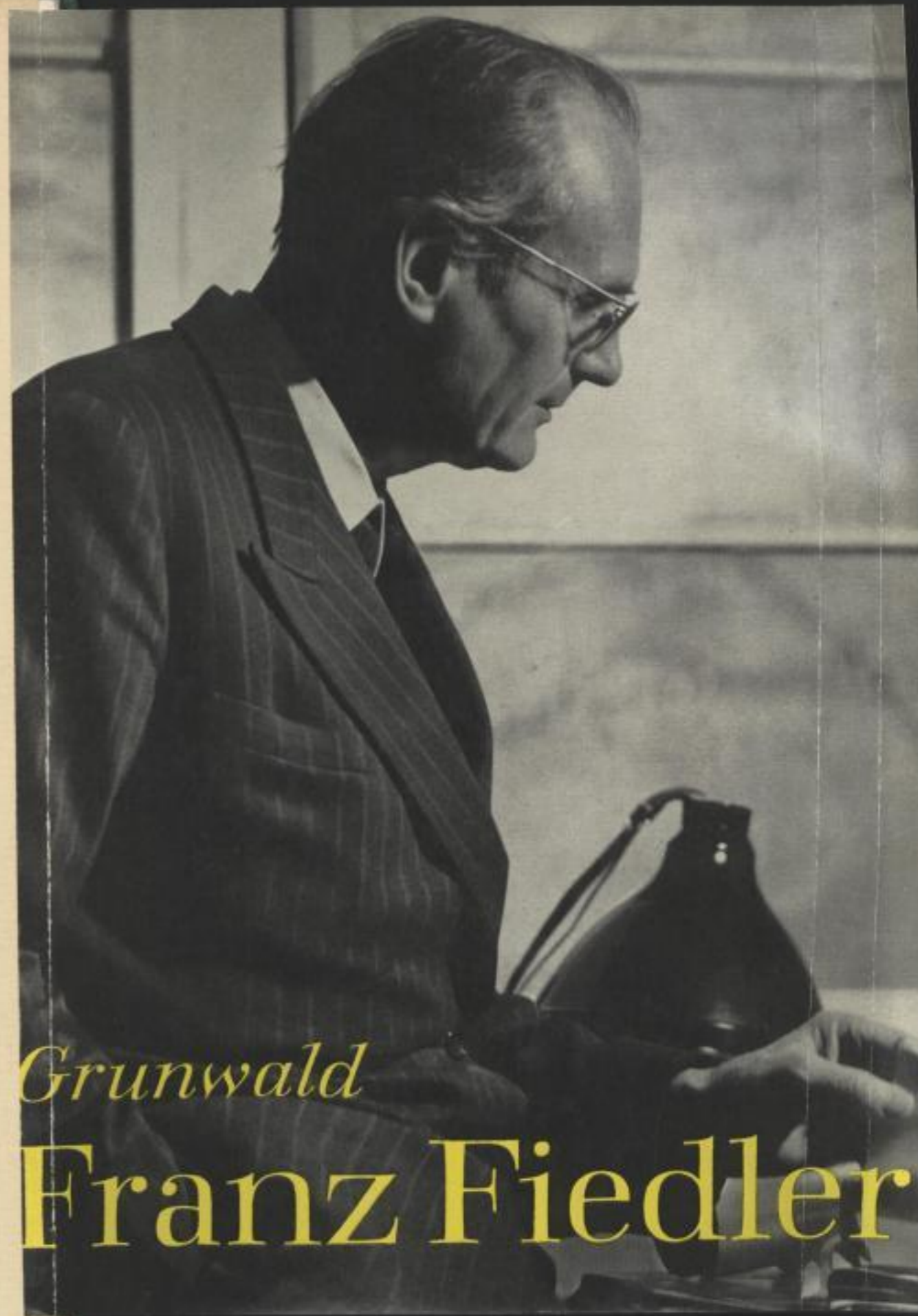




SLUB Dresden
35 8
a
238
Mar 1



Grunwald

Franz Fiedler



Eine Studie zur Geschichte der Fotografie

HELMUT GRUNWALD

Franz Fiedler

und seine Zeit

Berichtigung:

Seite 86: Bildhinweis 41 muß richtig lauten 43

Seite 88/89: Bildhinweis 42 muß richtig lauten 44

Seite 129: Bildhinweis 52-54 muß richtig lauten 53-55

*Eine
Studie zur Geschichte
der Fotografie*

—
fotokinoverlag halle · Halle (Saale)

Sächsische
Landesbibliothek

02. MAI 1986

Dresden

Deutsche Fotothek
Dresden

• 60/145

INHALT

Vorwort

7

Herkunft und Jugend

11

Unterwegs

15

*Zwischen den zwei imperialistischen
Weltkriegen*

41

*Nach dem zweiten imperialistischen
Weltkrieg*

93

*Franz Fiedlers
Bedeutung*

111

*Franz Fiedler:
Stationen der Fotografie*

115

*Zu den Bildern
Literaturangaben
Anmerkungen*

121

Unser Erziehungsziel muß es sein,
die ästhetischen Fähigkeiten des Menschen zu entwickeln.
Das hat einen doppelten Sinn: Einmal bedeutet es,
die Sinne zu bilden für die Aufnahme der künstlerischen Schöpfungen der
ganzen bisherigen Menschheitskultur, ohne die wir uns ein
sozialistisches Kunstleben nicht denken können.
Zum anderen bedeutet es, die im gebildeten Menschen angelegten
Fähigkeiten zum künstlerischen Ausdruck seiner Persönlichkeit
zu entwickeln und zu fördern, denn durch Betätigung
dieser Fähigkeiten lernt der Mensch bildhaft
denken.

Professor Alfred Kurella

VORWORT

Die bisherigen Darstellungen der Geschichte der Fotografie bezogen sich fast ausschließlich auf den Ablauf der technischen und chemischen Entwicklung. Mit der Vervollkommnung der Mittel ergab sich aber auch bei der bildhaften Aneignung der Wirklichkeit eine wesentliche Erweiterung des Motivkreises. Eine chronologisch geordnete und gesellschaftlich interpretierende *Bildgeschichte* der Fotografie ist noch nicht geschrieben worden. Wir stehen zwar bestimmten historischen Fakten und den verschiedenartigsten fotografischen Werken gegenüber, doch besitzen wir noch keine ausreichenden Studien über bedeutende Fotografen der Vergangenheit, also Studien, die ein Gesamtwerk analysieren, durchleuchten und aus der jeweiligen Klassensituation erklären.

Die folgende Arbeit ist in diesem Sinne ein Versuch. Sie ist Pionierarbeit und als solche ein Vorstoß in Neuland. Sie beschäftigt sich mit einer Lebensüberschau und dem fotografischen Werk des Dresdner Lichtbildners *Franz Fiedler* (1885–1956), der zu den großen deutschen Fotografen der Vergangenheit gehörte. Unsere Arbeit will zugleich sein Werk der Vergessenheit entrücken. Franz Fiedler zählte zu jenen schöpferischen Gestaltern, die durch eine gesunde Mischung von handwerklichem Können und künstlerischem Feingefühl, von vorzüglicher Technik und sicherer Gestaltung den Anschluß der deutschen an das Niveau der internationalen Fotografie vollzogen. Er hob sich mit seinen Bildern in Inhalt und Form weit heraus aus den geistigen und geschmacklichen Verflachungstendenzen der verfallenden, spätbürgerlichen Gesellschaft und trug mit seinen praktischen Erfahrungen sowohl zur Entwicklung des Kamerabaues als auch zur Verfeinerung der Aufnahmetechnik bei. Er gehörte jener fotografischen Vorhut an, die ihr Berufsschaffen zur präzisen, naturgetreuen Wiedergabe der Objekte und darüber hinaus fortentwickelte zu einer mit fotografischen Mitteln geschaffenen künstlerischen Aussage.

Franz Fiedler durchlebte und durchlitt seine Epoche als Sohn des Bürgertums, als Angehöriger einer verfallenden Klasse, mit all jenen Irrungen und Wirrungen, die sich aus seinem gesellschaftlichen Sein und damit seiner ideologischen Position ergaben. Er lebte in einer disharmonischen, gespaltenen Gesellschaft, er war ein Kind seiner Zeit.

Obwohl anglo-amerikanische Bomber in jener Mordnacht vom 13. Februar 1945 mit seinem Dresdner Atelierhaus auch seinen unersetzlichen Bild- und Negativ-Schatz zu Asche werden ließen, ist noch Wertvolles hier und dort bei Freunden aufgefunden worden. Es befindet sich heute als kostbarer Besitz unseres Volkes in der durch unseren Arbeiter-und-Bauern-Staat begründeten *Staatlichen Fotothek* und im Museum für Photographie in Dresden. Wenn dieser Besitz auch, an der Fülle der Arbeiten eines mehr als fleißigen Lebens gemessen, nur Torso ist und vor allem die Aufnahmen seiner jungen Jahre fehlen, so weist er doch eindeutig ein Werk aus, das nichts, aber auch gar nichts mit Schablone zu tun hat. Es zeigt im Gegenteil, wie Fiedler stets darum gerungen hat, in seinen Aufnahmen die Einheit von Inhalt und Form zu erreichen. Die Erarbeitung des Motivs, die Erhöhung der Bildaussage durch Konzentration und technische Verarbeitung deckten sich. »Der Fotograf sei einfach und unmittelbar, er setze seine Mittel und sein Material nur für inhaltsvolle Bilder ein«, – das war die berühmt gewordene Forderung, die

er sich selbst immer wieder stellte. Sie war Ausdruck seiner Haltung, die ihn davor bewahrte, bestimmten zeitgenössischen Verfallserscheinungen der bildenden Kunst zu folgen und die Natur oder die menschliche Gestalt formal zu deformieren.

Eine abwägende, Licht und Schatten verteilende Würdigung kann nur gewonnen und gesichert werden, wenn wir versuchen, die Spur von seinen Erden tagen aufzufinden und sorgsam die Linien und Stationen seines Lebens nachzuzeichnen, seine respektablen Arbeiten aber aus der Zeit ihrer Entstehung heraus zu erklären, denn auch die Fotografie reflektiert gesellschaftliche Zustände. Der Inhalt und die Originalität der Persönlichkeit Franz Fiedlers war bedingt durch die Zeit, durch ihre Wandlungen und durch das Neue, das seine Epoche mit sich brachte. Er war Persönlichkeit in jeder Sphäre seiner Innenwelt, in seiner praktischen Tätigkeit und auch in seinem Verhältnis zur äußeren Welt: ein Mensch des Übergangs, der die tiefen Widersprüche, die er in sich fand, durchlitt.

Wir haben die Berechtigung, den bis in sein Alter hinein liebenswürdigen und charakterfesten Franz Fiedler in die Arena der großen Fotografen zu stellen und sein Werk der Nachwelt zu erhalten. Seine Arbeiten gehören zu jenen humanitären Leistungen der schöpferischen Fotografie, die auch heute noch ihre Bedeutung haben. In diesem Sinne gebührt ihm der Beifall der Nation für seinen Kampf um technische Qualität, Echtheit der Darstellung und lebensechte Volkstümlichkeit im fotografischen Bild.

Zur Entfaltung einer sozialistischen Fotografie gehört die kritische Aufnahme und Aneignung der großen Schöpfungen und Bildleistungen der Vergangenheit. Unsere neue sozialistische Wirklichkeit, der sich entwickelnde Menschentypus mit seinen neuen ethischen und politischen Verhaltensweisen, verlangt für den neuen Inhalt nach erweiterten Methoden bildnerischen Schaffens.

Es ist ein Grundgedanke der marxistischen Ästhetik, daß die Fotografie (wie die Kunst überhaupt) zwei Funktionen habe: die der bildhaften Aneignung der Wirklichkeit und die der Veränderung des Bewußtseins. Das Ziel, beide Funktionen zu erfüllen, erfordert ein Weiter- und Hoch-Arbeiten auf den Fundamenten, welche die bisherige fotografische Entwicklung geschaffen hat. Unter diesem Gesichtspunkt fühlen wir uns berechtigt, das Leben und Werk Franz Fiedlers zu behandeln.

Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk
vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird.
Eines recht wissen und ausüben, gibt höhere Bildung
als Halbheit im Hundertfältigen.

Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, I, 12

HERKUNFT UND JUGEND

Am 17. März 1885 wurde Franz Fiedler zu Proßnitz in Mähren – dem heutigen Prostejov der Tschechoslowakei – südlich von Olmütz an einem Nebenfluß der Morava gelegen – geboren. Damals gehörte Mähren zur k. u. k. Monarchie Österreich-Ungarn. Der aus dem österreichischen Kleinbürgertum kommende Vater hatte sich in dem Land- und Verwaltungsstädtchen, das in einer reizvollen, hügeligen Landschaft liegt, als Mechaniker niedergelassen und außerdem ein fotografisches Atelier gegründet. Er war ein gewandter junger Meister, der mancherlei Erfahrung und viel Lust am Knobeln und Versuchen zu seinem erst aufblühenden Beruf mitbrachte. Alles, was »modern« sein wollte, kam in das Fiedlersche Atelier, um sich »abbilden« zu lassen: die Be-

amten und Offiziere, die Kaufleute und Handwerker, die Bauern und Pfarrer, die Frauen und Mädchen, ganze Familien aus der Stadt und den Dörfern, selbst der Bagatelladel fuhr in Karossen vor.

Die Zeit war unruhig. Man lebte nur scheinbar sorglos in dieser franz-josephischen Monarchie, die als kompliziertes und überdies auseinanderstrebendes Konglomerat von Autonomien und Halbautonomien im Innern nicht nur klassenmäßig, sondern auch national zerrissen war. Feudaladel, Großgrundbesitz und Klerus teilten sich in den Landbesitz, in den Dorfkaten wuchs aber im Stillen der Groll der ausgebeuteten Bauern. In den Städten des Landes hatte die Bourgeoisie, die die Produktionsstätten besaß, längst das Gesetz des Handelns an sich gerissen und gab bestimmend den Ton an, nach dem Politik gemacht wurde. Die verschiedenen Völker – jedes mit einer reichen und prächtigen Folklore überdies – lebten nicht miteinander, sondern mit ihren verschiedenen nationalen Interessen neben- und gegeneinander. Über allen lag der Zwang der Habsburgermonarchie. Seitdem das Ministerium Taaffe in den Sprachverordnungen von 1880 auch für Böhmen und Mähren die Alleingeltung der deutschen Amtssprache verfügt hatte, erhielten die Nationalbewegungen neuen Auftrieb. Während Feudaladel und Bourgeoisie mit Walzermusik und Radetzkymarsch den Glanz der Monarchie feierten und die Kirchenfürsten ihre Besitzungen auf Kosten des Volkes erweiterten, brodelte es draußen in den Dörfern, und in den Städten wuchs das Proletariat. Der Imperialismus hatte eine sehr spezielle österreichische Form.

Das Leben in dieser unruhigen Umwelt war für den kleinen Handwerker Fiedler in Proßnitz nicht ganz leicht. Er war geschickt, fleißig und gut durchgebildet, nicht nur als Fotograf, sondern auch als Elektrotechniker. Er goß seine Kollodiumplatten selbst, präparierte Salzpapier, seine Frau »silberte Albuminpapier«, das in einem dunklen Raum zum Trocknen aufgehängt wurde. Es gab selten Zeit zur Muße. Waren aber dem Broterwerb einige freie Stunden abgetrotzt, studierte Meister Fiedler die ihm erreichbare Fachliteratur: das »Lehrbuch der Photographie« von *H. W. Vogel*, der damals Inhaber des Lehrstuhls für »Photochemie« an der Berliner Gewerbeakademie war, die Zeitschrift »Photographische Korrespondenz« oder das aus Deutschland kommende »Photographische Archiv«, das von 1860–1897 erschien. Er war ein Mann, der alles Technische liebte und ständig Neues erprobte. Ihm wird sein Sohn Franz später die Liebe zum Experiment und die Beharrlichkeit beim Versuchen neuer Techniken und Methoden danken.

Franz Fiedler wuchs einfach und bescheiden in dieser handwerklich betonten Umgebung, in dieser sauberen Ordnung der Werte, heran. Er war ein frischer Junge, der mit offenen Augen lebte und gelangweilt in der Schule die Namen der Kaiser und der dicken Erzherzöge im Geschichtsunterricht lernte. Schon früh zeigte sich seine Begabung für das Handwerkliche, für das »Werk der Hände« und er wollte mit zupacken, wo sich nur eine Gelegenheit ergab. Er kannte die Utensilien des Vaters genau und wußte, wozu sie im einzelnen dienten. Er hatte aber auch festgestellt, daß mit einer Silbernitratlösung vieles Merkwürdige zu erreichen war. Man konnte seinen Schulkameraden damit Kreuze und andere Zeichen auf die Stirne malen oder ließ sie die Finger in die Lösung tauchen. Sie wurden dann draußen unter der Sonne pechschwarz und waren weder mit Wasser noch mit Seife abwaschbar, bis der Vater mit seinen »Zaubermitteln« helfen konnte. Das führte zwar zu explosiven Gesprächen zwischen Vater und Sohn, doch hatte solcherlei Betätigung manches für sich. Viel, viel später wird Franz Fiedler seinen Freunden zuweilen folgende Zirkusepisode erzählen (und er konnte fesselnd berichten): »Mein Freund Jimmy war Mulatte und behauptete, in Amerika geboren zu sein. Den habe ich mit Silbernitrat licht- und waschecht wie einen Indianer von oben bis unten mit Spiralen und Schhörkeln bemalt. Der Zirkusdirektor freute sich sehr, ich erhielt jederzeit freien Eintritt und die Schulkjugend unseres Städtchens strömte dorthin, um Jimmy zu sehen. Damit konnte der Umsatz des Unternehmens gesteigert werden. Auch Jimmys Bild, einer Aufnahme von mir, die mit Reißzwecken an der Kasse befestigt war, schenkte man viel Aufmerksamkeit. Das Bild wurde sicher mehr beachtet als manches Werk meines reifen Alters. Wir Jungen lernten wiederum von Jimmy mancherlei akrobatische Künste und bewiesen das im Atelier meines Vaters vor geladenen Gästen. Leider ging beim Bockspringen über die Sandsteinimitation der Pappmascheesockel zum Teufel und beim Stemmen der Eisen-Kopfhalter riß ich Löcher in die Hintergründe, die besten Stücke, die es damals auf dem Gebiete der Hintergrundmalerei gab. Ich erhielt deswegen eine gewaltige Tracht Prügel, und die zirzensischen Vorführungen, bei denen ich mir auch noch die Trikotunterhosen zerriß, endeten mit einem grellen Mißakkord.« Franz war, weniger in der Schule, als vielmehr daheim, ein gelehriger Schüler, der schnell auffaßte und sich geschickt zeigte. Kein Wunder, daß er schon als Junge mit dem Apparat des Vaters seine Freunde aufnehmen und alle Arbeiten bis zum Papierbild selbst ausführen durfte. Er half auch mit, als sich

der Vater eine Vergrößerungseinrichtung eigener Konstruktion baute: »In einem schwarzverklebten Fenster befand sich ein Negativ, eine breite Vergrößerungslinse ersetzte den Kondensor und ein geneigter Spiegel hatte das Sonnenlicht aufzufangen. Natürlich mußte er ständig nach dem Stand der Sonne gerichtet werden, um die Strahlen richtig durch Negativ und Linse zu leiten. Ein großes »Petzval« war das Projektionsobjektiv, ein verdunkeltes Zimmer die Vergrößerungskammer, und in ihr stand in einem Abstand von 3 bis 4 Metern ein Kopfhalter, der ein Reißbrett trug. Auf diesem war mit Reißzwecken das lichtempfindliche Albuminpapier befestigt, es konnte auch Salzpapier gewesen sein, das noch langsamer kopierte. Die Einstellung war kaum präzise und die Belichtungszeit? Nun, bis es »schwarz« wurde und noch etwas länger, bis die Schatten bronziert waren. Das aber dauerte oft viele Tage. Vorausgesetzt, daß die Sonne schien und das Richten des Spiegels nicht vergessen wurde, kopierte eine solche Vergrößerung eben tagelang.«

Franz war indessen vierzehn Jahre alt geworden. Es war das Jahr 1899. Ein Jahrhundert ging zu Ende und Franz sollte hinaus in das Leben, in eine tüchtige Lehre. Er hatte von seinen kleinbürgerlichen Eltern mancherlei Gutes gelernt, das aus dem materiellen Sein der Klasse kam: von der Mutter den Fleiß und die heitere Liebenswürdigkeit, vom vorwärtsstrebenden Vater die Liebe zum Handwerk und zum technischen Experiment. Das wurden die gesunden Quellen seines Wesens. Es sind die beiden Wurzeln, die sein Wesen auch später halten und formen, seinem Fortbestand Nahrung geben. Sein Lebensboden aber ist und bleibt das solide, immer aktive *Tätigsein!*

Der Fotograf war zwar ein Produkt der bürgerlichen Gesellschaft, doch da sein Metier etwa auf halbem Wege zwischen Malerei und Technik stand, galt er als Bohemien. Er porträtierte die bürgerlich-saturierte Gesellschaft, doch war er ihr gesellschaftlich nicht eben »genehm«. Vater Fiedler hatte sein Atelier. Es drängte ihn, Aufnahmen herzustellen, die bei feiner Detailwiedergabe ein genaues Bild des Porträtierten hergaben. Er war beim Volk ein angesehenener Mann. Franz sollte gut lernen und ein »großer« Fotograf werden, denn die Fiedlers waren von der Zukunft ihres Metiers überzeugt. Sie sollten recht behalten.

SLU
Dresde

UNTERWEGS

Lehr- und Wanderjahre, wie sie damals noch für das Handwerk charakteristisch waren, formen den Menschen und vermitteln ihm Kenntnisse und Erfahrungen. Angetan mit einem vom Vater geerbten Havelock, mit einem Köfferchen in der Hand, reiste Franz Fiedler nach dem böhmischen Pilsen in das berühmte Atelier eines »k. u. k. Hofphotographen«, zu dem sein Vater Beziehungen hatte. Aus der kleinstädtischen Atmosphäre von Proßnitz kam er in das große »moderne« und elegante Atelier, in dem sich nicht nur die Großbourgeoisie (Hopfenhändler, Bankiers, Ingenieure und Fabrikanten mit ihren Familien), sondern auch der landbesitzende Adel fotografieren ließ. Aber was sich hier alltäglich im Atelier abspielte, war verkrampt. Alles war

Szene, Arrangement, war im Grunde Komödie; vom gemalten Hintergrund bis zu den reich geschmückten Postamenten, von den Palmen und Azaleen, die auf Sims, Balustraden und in Erkern herumstanden bis zum Plüsch der Möbel und zum Arabeskenprunk der Tapeten. Überall herrschte die Überladenheit der Plüsch- und Plunderzeit, im Atelier wie in der Wohnung, der Dschungel mit Pampasgras und Schilf, Palmen und Farnwedeln! Requisiten, Requisiten, ein Wirrwarr von Stilreliquien und gewerblichem Schund, wohin man nur blickte. Und innerhalb dieser Requisiten saß der Mensch unter dem Kaiserbild, unter dem Buntdruck im Goldrahmen, auf dem war zu lesen: *Franz Josef I, Imperator rex*. Unter dem Mann mit dem weißen Backenbart unter dem Federbusch, da saß der Mensch wie ein verlorenes Stückgut! Die Merkmale einer Niedergangsperiode des bürgerlichen Realismus waren deutlich spürbar. Alles war Genre und Pose. Die Positivformate der Fotografen hießen »Kabinet«, »Boudoir« oder »Visit«. Es roch nach Hans Makart (2), dem großen »Dekorateur« der Epoche, der mit seinen gemalten Amoretten, schönen Frauen, Genien und Bacchanten jenen falschen Akkord der »poetischen Erfindung« in der Kunst angeschlagen hatte, der nun auch in den Ateliers der Fotografen seinen Einzug gehalten hatte.

Die Bourgeoisie war ökonomisch und politisch die herrschende Klasse, die auch die materielle Umwelt nach ihrem Geschmack einrichten ließ. Aber sie war schon eine Klasse des gesellschaftlichen Niedergangs, die allein dem materiellen Begriff »Reichtum« nachstrebte. Reichtum war in dieser Gesellschaft kapitalistisches Privateigentum, das Streben der Klasse hieß *Profit*. Eine ästhetische Beziehung zwischen den Menschen und den Gegenständen bestand nicht mehr, alles war auf äußere Wirkung berechnet. Die Gegenstände, mit welchen man sich umgab, waren zur Atrappe degradiert. Das Streben des produzierenden, Werte schaffenden Menschen läuft auf eine »reiche« Kultur hinaus, für den Bourgeois zeigte sich der »Reichtum der Kultur« aber nur im äußeren Aufwand. Der Verfall der Bourgeoisie war offensichtlich: die Klasse hatte nicht mehr die Kraft, neue künstlerische Inhalte und Formen als echten Ausdruck der Epoche hervorzubringen, sondern versank im Eklektizismus, im unschöpferischen Nachahmen mannigfacher Stilelemente aus den verschiedenen Epochen.

