonen und vor allem die Position ihre beiden Hände mit ins Bild nehmen. Auffallend ist auch der Ernst im Gesichtsausdruck der jungen Frau, auf den Sander eben so stark achtete, wie auf eine typische Handhaltung.

Durch das schmale Hochformat betont er zusätzlich durch die mittig angeordnete, aufrechte Haltung der Frau.

In der vorliegenden Aufnahme kann man leichte Bewegungsunscharfen feststellen, obwohl Sander durch die Wahl einer kleinen Blendenöffnung einen relativ großen Schärfenbereich hat, welcher vom Blumenmuster des Oberschenkels bis zum Hinterkopf der Frau reicht. Trotzdem sind die Finger mit der brennenden Zigarette leicht verwischt, ebenso das Blumenmuster im Bauchbereich. Die Kontur des Kopfes erscheint ebenfalls nicht erstarrt, sondern weich im Verlauf. Dies sind deutliche Anzeichen einer relativ langen Belichtungszeit, bei der durch kleine Bewegungen diese partiellen Unschärfen entstehen können.

Der Wachtmeister von 1925 wird als Kniestück frontal und zentral im Hochformat vor neutral-hellem Hintergrund abgebildet. Respektabel wirkt er durch seinen, bis auf die Schulterklappen, schmucklosen Uniformrock mit hohem geschlossenem Stehkragen, die breiten Reiterhosen in engen Schaftstiefeln, die Schirmmütze, die mit der Ausgehuniform statt des Tschakos getragen wurde und die silberne Portepee-Quaste seines Polizei-Säbels, die ihn als höherrangigen Offizier auszeichnet. Der Säbel selbst wird von einer Falte des Uniformrocks und den ausgestellten Reiterhosen verdeckt, man ahnt nur den Griff, den die linke Hand hält und auf den sich der linke Arm des Wachtmeisters leicht aufstützt. Sein rechter Arm hängt seitlich am Körper herab, wirkt aber nicht entspannt, die Hand liegt an der Hosennaht an, wie bei einem militärischen Appell. Dieser Wachtmeister ist nicht einer von der strengen Sorte, obwohl er versucht grimmig drein zu blicken. Durch seinen enormen majestätischen Schnauzbart wird er zu einem ungewollt komischen Exemplar seiner Gattung. Dieser Bart zeugt in diesen wechselhaften Zeiten von einer altmodisch-kaisertreuen Gesinnung. Man könnte ihn sich gut in einem Theaterstück für Kinder vorstellen, etwa als Gegenspieler vom Räuber Hotzenplotz. Sander wählte hier ein schon skurril übertriebenes Exemplar dieser Gattung aus, das sicher nicht mehr sehr typisch für diese Zeit war, sondern die Rolle der Polizei in der Weimarer Republik persifliert.

Der Maler Anton Räderscheidt von 1927 wird ebenfalls frontal, starr auf beiden Beinen stehend porträtiert, aber er steht alleine, stabil und in sich symmetrisch rechts der Bildmittelachse im dunklen Mantel mit Melone und Handschuhen auf dem Gehsteig einer breiten menschenleeren Straße. Er fixiert die Kamera mit grimmig zusammengezogenen Brauen, die Arme hängen gerade herunter. Dabei nimmt er nur etwa ein Viertel der Bildfläche ein. Der Blick des Betrachters wird durch die Zentralperspektive tief in die Straßenflucht mit den stattlichen Häuserfronten gezogen, bis diese sich in der dunstigen Ferne krümmt. Die Mülltonnen am Straßenrand lassen auf den frühen Morgen als Aufnahmezeit schließen. Die Person des Malers, die sich dem Betrachter in amtlich strenger Haltung in den Weg stellt, wirkt in ihrer formell-ordentlichen dunklen Kleidung und der strengen Haltung sehr selbstbewusst und beherrscht trotz des großen Hintergrundanteils die ganze repräsentative und surreal leere Straße im weitläufigen Hintergrund. Seine Pose erinnert an die rätselhaft-surrealen Herren auf den Bildern Magrittes, auf die der Maler möglicherweise anspielt.