So war auch die gesellschaftliche Funktion des fotografischen Porträts vor allem die, Vornehmheit und Reichtum zu zeigen, das Milieu und den Lebensstandort, eben die »eingebildete« Exklusivität des Dargestellten. Das galt

nicht nur von der Bourgeoisie, sondern auch vom Adel. Der Wunsch, mehr zu scheinen, als zu sein, erfüllte selbst das filzige Kleinbürgertum. Nach Repräsentation im Bilde drängte alles!

Marx-Engels müssen hier klärend zitiert werden: »Die Klasse, die die Mittel zur materiellen Produktion zur Verfügung hat, disponiert damit zugleich über die Mittel zur geistigen Produktion« (3). Der Geschmack der Bourgeoisie bestimmte auch die Darstellungsmethode des auftragsgebundenen Fotografen. Wie in der Fotografie, sah es auch in der bildenden Kunst aus. Über die internationale Kunstausstellung in Berlin (1891) hatte eine keineswegs etwa progressive Zeitung, die »Allgemeine evangelische Kirchenzeitung« (Nr. 19 vom 8. 5. 1891, Leipzig) geschrieben: »Der Zug der Zeit ist überall auf das Äußere, die bloße Form gerichtet. Auch die Kunst kann sich dem nicht entziehen, ja, sie will es wohl garnicht, da sie eben nach Brot gehen, das heißt, sich dem Geschmack des kaufenden Publikums angleichen muß. Dieses kaufende Publikum *setzt sich aber naturgemäß aus den Vertretern des mühelos erworbenen Reichtums, das heißt der Börsenmänner im engen wie im weiteren Sinne des Wortes zusammen. Wie für diese Leute auf dem Theater gespielt und gesungen wird, so malen die Künstler für sie.* Das Geld sammelt sich mehr in den Taschen weniger und die Wenigen bestimmen den Geschmack.« Der Zug der Bourgeoisie war auf das Äußere gerichtet, auf eine Erfüllung persönlicher Triebe. Er war eine falsche Vergoldung des Daseins.

Franz Fiedler lernte hier zunächst viel Technisches. Aber er nahm den Atelierkult nie ernst und hatte schnell das gesellschaftlich Verlogene erkannt. Ironisierend wird er später jungen Fotografen immer wieder erheiternde Episoden erzählen: »Wissen Sie überhaupt, wie ein normales Brustbild aufgenommen wurde? Man hatte dazu einen besonderen Brustbildstuhl konstruiert. Anstatt der Rückenlehne hatte er nur ein schmales Brett und unten einen Tritt für die Füße. In diesem Stuhl mußte man sich mit dem Hinterteil an das Rückenbrett schieben, dann wurde er vorgeneigt und im Rücken klemmte fix ein kleines hartes Kissen. So konnte man bequem ‚steif‘ sitzen. Dann wurde der Kopf mit beiden Händen in die gewünschte Richtung gedreht, in der das Bild einer tief dekolletierten Schönen aus Wien hing. Der Assistent hatte nun den Kopfhalter anzusetzen. Das war die Zeit, wo man schöne ‚Posen‘ erfand, die dann in den Schaukasten kamen. Derlei Posen bekam man aber nur in einem ‚Hofatelier‘ beigebracht.

Und wissen Sie, wie man ein ‚Damenkniestück‘ arrangierte? Man trug damals lange Kleider. Zu einem ‚Kniestück‘ benötigte man vor allem drei ziegelförmige Holzklötze. Einer lag flach vor den Füßen der Dame, darauf stellte sie einen Fuß, damit das Knie wirken konnte wie im Gehen. Der Operateur raffte



1/2

dann das Kleid um die Beine, zupfte und spannte es zurecht wie ein Modekünstler aus Paris an seinem Mannequin, denn in der Hüftform lag die Eleganz. Diesen Moment paßte der dahinterstehende Assistent ab, um einen zweiten Klotz zwischen die Waden der Dame zu schieben und die nach vorn gezogene Schleppe wurde von einem dritten Klotz gehalten. Zierliche Händ-

18

chen hielten die Schleppe graziös gerafft. Dann wurde die Kopfhaltung überprüft, der Kopf mußte in die Richtung der Schleppe gedreht sein, sonst war es falsch, und dann kam endlich der Kopfhalter. Nun durfte sich das Opfer nicht mehr rühren, es wurde scharf eingestellt.«



3

Die Atmosphäre war für Franz Fiedler schon damals heiter, weil hier in einer beinahe kultischen Handlung dekorative Effekte gesucht und erzwungen wurden. Er war froh, wenn er des Sonntags – wenn sich der Herr »Hofphotograph« der Ruhe hingab – auf seine Art Dienstmädchen, Köchinnen, Näherinnen, Soldaten und allerlei gesundes Landvolk »konterfeien« konnte. Das

19

2*

waren für ihn frische gute Motive, die er so aufnehmen konnte, wie sie waren: unverstellt und lebendig. Da brauchte er keinen gemalten Hintergrund, da kam es ihm nur darauf an, seine Objekte getreu aufzufassen. Die Menschen, die da vor ihm saßen, waren unverbogen und wollten ihr Erinnerungsbild in aller Natürlichkeit. Franz Fiedler spürte ganz deutlich, daß er sie nicht »à la mode« fotografieren konnte. Bei diesen Arbeiten lernte er, sich mit seinen Modellen zu unterhalten, sie zu belauschen und sie dann ins rechte Licht zu rücken. Er fand interessante Köpfe unter ihnen und freute sich besonders, wenn er das ausdrucksvolle, von Runen durchzeichnete Gesicht eines alten Menschen porträtieren konnte.

Franz Fiedler empfand, wie sich aus seinen Briefen ergibt, deutlich den Widerspruch zwischen den Prunk- und Stuck-Fassaden, dem falschen Glanz der Ateliers und der Realität und Dürftigkeit der Mietskasernen und Hinterhöfe. Zur Erhellung der bürgerlichen Ideologie sei hier eine charakteristische Literaturstelle eingefügt. In dem Roman *Axel* (1890) von Lilliers de l'Isle Adams fragt der Held »Leben?« und erhält die Antwort: »Leben? Das besorgen unsere Dienstboten für uns!«

Im übrigen wurde der junge Fiedler weidlich ausgenutzt. Es gab viel zu tun. Dunkelkammerarbeit, Retusche und ab und zu fotografieren. Die »kleine Retusche« war das Retuschieren der Negative, das Ausbügeln der Sommersprossen und Fältchen zur Idealisierung. Die »große Retusche« war das Einkizzieren von Hintergründen auf Platinbildern. Henrik Ibsen sagte in seinem Drama *Die Wildente*: »Die Retusche ist die Hauptsache«, und daran hielt man sich.

Nebenher liefen seine heimlichen Versuche, das Auffinden besonderer Beleuchtungen, das Herummalen auf belichteten Platten und das Aufnehmen neuer Erfahrungen, die in der zeitgenössischen Literatur behandelt wurden. Überdies waren die jungen Fotografen, die er in Pilsen traf, tüchtige Gesprächspartner beim Fachsimpeln. Sie strebten Leistungen zu, denn die allein bestimmten ihren kargen Lohn. Sie suchten sich selbst zu bilden und Anschluß an jene Bemühungen zu finden, die draußen in der »großen Welt« ihren Siegeszug antraten. In Wien, in Dresden und Berlin, in Moskau, Paris und London. Die Anerkennung der Fotografie in der technischen und wissenschaftlichen Dokumentation war erfolgt. Der Industrielle, der Wissenschaftler, der Architekt, der Verleger, alle brauchten die Fotografie als neues Mittel der Dokumentation und der Information. *Dr. Josef Maria Eder* war nicht nur

Dozent und später Professor an der Technischen Hochschule in Wien, sondern zugleich der verdienstvolle Leiter der »K. K. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren«. Professor *Jacob Husnik* in Prag, *Hermann Krone* an der Technischen Hochschule in Dresden und eine Reihe weiterer Wissenschaftler hatten sich der Entwicklung der Fotografie verschrieben. Überdies übernahmen viele Amateure das fotografische Verfahren. Sie bedienten sich des neuen Bildmittels mit Leidenschaft und waren bestrebt, sich zusammenzuschließen sowie werbende Ausstellungen ihrer Arbeiten zu veranstalten. Schon im Jahre 1891 hatte der Wiener Kamera-Klub in Wien damit begonnen und die »Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie« folgte 1893 mit einem Internationalen Salon, der in der Hamburger Kunsthalle veranstaltet wurde, um (wie Alfred Lichtwark und Ernst Juhl schrieben) »die Photographie für die Entwicklung des Kunstsinns wertvoll zu machen«. (4) Bei den Amateuren hatte sich ein gesunder, wenn auch zunächst noch schlichter Realismus durchgesetzt, der bei der getreuen Darstellung des Objekts begann und allmählich zu durchgearbeiteten, »verdichteten« Leistungen hinstrebte. Durch ihre echtere und solidere Bildauffassung wurde die Amateurfotografie zum Impulsgeber für die Berufsfotografie, die sich in ihrem Atelierkult festgefahren hatte. Auch Franz Fiedler fühlte sich vom Schaffen der Amateure angezogen und er hat später Zeit seines Lebens fördernd und helfend mit Amateurgruppen zusammengearbeitet und sie zu schönen Erfolgen geführt.

Der entscheidende und sein ferneres Handeln bestimmende Impuls auf den jungen Fotografen ging von den Bildnissen *David Octavius Hills* (5) aus, die 1899 auf der Hamburger Ausstellung gezeigt, in den Zeitschriften reproduziert und so auch nach Pilsen gekommen waren. Der Begegnung mit Hills Werk verdankt Franz Fiedler alles. An der Leistung dieses frühen Meisters der Fotografie maß er später sein Werk stets als »bescheiden«. Für ihn war Hill das schimmernde Leitbild aus der klassischen Periode, ein Stück echtes, noch wirksames Erbe, auf das man sich orientieren konnte. Von dieser Begegnung an erfaßt ihn eine vorwärtsdrängende Unruhe. Beim Schein der Petroleumlampe beginnt er, sich mit der bildenden Kunst zu beschäftigen, weil er spürt, daß in dem *Was* und *Wie* der Malerei, also im Inhalt und seiner Darstellung Erfahrungswerte liegen, die dem fotografischen Schaffen nützlich sein könnten. Er schreibt jugendlich begeisterte

Briefe über den Fotografen Hill, aber auch über Rembrandt und Rubens. Er spürt mehr und mehr in der Malerei die Linie eines echten Realismus, der für ihn der Darstellung des Wahren entspricht.

Es gibt in der Tat kaum einen bedeutenden Fotografen, der nicht aus solchen Wahlverwandtschaften Eindrücke für sein eigenes Schaffen empfangen hätte. An den alten Meistern entzündet, erhält Franz Fiedler zugleich Maßstäbe, die ihn gegen die Umwelt stellen, die er nun um so mehr als »fragwürdig« empfinden muß und empfindet.

Noch gelten in Pilsen, in Wien, in dem weiten kunterbunten k. u. k. Österreich-Ungarn die Gesetze der Monarchie, aber es waren schon die Gesetze einer erstarrten und brüchig werdenden Ordnung, deren Hohlheit Franz Fiedler deutlich empfand. Er sehnte sich nach schöpferischer Freiheit im Geistigen sowohl als auch im Praktischen, nach der Bereicherung im Menschlichen und der Vervollkommnung im Fotografischen. Das alles aber konnte er in der Donaumonarchie nicht finden. Er wußte zwar, daß auch das kaiserliche Deutschland nicht das »Land der Freiheit« war, aber es zog ihn einfach zu den »großen« Fotografen, und die saßen in Deutschland.

Er fühlte sich nicht mehr wohl in dem Atelier des Herrn »Hofphotographen«, der für die »spleenigen« Ideen seines Gehilfen kein Verständnis hatte und sie als »Schmarrn« bezeichnete, insgeheim aber doch dem Vater schrieb, daß »der junge Fiedler später eine Konkurrenz« bedeute. Dies geschah just in dem Augenblick, als der Wiener Kamera-Klub anno 1904 fünf Aufnahmen Franz Fiedlers ausstellte. Er berief sich dabei auf eine Empfehlung des begabten Landschaftsmalers *F. Matthies-Masuren*, eines Schülers Kalkreuths, der im Wilhelm Knapp Verlag Halle gemeinsam mit Professor *Dr. A. Miethe* die Zeitschrift »Das Atelier des Photographen« redigierte. Matthies-Masuren hatte den Reiz und die Eigenwilligkeit der realistischen Porträts des jungen »Springinsfeld« Fiedler erkannt, die ohne jedes auf die Platte gemalte Rankenwerk einfache gut beleuchtete Darstellungen des Menschen waren und ohne nivelierende Retusche auf schlichte Art Echtheit dokumentierten. Sie entsprachen den Forderungen, die er schon 1896 in seiner Broschüre: »Die Ziele der Bildnisfotografie« aufgestellt hatte: »die Individualität der Modelle zum Ausdruck zu bringen.«

Kaum hatte der junge Fiedler die Methode der realistischen Darstellung aufgegriffen, faszinierte ihn eine neue Richtung des Gestaltens, die eng mit dem Namen des damals noch jungen Malers und Fotografen *Eduard Steichen* und

der Pariser »Modernen« (les modernistes), an deren Spitze *Demachy* stand, verbunden ist: der fotografische Impressionismus. Ein höchst individualistischer Bildvortrag, dem es nicht mehr um die Treue in der Wiedergabe des Objekts ging, sondern um das Atmosphärische, die Beleuchtung, um eine beherrschende Linie (Kontur oder Silhouette). Sein Ziel war es, durch die Gestaltung eine emotionale Wirkung der Fotografien zu erzielen. Dazu wurde jede technische Möglichkeit genutzt: unscharfe Einstellung, Über- oder Unterbelichtung, Druckverfahren im Positivprozeß (Gummidruck, Öldruck, Bromöldruck, Platin- oder Pigmentdruck), ja auch zeichnerische Eingriffe in das Negativ. Fiedler sah in dieser Richtung einen reizvollen Fortschritt und versuchte, ganz für sich, begeistert die neuen Möglichkeiten, zunächst vom Gummidruck ausgehend, den das Wiener Amateur-Kleeblatt *Heinrich Kühn*, *Hugo Henneberg*, *Hans Watzek* und *Dr. Spitzer*, – begabte Leute allesamt – schon auf Papieren mit rauher Oberfläche praktizierte. Das Ergebnis ihrer Bemühungen war die Ausbildung des Kombinationsgummidrucks, der in einem einzigen Bild drei Schichten farbengetränkten Chromatgummis übereinanderlegt. Die Belichtung der ersten, welche eine sehr helle Farblösung enthält, ergibt die höchsten Lichter, die zweite Schicht mit dunklerer Färbung bringt die Mitteltöne, die dritte mit der am meisten gesättigten Farblösung die tiefsten Schatten. Werden die drei Schichten mit drei verschiedenen Farben, etwa annähernd in den drei Grundfarben Gelb, Rot, Blau gefärbt, so gelangt man zum Dreifarben-gummidruck, mit dessen Hilfe man auf Grund der Helmholtzschen Theorie des Farbensehens sich eine Zeitlang schmeichelte, »photographische Drucke« in annähernd »natürlichen Farben« herstellen zu können.

Künstlerisch war die neue Technik, war die Ausbildung des Gummidruckverfahrens von außerordentlich weittragender Bedeutung und, wie sich zeigen wird, bei der Anwendung in der bürgerlichen Gesellschaft nicht tendenzlos.

Aber solche Arbeiten und Versuche blieben am Rande und Franz Fiedler sah in ihnen Möglichkeiten zunächst nur für die Landschaftsfotografie in der feinfühligsten Interpretation struktureller Reize, während er in der Porträtfotografie einen Realismus erstrebte. In all' dem Neuen und Problematischen, das auf seinen jungen Geist eindrang, suchte er seinen Weg, der ihn aus mancher Zwiespältigkeit lösen sollte, vor allem aus der beruflichen Verpflichtung, »hübsche« Bilder machen zu müssen und gegen seine innere Überzeugung durch Retusche die Porträtierten zu »polieren«, anstatt klare Charakterstudien

zu gestalten. Er hielt es für gedankenlos, durch Retusche oder das Ätzmesser Runzeln und Fältchen auszubügeln, die gerade ein Leben charakterisieren. Er spürte die Kunstfeindlichkeit der Zeit, aber er wußte nicht, daß gerade sie ein Zeichen des Kapitalismus war.

Es gab in der Porträtfotografie jener Zeit eine progressive Tendenz, die auf einer Internationalen Ausstellung der Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst (1903) demonstriert wurde. Diese Ausstellung war allein dem fotografischen Porträt gewidmet und wurde im Anschluß in den Museen von Krefeld, Hagen und Breslau, Düsseldorf und Berlin gezeigt. Sie richtete sich mit den Fotos von 63 in- und ausländischen Fachleuten gegen die Hohlheit und geistige Leere, das Zurechtgemachte. Unechte in Ausdruck und Haltung, die übertriebene Retusche und das schlechte Beiwerk der üblichen Aufnahme. Sie kritisierte temperamentvoll die Auffassung vieler Berufsfotografen, nahm sie aber in Schutz »gegenüber der Geschmacksverbildung der Auftraggeber, die den Schein der Wahrheit vorziehen.«

Das Erziehungsziel dieser Ausstellung, auf die Berufsfotografie aktivierend einzuwirken, wurde zwar nicht in der Breite erreicht, doch fanden sich in Deutschland wenigstens einige Berufsfotografen, die vom Handwerklichen ins Künstlerische strebten (*Dührkoop* und *Wiedensahl* in Hamburg, *Perscheid* in Leipzig, *Erfurth* in Dresden, *Gottheil* in Danzig u. a.), die den Grundgedanken aufgriffen, während die österreichischen Fotografen bei dem Stil der Hofateliers verharren. Als der Besserung erhoffende Franz Fiedler die Zwecklosigkeit seines Ringens gegen die Diktatur der »k. u. k. Hofphotographen« erkannte, war er entschlossen, seine Heimat zu verlassen, falsche Porträts und Genreszenen reizten ihn nicht. Überdies wurde ihm auch das bürokratische Staatssystem, eine Welt der Polizeiwilkkür und gesellschaftlicher Gedankenlosigkeit zuwider und die immer stärker werdende Wiener Sentimentalität, jenes »Es wird ein Wein sein und wir wër'n nimmer sein« hatte er gründlich satt. Er wollte fort, er wollte weiter, in die Hände eines Meisters, der schöpferisch tätig war und sein Gestalten-Wollen kräftigen konnte. Die Unrast ließ ihn nicht los. Das lockende Ziel war Hamburg, war der höchst explosive, doch meisterliche Realist Rudolph Dührkoop, bei dem er 1905 mit vielen Hoffnungen landete. Aber sein Traum erfüllte sich nicht. Er lernte zwar allerlei, auch das Heliogravüre-Verfahren, doch der Choleriker Dührkoop und der heitere Franz Fiedler waren solche Gegensätze, daß sich Fiedler höflich, doch schnell entschlossen verabschiedete und das winterharte Hamburg nach Neu-

jahr verließ, um einem Engagement nach Nizza zu folgen. Doch was er an der Riviera an Altmodischem in Ausstattung und Arbeitsweise vorfand, stieß ihn so ab, daß er nach 14 Tagen schweren Herzens nach Pilsen zurückkehrte, um weiter beim Herrn »Hofphotographen« für ein Gehalt von 100 Kronen im Monat zu arbeiten. Im Grunde hat auch seine Arbeit viel später *Bert Brecht* aus ähnlichem Anlaß beißend ironisch charakterisiert:

»Und was hat der Künstler zu tun für sein Essen?
Schön porträtiert er das Antlitz der Bourgeoisie
mit dem adelnden Plüsch,
Kundig des Kunstgriffs massiert der Dame
erschlaftes Gesicht er.«

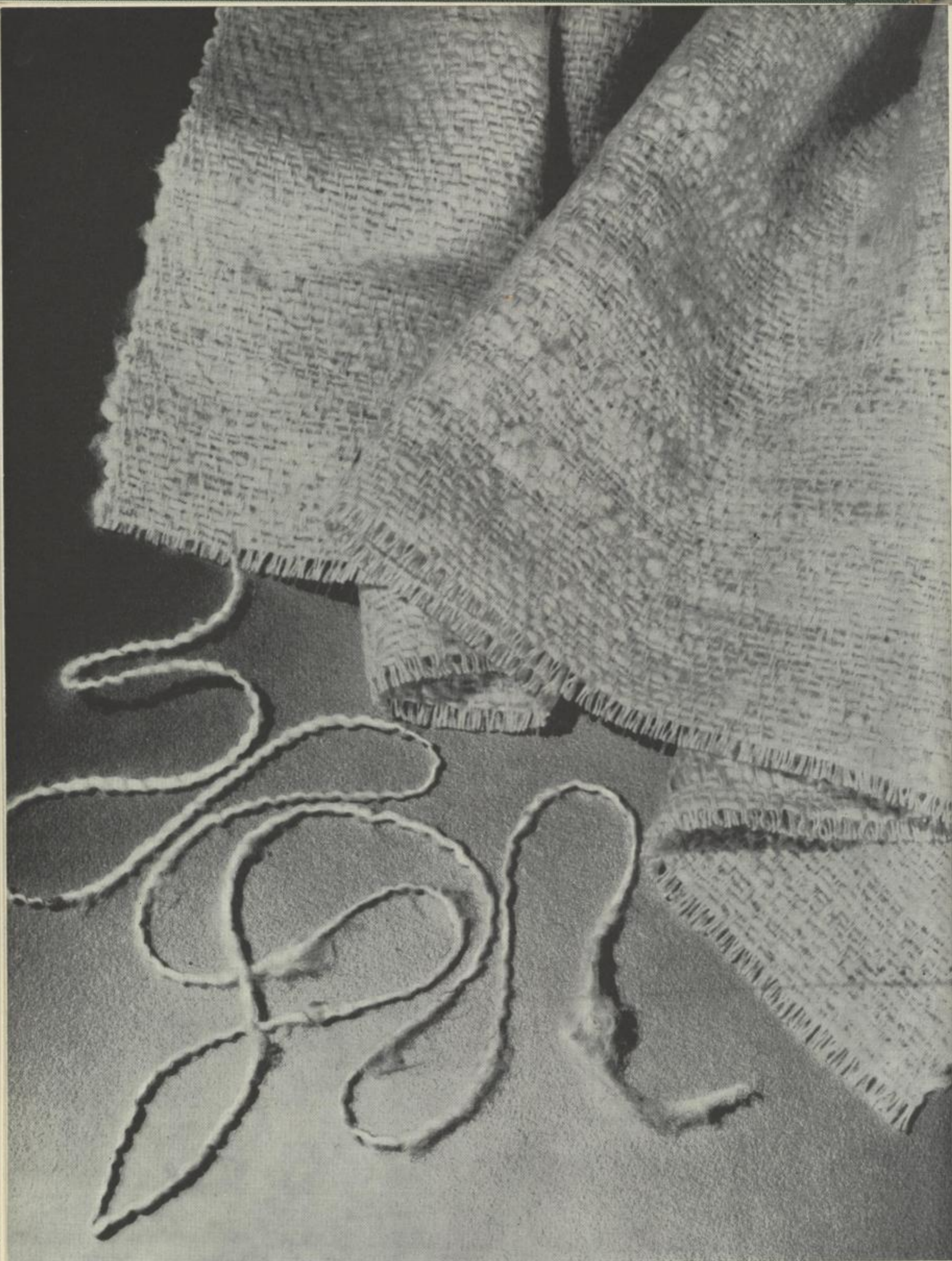
Franz Fiedler, damals 21 Jahre alt, arbeitete völlig selbständig und sein Meister konnte dem sicheren Techniker und gewandten Burschen wichtige Aufträge überlassen. Mit piffigem Behagen und ohne das übliche Katzbuckeln fotografiert »Franzel« den Schah von Persien, Nassr Eddin, wie er anlässlich eines Aufenthaltes in Wien Strümpfe für den österreichischen Kaiser strickt oder in Marienbad den englischen König Eduard VII. Doch darüber lassen wir weiland Franz Fiedler selbst berichten:

»Der englische König war jährlich Gast in Marienbad. Diesmal bestellte er den Hoffotografen in die Privatgemächer. Es war ein aufregender Fall. Man hatte noch nie eine Heimaufnahme eines so »hohen« Herrn gemacht, aber der junge Fiedler hatte doch die reichen Erfahrungen! Ich gab also die Stelle an, wo die beste Beleuchtung zu finden war, und die Aufnahmen haben gut geklappt. Mit zwei Apparaten nebeneinander wurde fotografiert, wir alle – welche Komödie – im Frack und mit weißen Handschuhen. Eine große Bestellung erfolgte und zur Überraschung sollte dem König auch eine Fotoradiierung überreicht werden. Aber ich Unglücksrabe wischte in meinem »realistischen Wahn« die ganze Feinretusche ab und freute mich über die herrlichen Formen und die Spitzlichter, wie ich sie noch nie gesehen hatte. Und da alles sehr eilig war, bemerkte man es anfangs nicht – aber in Marienbad! Unretuschierte Bilder – für den eitlen Modekönig? So eine Frechheit war noch nie dagewesen.« – Natürlich hatte dieser »realistische Wahn«, dieses Sichstemmen gegen die dichte Kitschwelle, Folgen, ewige Streitereien mit dem Meister, dem der junge Fiedler zu kühn und überdies zu ironisch war. Den lockte ein neues Ziel: Dresden und dort der Hallenser Hugo Erfurth, der seit 1896 ein Atelier