Der Arbeitslose von 1928 wird rechts neben die Bildachse im Hochformat platziert. Sein Körper ist zwar fast frontal zur Kamera ausgerichtet, seinen kahl geschorenen Kopf dreht er aber von der Kamera weg, der Blick senkt sich verlegen zum Boden. In derben Schuhen und einem ausgeleierte Anzug, das Hemd ohne Kragen, den verbeulten Hut hält er bescheiden mit den ineinander gelegten Händen linkisch vor seiner rechten Hüfte.

Er lehnt sich, unsicher verwunden, leicht gebeugt auf seinen Beinen stehend, an eine schräg von rechts ins Bild ragende Hausecke. In der linken Bildhälfte wird der Blick in eine schäbige schmale dunkle und unscharf verschwimmende Gasse gezogen, die sich am Ende zu einem Lichtspalt öffnet. In der Ferne erkennt man die durch Bewegungsunschärfe schemenhaft verschwommenen Formen von Passanten.

Gestaltung und Wirkung: Beim Arbeitslosen ist die sonst übliche Frontalität der Aufnahmesituation durch seine Platzierung gestört. Seine Körpersprache drückt Bescheidenheit, Verlegenheit, Demut, Unsicherheit, Hilflosigkeit, Passivität aus. Der Stolz dieses Menschen ist gebrochen, kahl- geschoren wie ein Verbrecher in einem ausgeleierte Anzug, ohne Kragen, mit zerknülltem Hut, den er bescheiden vor den Passanten abgezogen hält und mit seiner leicht linkischen und gebeugten Haltung macht er einen bemitleidenswerten Eindruck. Dahinter steht eventuell die Absicht des Bettelns, der Hut ließe sich gut dafür verwenden. Das Motiv, Mensch wie Architektur, scheinen sich regelrecht schamhaft von dem Betrachter weg drehen zu wollen, hin zu einer aktiveren, helleren Zukunft.

Die enge, dunkle, bescheidene und unsaubere Gasse führt über einen steinigen und diffusen Weg in eine leuchtende aber recht unklare Zukunft, den andere beschreiten. Der Arbeitslose scheint aber keinerlei Absichten zu haben, seinen wenig komfortablen Platz an der Gestaltung und Wirkung: Sanders Interesse galt den Merkmalen eines Charakertyps, einer Klasse, eines Standes. Dazu gehörten eine charakteristische Körpersprache und ein ernstes Gesicht, typische Kleidung, Requisiten, ein erläuterndes Umfeld und natürliches Licht. Die üblichen illusionistischen Hintergrundmotive der traditionellen Studiofotografie in Tradition der barocken Porträtmalerei lehnte er schon früh ab. Seine teils skurrilen Typen stellt er uns schonungslos, fast satirisch übersteigert in seinem fotografischen Panoptikum in ihrer natürlichen Umgebung vor. Gemeinsam zeigen die Bilder eine sehr statische, nüchterne, sachliche und oft zentralkompositorische Bildgestaltung. Die Personen wurden offensichtlich in Pose gestellt und sind sich der Aufnahmesituation bewusst. Es sind also keine echten Schnappschüsse. Für Sander waren Hände genauso wichtig wie das Gesicht, denn gerade ihre Gestalt, ihre Spuren der Arbeit und ihre unscheinbaren, aber aufschlussreichen Gesten waren für ihn bedeutsame Elemente des Wesens einer Person. Der ernste Gesichtsausdruck auf den meisten Bildern Sanders beruht auf Sanders Ansicht, dass ein Lächeln das wahre Ich der Person verbergen würde und so bestand er beharrlich darauf, das Gesicht ohne diese Regung abzulichten.