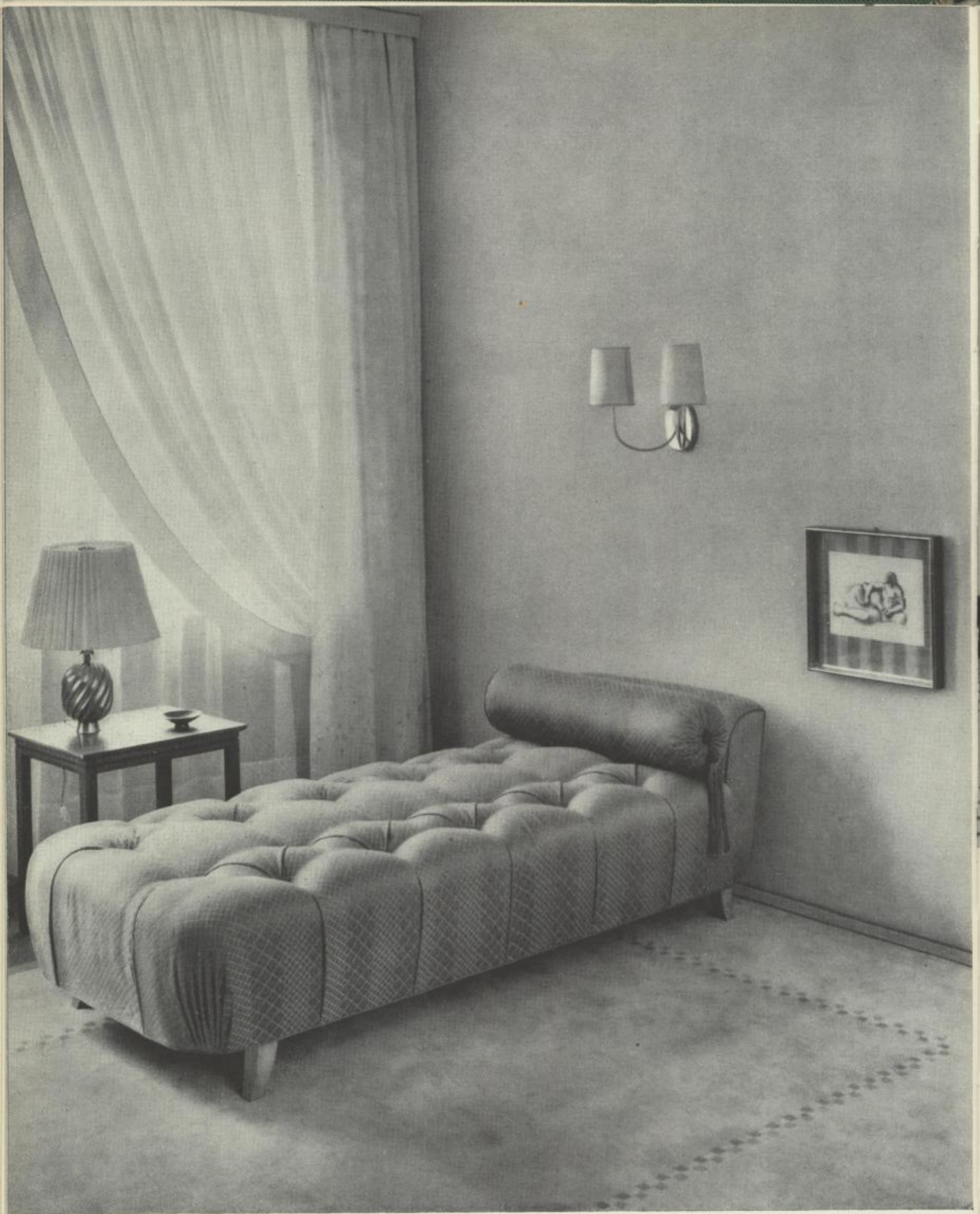
besaß und über die Malerei zur Fotografie gekommen war. Gestaltenwollen, das war das Feuer, das in ihm brannte und in Dresden, der musischen Stadt, war der Boden, in dem er wurzeln, in dem sein Wollen und seine Arbeitsakkuratesse erfüllt werden konnte. Es waren sowohl progressiv-gestalterische als auch ökonomische Gründe, die ihn zu Beginn des Jahres 1908 anspornten, das unruhige, vom Streit der Völker durchpulste Pilsen zu verlassen. Er fährt auf geradem Wege nach Dresden, der wachsenden Großstadt, um in das Atelier Hugo Erfurths einzutreten, der auf ihn wie ein Komet wirkt und zu seinem verständnisvollen Förderer werden wird.

Der Dresdner Barock, die Atmosphäre der Stadt am silbernen Strom und ihre reizvolle Umgebung mit dem blauen Kreis von Wäldern, das holde, milde Klima des Elbtales und die leichte oft verschwimmende Lichtstimmung über dem Stadtbilde, das alles fesselt ihn, ist ihm schnell vertraut, beglückt ihn. Er ist 23 Jahre jung und wird von nun an 48 Jahre in dieser Stadt, seiner zweiten Heimat, leben, arbeiten, Glück und Glanz, aber auch Ernst und Daseinshärte in dieser sich so schnell verändernden Welt erleben, und er wird hier seine nimmermüden Augen schließen. Unter den energischen Händen und dem subtilen, beweglichen Geist Hugo Erfurths bildet sich in Franz Fiedler das heran, was ihn neben seiner technischen Sicherheit und Brillanz später auszeichnen wird: weite Allgemeinbildung und ästhetisches Empfinden. *Er hat längst erfahren, daß der Fotograf Intelligenz braucht.* Und Hugo Erfurth, dessen Atelier in dem ehemaligen Schloßchen des Grafen Lüttichau ein Treffpunkt aktiver geistiger Kräfte war, formt, führt, ohne den Jungen zum Epigonen werden zu lassen, er leitet, ohne aufzudrängen, er lehrt ihn, echt von unecht zu unterscheiden, er erprobt mit ihm gemeinsam Neuerungen der fotografischen Industrie, die sich hier in der Elbeniederung entfaltet hatte. Hier findet er das, was er ersehnte: das Aneinanderlernen und Miteinanderstreben. Hier war überdies musischer Boden. Es gab eine traditionsgebundene, gepflegte musikalische Kultur. Es wurde gedichtet, getanzt und gemalt. Wenn auch die Akademien und die Musen in erster Instanz dem Fürsten dienten, so gab es neben dem Klüngel der »Hofmaler« auch eine Reihe von »Freigeistern«. Dadurch entstand jene schöpferisch-geistige Spannung, die das alte Dresden kennzeichnete. Hier wurde auch fotografiert, und zwar gut fotografiert, das wußte die Welt! Hier war ein Tusculum der Schauspieler, Tänzer und Künstler entstanden, wenn















man überhaupt das nach englischem Vorbild geplante und werdende Hellerau mit einbezog.

Sein Meister Hugo Erfurth erschloß ihm die tiefere Verbindung zur bildenden Kunst, erschloß sie ihm als lebensvolles, lebenspendendes Element, erschloß ihm vor allem neben dem Inhalt den Wert der Komposition und ihren Nutzen für die Fotografie. Und immer wieder finden wir den jungen Fiedler im Besucherstrom der Dresdner Gemäldegalerie, aber auch in den grafischen Sammlungen. Das sind seine »Sternstunden«! Er schleppt sich viele Bücher, die er nur irgend erreichen kann, heim. Eine große Welt tut sich vor ihm auf, für ihn noch eine terra incognita. Da sind Michelangelo, Dürer, Grünewald, die Cranachs, da sind wieder Rembrandt, den er nun mit heißen Augen verarbeitet und Rubens, dessen großartige Kompositionen ihn stets aufs neue fesseln, da sind aber auch die französischen Impressionisten, und nicht zuletzt die wesentlichen deutschen Maler des 19. Jahrhunderts. Kein Bild gleicht dem anderen, aber jedes schlägt in dem aufgeschlossenen Beobachter einen vollen Akkord an und führt zur Aktivierung und Verfeinerung seines Sehannes. Er lernt nach Inhalt und Form unterscheiden und gewinnt spontan Abstand von jener akademisch festgefahrenen Malerei, die Zeichen der Zeit war. Es ist eine Zeit des Entdeckens, des Sichtens, des Gewinnens. Er spürt, wie echte Kunst auf Sinne, Geist und Gefühl wirkt, er fühlt, wie stark und befeuernd ein *Rembrandt* ist und wie nichtssagend die meisten Maler seiner Epoche, von denen er allein *Max Liebermann* und *Käthe Kollwitz* schätzt.

Jenseits der flachen Ab-Bilder gab es Kunst, große Kunst und das, was ihn an die niederländischen Meister fesselte, war neben der Komposition immer wieder das Licht! Hinter ihm steht ratend, helfend, fördernd Hugo Erfurth, der ihn geistig formt und aktiviert, ihn aber auch fest macht gegen die bürgerlich-reaktionären Vorurteile der wilhelminischen Periode. Zwei kleine Bücher liegen von nun an in seinem Zimmer: Ludwig Volkmanns »Erziehung zum Sehen« und die »Elementargesetze der bildenden Kunst« von *Hans Cornelius*. (8) Sie fesseln ihn immer wieder und oft sitzt er sinnend am Fenster, über Linienführung, Verteilung und Füllung des Raumes, über die Bedeutung von Bewegung und Beleuchtung beim Porträt nachdenkend.

Des jungen Fiedler ganze Liebe gehört dem Porträt und seiner Gestaltung. Die handwerkliche Solidität wächst, er gewinnt Sicherheit in den einzelnen Druckverfahren und arbeitet im Atelier Erfurths mit an der Vorbereitung der in der Geschichte der Fotografie so eminent wichtigen »Internationalen

Photographischen Ausstellung Dresden 1909«, wesentlich sowohl für die Amateur-, als auch für die professionelle Fotografie, wesentlich – wie wir heute zu erkennen vermögen – als entscheidende Station eines Irrwegs! Franz Fiedler half mit, die Kohle- und Gummidrucke herzustellen, die später auf der Ausstellung hängen sollten. Der Gummidruck war das Darstellungsmittel geworden, das dem Fotografen ermöglichte, einen höchst subjektiven Eindruck, ein unmittelbar optisches Erlebnis, eine »Impression« wiederzugeben, bei dem nicht mehr das darzustellende Objekt primär war, sondern die Umstände, das Licht und die Atmosphäre, unter welcher es im Raum oder im Freien erschien. Ein Zusammenspiel von Licht, Luft und Atmosphäre, Bewegung und herrschenden Linien sollte eine geistig und geschmacklich »vertiefte« Aussage geben und dem Bild sodann jenen subtilen Reiz vermitteln, der erstrebenswert schien und eine Erweiterung der sinnlichen Wahrnehmungen sein sollte, in Wirklichkeit aber eine Reduzierung auf sie war. Man erkannte nicht, daß die Fotografie damit ihre Frische und Ursprünglichkeit, ihr »Spezifikum« aufgab, das Motiv neutralisierte und damit eine antirealistische Tendenz erhielt. Ein Charakteristikum des malerischen Impressionismus gilt auch für den fotografischen: »Die Behandlung eines Sujets der Töne und nicht des Sujets wegen ist, was die Impressionisten von den anderen Malern unterscheidet.« Die Goldschnittlyrik des saturierten Bürgertums und seiner Hausdichter gab die Begleitmusik und war eine Parallele, die nicht zu übersehen ist, ganz zu schweigen von jener breiten Flut der Prosa, die sich um die »Gartenlaube« rankte.

Die große, fast zwei Jahre vorbereitete Ausstellung, um deren Gestaltung sich die besten und produktivsten Geister der Zeit bemühten, fand im Sommer 1909 im Dresdner Ausstellungspalast mit allen seinen Räumlichkeiten und Parkflächen statt. Sie war von hoher Bedeutung und ein getreues Spiegelbild der gesellschaftlichen Struktur jener Zeit. Dem fürstlichen Absolutismus wurde die gebührende Reverenz erwiesen: es gab nicht nur eine Sonderausstellung »fürstlicher« Amateure, sondern auch den obligaten »Fürstensaal« mit den fotografischen Porträts regierender Staatsoberhäupter. Das Bürgertum war Träger der Ausstellung und Produzent der Bilder, das Kleinbürgertum hatte die Rolle des staunenden Zuschauers, eine ihm übrigens recht angenehme Rolle, und das Proletariat durfte sich das Ausstellungsgelände »von außen besehen«. Bedeutsam aber war, daß Amateure

und Berufsfotografen aus vielen Ländern ihre Bildleistungen ausstellten und die Möglichkeit gaben, Vergleiche zu ziehen und die Entwicklungstendenz des fotografischen Schaffens zu übersehen. Und diese Tendenz ging unter dem Vorwand, das Bild zu »veredeln«, die Bildsprache zu »verfeinern«, zum Edeldruck hin, zu jenen komplizierten und mühsamen Positivverfahren, die rein malerische Wirkungen in der Fotografie suchten. Rudolph Dührkoop (Hamburg) zeigte an die hundert Sepiaplatindrucke, *Frank Eugène Smith* (USA) brachte noch mehr Platindrucke auf Japanpapier, Nicola Perscheid stellte große Pigmentdrucke aus und Hugo Erfurth seine großen Gummidrucke. Bewundernd und fasziniert standen die Besucher aber vor den Bildern des damals noch so jungen Eduard Steichen, der die Richtung jener »malerischen« Fotografie am klarsten dokumentierte. Daneben glänzten die Franzosen Demachy und Puyo, die Österreicher Heinrich Kühn, Hans Watzek, Hugo Henneberg und Dr. Spitzer, die Engländer *Craig Annan* (Glasgow), *E. O. Hoppé*, *Keighley*, *Gertrude Käsebier* aus New York und viele andere, deren Namen indessen in die Bildgeschichte der Fotografie eingegangen sind, aber auch solche, deren Träger heute noch leben und wirken. Überrascht und bewundernd stand man auch vor den Fotos der Russen, vor den Schneeaufnahmen »Mondnacht« und »Letzter Schnee« von *Jeschow*, vor den Genrebildern eines *S. A. Lobowikoff* (1870–1941), vor den kultivierten Porträts eines *Nicolai Petrow* aus Kiew und den von Wolken übersegelten weiten Landschaften seines Landsmannes *St. Andriewsky*, vor jenen elegischen Fotos, die an Puschkin und Gogol erinnerten (9 u. 10).

Von Dresden aus gingen die Edeldruckverfahren in alle Welt und führten zu einer Blütezeit fotografischen Arbeitens mit malerischen Werten, die erst unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen und dem schnellen Aufblühen der späteren fotografischen Reportage überwunden wurde, dennoch aber eine große Reihe interessanter Aufnahmen und Drucke hervorgebracht hatte, die für die Zeit charakteristisch waren.

Als Gehilfe und junger Freund Hugo Erfurths konnte Franz Fiedler am gleichzeitig (vom 11. bis 15. 7. 1909) tagenden »Internationalen Kongreß für angewandte Photographie« teilnehmen, der vom damaligen Altmeister, Professor *Hermann Krone*, in vielen Sprachen begrüßt wurde und ein großes Aufgebot von Wissenschaftlern aus aller Welt zusammenführte. Auch dabei lenkten wieder russische Experten vielerlei Aufmerksamkeit auf sich. *Maximowitsch* aus St. Petersburg führte ein verändertes Martenssches Densimeter

mit zwei getrennten Lichtquellen vor und schließlich wurden nach der Tagung einigen bekannten internationalen Wissenschaftlern als besondere Überraschung noch Farbaufnahmen eines russischen Wissenschaftlers namens *Loundin* vorgeführt, der im Laboratorium des Professors *Thiele* in Straßburg arbeitete, aber über das Prinzip und die Details seines Farbverfahrens keine Auskunft gab, weil er noch an dessen Verbesserung und Verbilligung arbeitete. In den Tagebuchnotizen des sowjetischen Wissenschaftlers *Valentin Bulgakow* über *Leo Tolstois* letztes Lebensjahr lesen wir in einer Eintragung vom 21. April 1909 anlässlich eines Besuches des Schriftstellers *Leonid Andrejew*, daß dieser Tolstoi »von seiner Malerei und seinen farbigen Photographien« berichtete, ein Beweis dafür, wie aktuell die Farbenfotografie im damaligen Rußland schon war. (11)

Franz Fiedler hat diesen Ausstellungssommer nie vergessen. Mit wachen Augen und heißem Herzen war der Vierundzwanzigjährige täglich, sobald er nur konnte, in der Ausstellung und Hugo Erfurth hatte menschliches Verständnis dafür. Er wußte, daß der junge Fiedler sonst ein fleißiger, intensiver Arbeiter war und seinen Weg gehen würde. Ein Jahr zuvor hatte die »Photographische Rundschau« (1908, S. 16) eines seiner frühen Porträts veröffentlicht. Es war noch in Pilsen entstanden und stellt eine junge Frau dar, die leicht vornübergeneigt sitzt, eine kultivierte, eigenwillige Leistung, die in der Zeitschrift als Probe des Strebens eines »Fachfotografen« dargeboten wurde, die sich durch »lebendige Wirkung«, durch temperamentvoll-frische Auffassung auszeichnete. Und diese Veröffentlichung war als Beweis einer neuen Möglichkeit erfolgt, nachdem Matthies-Masuren kurz zuvor (Photographische Rundschau, 1908, S. 11) erklärt hatte: »Tatsächlich scheinen uns der Mangel an Vorstellungsfähigkeit und ein zu geringes, warmes Interesse für die bildende Kunst die Eigenschaften zu sein, die der weiteren Entwicklung der Bildnisfotografie im Wege stehen.« Hugo Erfurth, der stets seiner Sehnsucht nach geistigem und gestalterischem Risiko nachgab, verstand den jungen Fiedler nur zu gut. Sie empfanden beide, der »ältere« Fünfunddreißiger und der Jüngere, der Vierundzwanzigjährige, daß die Pflege des Bildnisses hinter der Motiveroberung der Landschaft zurückgeblieben war und daß man mutig arbeiten mußte, um zu einer neuen und klaren Qualität in der Porträtfotografie zu kommen. »Großer Stil ist Einfachheit«, lehrte Erfurth. Aber auch er suchte seinen Stil zunächst noch im Bereich der Öl-

drucke, mit welchen er dem Porträt als Charakterskizze zarte und feine Konturen und tiefere Werte zu geben versuchte. Das geschah immerhin in der Zeit, als die säbelrasselnden Kraftmeier und die meist nicht nur geistig verarmten Nachfahren feudaler Geschlechter in den Ateliers der Fotografen dekorative Bilder – falsche Repräsentation – verlangten. Die Arbeit bei und mit ihm war für Fiedler ein Wendepunkt, er wurde zum routinierten Öldrucker und blieb bis zum Jahre 1912 in Erfurths Atelier, um es dann erneut bei dem ewig jähzornigen Rudolph Dührkoop, diesmal in Berlin, zu versuchen. Bei Hugo Erfurth hatte er Klarheit und Strenge der Bildkomposition gelernt, er hatte gelernt, daß sich die Bildakzente die Waage halten müssen. Hintergrund und Modell bildeten ein Ensemble, das aufeinander abgestimmt sein mußte, und die schlichte Anmut einer Geste einbezog. Bei Dührkoop wollte er das Porträtieren in der gewohnten und vertrauten Umwelt des Modells erlernen, überdies ihm einiges in seiner Positivtechnik »absehen«, denn Dührkoop zeigte auf Platinpapieren satte Tiefen und jene glänzenden Lichter, wie sie sonst nur auf Mezzotintoblättern bestanden. Geholt hatte ihn zwar der abergläubische Nicola Perscheid, der ihn aber in letzter Stunde nicht einstellte, weil das Horoskop, das er dem jungen Fiedler stellte, ungünstig stand! Franz Fiedler erhielt eine Abfindung und ging zu Dührkoop. Lassen wir ihn nun selbst erzählen:

»Ich zeigte Dührkoop meine dicke Mappe mit Öldrucken und war Hahn im Korbe. Mit meiner flüssigen Öldrucktechnik mußte ich sofort nach Hamburg gehen, wo seine Tochter Minnya Diez-Dührkoop das Zepter führte, um den Öldruck dort einzuführen und dann nach Berlin kommen, wo ich in Charlottenburg die Aufnahmen machte. Ich war inzwischen ein guter Öldrucker geworden und konnte auf der noch vorhandenen Kupferdruckpresse die ersten Umdrucke auf Japanpapier machen. Da ich aber zuviel Neigung zum Malen hatte, mogelte ich viele grafische Effekte in die Tupftechnik. Und Dührkoop war begeistert.

Er machte in seinen Räumen in Charlottenburg eine große Ausstellung solcher Öldrucke, Bildnisse der ganzen Prominenz, die damals in Berlin zusammenströmte, von Caruso bis Amundsen, Richard Dehmel bis Asta Nielsen. Diese bearbeitete ich alle in »Öl«. Dührkoop gab eines Tages einen Tangotee, wie er damals auf dem Kurfürstendamm aktuell war, lud dafür Künstler vom Theater und Kabaret ein, die mitwirkten und ich führte die »Oleographie« bei Tangoklängen vor. Vor mir lag ein feuchtes Blatt mit nichts –

man staune! Über diesem hielt ich eine Glasplatte mit einem Batzen Ölfarbe drauf. Mit einem Pinsel, den ich in Petroleumessenz tauchte, verdünnte ich die Farbe auf der Glasplatte und sie floß auf das Blatt. Dann nahm ich einen anderen Pinsel, strich kreuz und quer über das Blatt und verrieb diese flüssige Farbe, die langsam zu trocknen begann. Dann nahm ich – gleich zwei! – große Pinsel, für jede Hand einen, und in rasendem Tempo tupfte ich ein Bild heraus – auf einmal war Asta Nielsen mit ihrer Ponnyfrisur und der Laute auf dem Papier. Mit Tangomusik, spaßeshalber mit Synkopen, ging's wie geschmiert. Es sah auch so aus. Die Schmiere, die auf den Seiten häufig stehen blieb, taufte man damals – Künstlerschmalz. Der Ausspruch stammte von Harry Liedke. Aber der Effekt war da – und Dührkoop strahlte.«

Doch Dührkoop war zu selbstüberzeugt, auch zu jähzornig. Dem jungen, temperamentvollen Fiedler war es unmöglich, immer bei ihm zu arbeiten. So wurde auch das nur ein Zwischenspiel des Arbeitens und Lernens und nach Ablauf eines Jahres wandte er sich nach Prag, um dort in einem Atelier zu arbeiten. Über diese Prager Zeit wissen wir leider nur wenig, aber dieses Wenige ist interessant. Fiedler geriet nämlich unter den Einfluß eines literarisch-journalistischen Kreises, der sich in dem Künstlerlokal Montmartre oder im Literatencafé Central traf. Dieser Prager Vorkriegsbohème gehörten bekannte Leute an und solche, die noch im Werden waren. Da war der Schalk, Spaßvogel und Journalist *Jaroslav Hašek*, der schon 1911 eine Erzählung veröffentlicht hatte, in deren Mittelpunkt »der brave Soldat Schwejk« stand, das Thema also, das er dann 1921 in einem Buch verarbeitete. Da war einer, der schon einen Roman geschrieben hatte »Der Mädchenhirt«, ein Buch, das gefeiert wurde und glänzende Kritiken erhalten hatte, einer, der später »der große Reporter« wurde: *Egon Erwin Kisch*. Ein Mann, der mit seinem Werk bis in unsere Zeit hinein wirkte. Da waren Maler, Schriftsteller und Studenten, Grafiker und auch Fotografen. In diese lebendige, künstlerisch befeuernde Zeit fiel, wie ein Blitz aus schwerem Himmel, das Attentat von Serajewo, die Ermordung des Thronfolgers Franz Ferdinand und seiner morganatischen Gattin. Es brach das Gewitter los, dessen Wolken schon geraume Zeit gedroht hatten: der erste imperialistische Weltkrieg. Die Schüsse von Serajewo fanden in seinen Trommelfeuern ihre Fortsetzung.