Sanders altmodische hölzerne Laufbodenkamera benötigte großformatige Glasplatten als Negative, die er oft auch selbst beschichtete. Da er auf künstliches Licht verzichtete und nur mit Tageslicht arbeitete, benötigte er lange Belichtungszeiten. Deshalb mussten die Fotografierten stabil auf beiden Beinen stehen und wirken daher oft sehr bodenständig. Dadurch enthalten viele Bilder Sanders kaum merkliche Bewegungsunschärfen, die den meist recht statischen Bildern einen Hauch von Lebendigkeit verliehen.

Bei allen Aufnahmen ist die Kamera in Normalperspektive etwa in Brust- bis Schulterhöhe der Porträtierten nahezu horizontal ausgerichtet und verwendet meistens eine normale oder leicht verlängerte Brennweite.

Die Lichtführung ist immer weich, neutral, nüchtern, sachlich, frei von Effekten und stellt die Plastizität gut dar. Auch in die Belichtung wurde nicht merklich gestalterisch eingegriffen, alle Flächen und Grauwerte erscheinen gut durchgezeichnet, im Zweifel werden die Gesichter optimal belichtet.

Mit den sachlich-nüchternen Hintergründen und der Reduzierung der Gestaltungsmittel nähert er sich stilistisch an die Merkmale der neuen Sachlichkeit an. In den leichten Übertreibungen, mit denen er seine Typen auswählt und manchmal auch gestalterisch übersteigert, könnte er Malern des Realismus wie Grosz oder Dix die Motive geliefert haben.

Helmar Lerski fotografierte zu Beginn der 30er-Jahre eine Porträtserie in Deutschland, die er „Köpfe des Alltags“ nannte. Der jüdische, aus Strassbourg stammende Fotograf mit schweizer Pass und amerikanischer Ausbildung war ein Meister der Kameraführung und der Beleuchtung. Er spielt mit dem Licht und der Plastizität der Gesichter, indem er relativ hartes, wohl gerichtetes Licht, oft auch mehrere Lichtquellen auf ungewöhnliche Weise einsetzt. Nahaufnahmen besonders prägnanter Gesichter mit grobporiger Haut übersteigert er durch seine Beleuchtung, zusammen mit der starken Untersicht ergeben sich dramatische expressionistische Effekte. Die Porträtierten bleiben anonym. Der Fotograf interessiert sich vorwiegend für die Physiognomie und Strukturen der Gesichter, die Falten und Poren der Haut, die hier wie von einer Patina vom Leben gezeichnet wirken. Man meint den Schweiß der Arbeiterklasse riechen zu können. Entsprechende Motivwahl und Titel, die einen Porträtierten mal als Arbeiter, mal als Bettler bezeichnen, sprechen für eine politische Ausrichtung im Sinne der Heroisierung des Proletariats.

Erna Lendvai-Diercksen schuf um 1938 eine Porträtserie unter dem Titel: „Deutsches Volksgesicht“. Ihre Aufnahme eines kleinen Jungen daraus zeugt von einer ganz anderen Auffassung von der Porträtfotografie: Aus unmittelbarer Nähe, geradezu aufdringlich intim, blickt ihre Kamera leicht von oben herab tief in die großen klaren erwartungsvoll glänzenden Augen eines hübschen blonden Knaben. Der Betrachter wird hypnotisiert von diesem treuherzigen Augenaufschlag, der sofort Anteilnahme und Beschützerinstinkte weckt. Der Hintergrund, ja schon die Ohren, verschwimmen in der Unschärfe der geringen Schärfentiefe, die ganz auf die ausdrucksstarken Augen optimiert ist. Bei Lendvai-Diercksens Motivwahl und Gestaltung klingen rassistische Idealvorstellungen mit an. Man fühlt sich durch die psychologische Gestaltung verpflichtet, solch einem Kind eine ideale Zukunft zu bereiten. Wohl deswegen wurden die Bilder von Erna Lendvai-Diercksen während des Dritten Reiches unter dem Titel: „Germanisches Volksgesicht“ veröffentlicht und in der russischen Besatzungszone dann wieder verboten.

Michael Joachim 24.3.09