Geprüft in der Frühe,
Beim ersten Tageslicht besehen,
Reift eine neue Kunst heran,
Deren Geburtsdatum das Jahr 1917 ist,
Monat Oktober

Johannes R. Becher

ZWISCHEN ZWEI IMPERIALISTISCHEN
WELTKRIEGEN

Franz Fiedler wurde Soldat. Er zog mit auf den weiten Straßen dieses menschenfressenden »Abenteuers« . . . nach dem Osten, nach dem Balkan und an den Isonzo. Er fühlte sich unwohl als Soldat, unglücklich und innerlich zerrissen als Mensch. Er hat nie den kalten Rausch der künstlich erzeugten Kriegsbegeisterung gekannt, aber er kannte diejenigen, die den Krieg bejahten. Er hatte sie oft porträtiert und wußte von ihrer Eitelkeit und Arroganz. In der Armee hatte er die Kinder der Völker zu seinen guten Kameraden, die Böhmen, die Tschechen, die Slowaken und all die jungen Männer aus den vielen Völkerschaften, die das System der Habsburger Monarchie künstlich zusammenhielt. Man kann es bei Egon Erwin Kisch, F. C. Weiskopf und bei

Jaroslav Hašek nachlesen, wie das damals war. Mancher junge Soldat, der mit ihm die Kargheit des Lebens teilte, sah mit der vorausschauenden natürlichen Weisheit des Volkes schon, daß dieser 1. Weltkrieg die »Herrlichkeit des alten Systems von Gottes Gnaden« beenden mußte, und daß der Niedergang auf dem Rücken der einfachen Menschen ausgetragen werden würde. Viel Bitterkeit und viel Hoffnungslosigkeit lagen in jenen Tagen. Die bange Frage des Dichters Hugo von Hofmannsthal:

»Völker bunt im Feldgezelt,
Wird die Glut sie löten?
Östreich! Erdreich vieler Art,
Trotzest du den Nöten?«

anno 1914 gestellt, wurde von Franz Fiedler schon damals verneint.

Der Krieg tobte sich aus. Vom Jahre 1916 an kriselte es an allen Fronten und im ganzen Lande. Die Menschenverluste und der zermürbende Hunger und... endlich die russische Februarrevolution des Jahres 1917 führten zu revolutionären Bestrebungen sowohl in Österreich-Ungarn als auch in Deutschland. Sie erhielten ihren letzten Antrieb durch die indessen berühmt gewordene Erklärung der ersten sowjetischen Regierung: »Die von der Revolution am 24. und 25. Oktober 1917 gebildete Arbeiter-und-Bauernregierung schlägt allen kriegführenden Völkern und ihren Regierungen vor, unverzüglich Verhandlungen über einen gerechten demokratischen Frieden einzuleiten.«

Franz Fiedler, in dem die zwiespältige Haltung des liberalen Bürgertums lebte, in dessen tieferen Bewußtseinschichten noch bürgerlich-humanistische Ideale bestanden, registrierte mit Freude – so berichtete er selbst – dieses »erste Signal des Friedens«. Er konnte auf Grund seiner Entwicklung nicht erkennen, daß der *Große Oktober* eine weltgeschichtliche Wegscheide war, ein ökonomischer und geistiger Umbruch, eine politische Revolution mit dem Ziel einer tiefgehenden Veränderung. Die kapitalistische Welt war in ihren Grundfesten erschüttert. Er konnte nicht übersehen, daß die Erlösung der Menschheit vom Joch des Kapitals zugleich die Befreiung von der Gefahr imperialistischer Kriege sein konnte. Die Taube, das jahrtausendalte Symbol des Friedens »flog«. Das war für ihn das Wesentliche. Sie war im Osten aufgestiegen und rief auch die Arbeiter und Soldaten der Habsburgermonarchie zur Beendigung des Völkermordens auf.

Die Ungarn, die Tschechen, die Slowaken verließen die sich auflösende öster-

reichische Armee, nachdem Ende Januar 1918 auf dem in der Bucht von Cattaro, einem Einschnitt der montenegrinischen Küste, stationierten Flottengeschwader eine isolierte und daher zum Scheitern verurteilte Matrosenrevolte stattgefunden hatte. Bald nach den Streiks in Wien brach die Habsburgermonarchie zusammen.

Die blutige Epoche des 1. Weltkrieges ging 1918 zu Ende. In Prag und Budapest gab es neue Nationalregierungen. Europa bekam ein anderes Gesicht. Der Fotografengehilfe Franz Fiedler, der mit dem Leben davongekommen war, wartete die größten Wirren im Hause seiner Eltern ab. Er besaß zwei eigene Kameras, mehrere Stative und das notwendige Dunkelkammergerät, viele Ideen und den Mut zum Anfang. Im Jahre 1919 half er noch seinem Vater, aber im Jahre 1920 hielt es ihn nicht mehr daheim. Er packte zwei Reisekörbe mit seiner Habe und fuhr nach Dresden, um sich hier selbständig zu machen und nicht mehr das bittere Brot der Abhängigkeit zu essen.

In Deutschland stand das Barometer ununterbrochen auf Sturm. Durch den revolutionären Elan der deutschen Hochseematrosen beispielgebend gefördert – sie hatten im November 1918 die Feuer aus den Kesseln gerissen, als die Flotte kriegsmäßig auslaufen und für »Kaiser und Reich« untergehen sollte – sprang eine Welle von Streiks und Demonstrationen auf alle größeren deutschen Städte über. Das Proletariat war auf der Straße und kämpfte für den Frieden und die Revolution, aber es fehlte eine leninistische Partei, die führte. Durch den Verrat der rechten Führung der deutschen Sozialdemokratie und der Gewerkschaften, die Parteigänger der Junker und der Monopole wurden, gingen die Errungenschaften verloren: der deutsche Kaiser und seine Zaunkönige gingen, die Generale und Bankiers blieben.

Just in dieser Zeit eröffnete Franz Fiedler sein erstes kleines Atelier in Dresden, als der deutsche Imperialismus das Volk mit der größten Inflation der Welt zwang, die Kosten für die Sanierung des Kapitals auf sich zu nehmen. Die Statistik des Jahres 1920 dokumentiert zwar 8800 Streiks in 197 823 Betrieben mit 8 323 977 Streikenden. Aber ... die Weimarer Republik zeigte sich als alte Drehorgel mit neuem Strick, sie war noch einmal ein Staat der Bourgeoisie, in dem das Großkapital diktierte.

Der Anfang war schwer. Die Einladungen unter Freunden erfolgten »zu einem Teller Suppe«. Viele darbtten, so auch Franz Fiedler, viele wurden reich, »als ob nix passiert wäre!« Es war wie in einer Zauberposse, es ging

weiter. Die Bourgeoisie hatte sich schnell gerafft. Der geistvolle Zeichner *George Groß*, der zum Seismographen der revolutionären Gärung geworden war, zeigte in einem Bildband »*Das Gesicht der herrschenden Klasse*« (Malik Verlag 1920). Noch erfüllt vom Erlebnis des 1. Weltkrieges, schätzte Franz Fiedler dieses Buch. Er haßte Schieber und Ausbeuter, er liebte den einfachen Menschen, aber er kannte die »Kraft« der Arbeiterklasse nicht. Die Bourgeoisie kannte er wie kein anderer bis in die letzte verkapselte Kaverne.

Seine ganze Kraft gehörte der Fotografie und seinem jungen Betrieb, den er mit zähem Fleiß entwickelte. Der Auftrag wird die Arbeit der nächsten Jahre bestimmen. Seine Auftraggeber waren die Bürger und die Intellektuellen, auch die Schauspieler, Sänger und Dirigenten der Staatstheater, aber auch einfache schlichte Leute, die Wert auf ein sehr persönliches Foto legten. Zu seinen Auftraggebern zählten in steigendem Maße Handel und Industrie, welche die präzisen Fotos des brillanten Technikers Fiedler für ihre Werbung brauchten und nicht zuletzt die Illustrierten und mancherlei Zeitschriften. Gerade in diesen unruhigen Jahren, in welchen sich sein bildnerisches Vermögen an der Fülle der ihm gestellten Aufgaben festigt und stärkt, spürt er deutlich die »Krankheit« der gestaltenden Fotografie. Malerei, Grafik und Literatur haben eine künstlerisch revolutionierende Avantgarde herausgestellt, kühn wurden neue Wege beschritten, doch die Fotografie stagniert. Man pflegt noch immer das »schöne Bild«, den Öldruck oder den Bromöldruck, man schießt noch immer nach dem längst überholten malerischen Impressionismus. Man macht seine Porträts in den meisten Ateliers so, genau so, »als ob nix passiert wäre«. Das alles erscheint ihm mehr und mehr »gekünstelt« und blutlos. Fiedler sieht jetzt tiefer. In den verschiedenen Öldruckverfahren ist das Bild zum Reizträger geworden. Es hat seine sachliche Dokumentation geopfert, seine Wirkungselemente sind hektisch übersteigert, Formen und Personen sind fast ätherisiert, es ist ein Überbleibsel, eine fin-de-siècle-Kunst, in der das Reale zerrinnt. An der Wirklichkeit gemessen, hatte man zu viel fertige Klischees. »Das alles ist ja künstlerischer Fatalismus in der Fotografie!« schreibt Fiedler in einem Aufsatz jener Jahre.

Um diese Zeit gab Eduard Steichen das Malen auf und zündete mit seinen Zeichnungen ein Freudenfeuer an, er wollte nur noch fotografieren, und zwar »sachlich« fotografieren. Er war der Interpret einer anderen Denkweise, die in den Kämpfen des 1. Weltkrieges ihren Ursprung hatte. Anstelle der Wasch- und Pinseltechniken und der Edeldruckverfahren setzte sich durch

Steichens Versuche (16) eine neue Richtung in der Fotografie durch, der »New Realism«, die »Neue Sachlichkeit«. Hochentwickelte Anastigmaten ermöglichen außerdem gestochene Bildschärfe und ein Höchstmaß dokumentarischer Abbildungstreue. Auch in der Malerei begannen die gleichen Bestrebungen zu wirken, ohne daß wir schon klar einzuschätzen vermögen, wie diese Erscheinungen mit dem materiellen Sein zusammenhängen.

Auch Franz Fiedler erkennt, daß die Fotografie alle malerischen Elemente abstoßen müßte, um sich zu befreien, um endlich autonom zu werden. Sie dürfe nur das plastische Element behalten, nämlich das Modellieren von Körpern in der Fläche mit Licht und Schatten. Ihm geht es darum, dem Bildinhalt durch Energie und Bewegung Ausdruckstärke zu geben und jede eingefrorene Attitude zu vermeiden. Ihm geht es darum, mit dem Licht im Atelier feinfühler und sinnvoller zu arbeiten. Er möchte jene Bilder vermeiden, die durch Effekte von der Wirklichkeit abgesetzt und möchte zu Aufnahmen kommen, die im Tiefsten realistisch sind und eine präzise Bildaussage geben. Man braucht eine Fotografie, die man »lesen« kann, die genau und bestimmt das ausdrückt, was sie zu sagen hat, die nichts verschönt oder verschleiert, sondern mitteilt. Neben der professionellen Arbeit entstehen draußen im Freien und hin und wieder auch im Atelier Aufnahmen, die zunächst nicht für den Verkauf bestimmt sind, die aber ihren Weg durch viele Fotoausstellungen im In- und Ausland nehmen und Bewunderung erregen. Der Impuls für die neuen Wege Fiedlers ging vor allem von den meist kühn fotografierten Spiel- und Dokumentarfilmen jener Zeit aus, die aus dem Rohstoff *Wirklichkeit* ein aktuelles Thema klar und eindringlich behandelten und auf eine erregende Weise ins Bild umsetzten. Die frühen Filme der sowjetischen Meisterregisseure *S. Eisenstein* und *W. Pudowkin* (Eisenstein »Panzerkreuzer Potemkin« – 1925, Pudowkin »Die Mutter« – 1926, Dowshenkø »Die Erde« – 1930, es sind Filme, die wir noch heute bewundern), des holländischen Amateurs *Joris Ivens*, des großartigen *Robert Flaherty*, aber auch des dänischen Regisseurs *Dreyer* (17) brachten frischen Wind in das stagnierende, schematisch gewordene fotografische Schaffen. In das Zentrum alles Geschehens rückte der handelnde, kämpfende, leidende und erlebende Mensch, der Mensch als Träger und Gestalter der gesellschaftlichen Verhältnisse. Das, was bei den sowjetischen Regisseuren einer neuen weltanschaulichen Basis entsprang, war Wahrheit im vollen und politisch konkreten Umfang. »Entdeckt« wurde dabei der einfache Mensch, das Kind des Volkes mit dem Reichtum seines Wesens.

Nicht das fein ausgeleuchtete und solcherart zelebrierte Porträt der satten Bourgeoisie war dominierend, sondern der groß in den Bildraum genommene Kopf des einfachen Menschen, der typisch in Wesen und Erscheinung war, der die Runen und Zeichen erlebten Lebens trug. Vom Inhalt der Handlung her kam auch der neue frische fotografische Zugriff zum Leben hin, der Kontakt zur Umwelt, der nicht mehr durch die Kamera »dazwischen« unterbrochen wurde. Majakowsky hatte gesagt: »Die Kunst ist kein Spiegel, sondern ein Vergrößerungsglas.« Der neue volkstümliche und parteiliche Inhalt – als optischer Schwerpunkt des Bildes – fand seine Ausdrucksform in der Methode des sozialistischen Realismus. Die Form war lebendig und ausdrucksvoll, weil sie in der tiefen Kenntnis des Lebens wurzelte: der Mensch ist ein Teil der Gesellschaft, er wandelt sie um und baut eine bessere Gesellschaft auf.

Wenngleich den progressiven Regisseuren des europäischen Westens auch eine »standhafte« Weltanschauung fehlte, so lag doch auch in ihrem Hinwenden zu klaren einfachen Themen, zur Erfassung des echten sozialen Milieus, zur Auswahl und Beleuchtung der Lebenserscheinungen, der Wille zu einem tiefen kritischen Realismus, der gegen die Ideenlosigkeit und geistige Fäulnis der kapitalistischen Welt opponierte. Sowohl vom Thema als auch von dessen Umsetzung her wirkte die Arbeit dieser im besten Sinne fortschrittlichen Geister – der Regisseure sowohl als auch der Kameramänner – belebend und erfrischend. Wie sie »etwas ins Bild nahmen«, war erregend. Sie zeigten optische Initiative, ihre Aufnahmen waren erfüllt vom heißen Atem bewegten Lebens. Man lernte von ihnen, die Distanz zum Objekt hin zu überwinden, nahe heranzugehen und es aus dem fließenden Rhythmus des Lebens zu fotografieren: die präzise aussagende Großaufnahme wurde auch für die Standfotografie gewonnen! Der stärkste Impuls war jedoch der, das Leben als unerschöpfliche Motivquelle genauer zu beobachten und mit wacher Intelligenz Motive zu suchen, die auch im Bild geistig oder emotional »wirksam« waren. In der sachlich berichtenden Dokumentation erschlossen die progressiven Kameraleute neue Wege, die mehr waren, als das naturalistische Abbild.

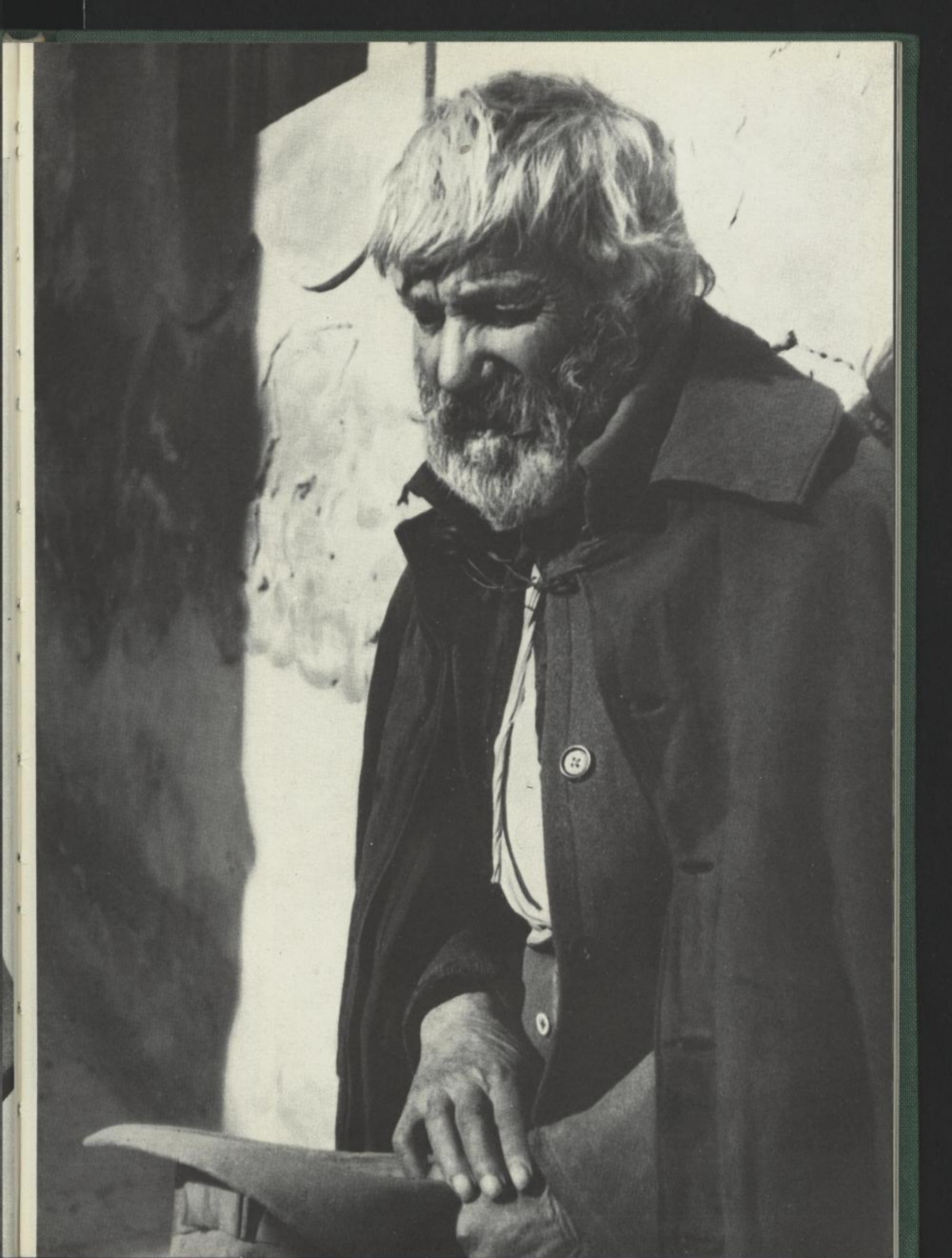
Als erster Berufsfotograf bewegte sich in etwa ähnlicher Linie *Albert Renger-Patzsch* (16), der sich in seinen Fotos streng dem Gegenstand unterwarf und seine Motive klar und präzise wie ein anatomisches Präparat behandelte, in jener wissenschaftlichen Treue und Schärfe, wie sie der Malerei versagt war. Auch Franz Fiedler folgte, allerdings vorwiegend auf dem Gebiet des Porträts. Er möchte das Menschenbild bereichern und vertiefen, ohne das Reale,







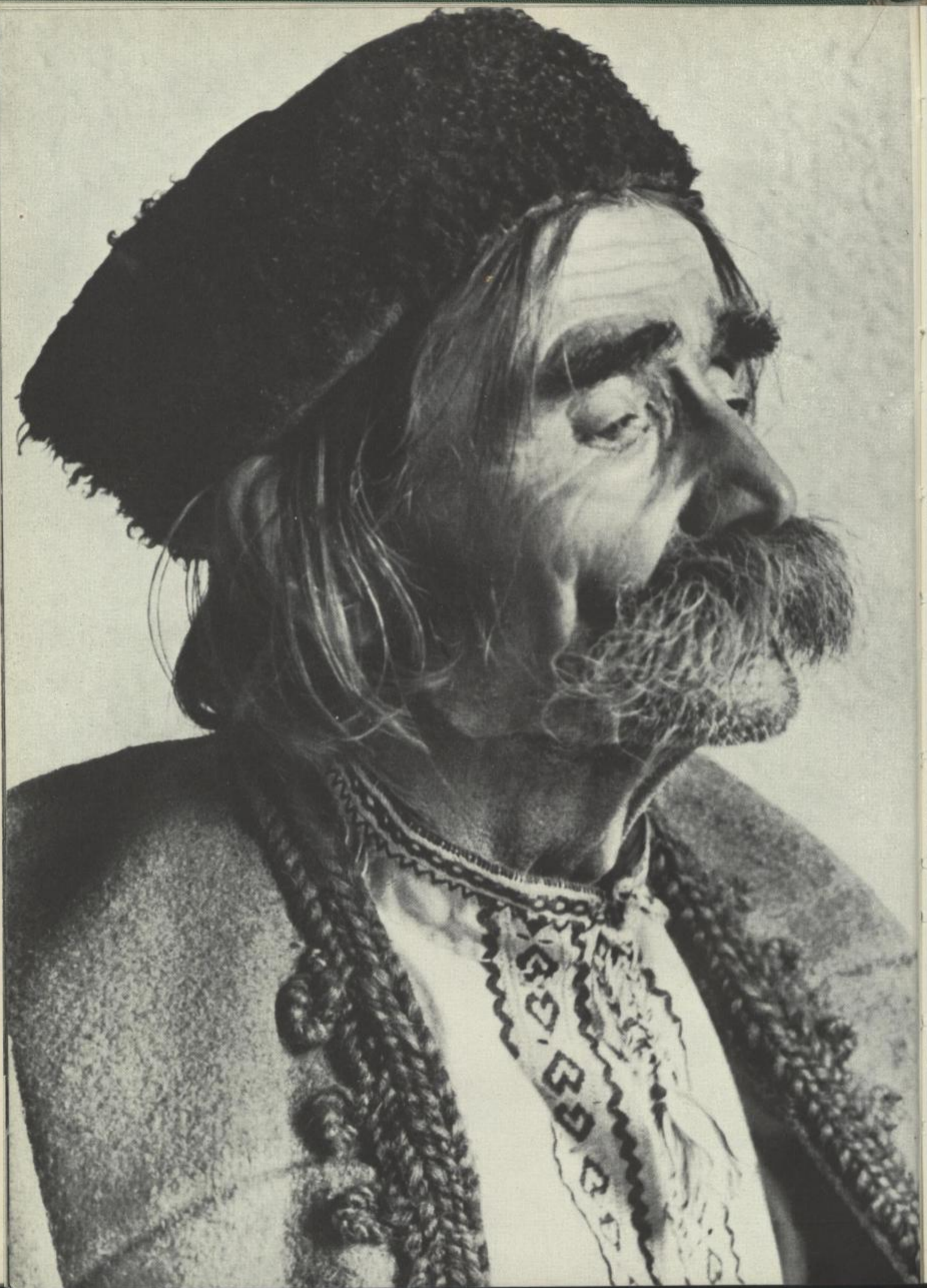








17 18









22

23





24

Saubere, Solide aufzugeben. Durch viele klärende Gespräche mit befreundeten Malern und Grafikern erkämpfte er sich über Fehlschläge hinweg unermüdet und sicher seinen Weg zur Echtheit und Lebenswahrheit. Dabei kennt er kein Beharren, keinen Stillstand, er ist sich selbst gegenüber unerbittlich, er schuftet.

»Unzufriedenheit mit sich selber bildet ein Grundelement jedes echten Talents«, sagte Tschchow einmal. Und die Fiedler innewohnende Unzufriedenheit treibt ihn ständig vorwärts. Früh, wenn die Sonne die Kinderrudel aus den Häusern lockt, ist er mit der Kamera unterwegs, dem Leben auf der Spur. Dann erst beginnt die Arbeit im Atelier und später das produktive Schaffen in der Dunkelkammer.

Nachdem Oskar Barnack, der unvergeßliche Konstrukteur der *Leica*, diese erste Kleinbildkamera 1924 in die Produktion gegeben hatte, zählte Franz Fiedler zu jenen ersten Berufsfotografen, die sich zu dieser revolutionierenden Neuheit bekannten. Die technische Exaktheit der Kamera, ihre mechanische und optische Konstruktion, bedeuteten für den Fotografen äußerste Beweglichkeit. Franz Fiedler setzte die *Leica* nicht nur bei publizistischen Aufgaben draußen im Freien, sondern auch im Atelier und als einer der ersten Fotografen neben der Großformatigen beim Porträtieren ein. Das war tollkühn, aber der gut durchgebildete Fototechniker Fiedler hatte sehr schnell erkannt, daß man mit dieser Kamera sicher und beweglich arbeiten konnte und damit unabhängig war. Unbestritten blieb für ihn der Wert des Großbildes. Dort, wo das anspruchsvolle Porträt zu erarbeiten war, das auf menschliche Charakteristik aus ist, benutzte er das große Format, das die Möglichkeit gibt, Korrekturen auf dem Negativ vorzunehmen. Die Kleinbildkamera mit ihren Vorteilen kam im übrigen seinen realistischen Bestrebungen sehr entgegen. Sie unterstützte den Abschied vom Malerischen, man konnte mit ihr kräftig und deutlich akzentuierend arbeiten, wissenschaftlich auch und kühl reportierend. Es war der tiefe Irrtum der Vergangenheit, für alle Zukunft nur eine sensible, malerische Fotografie im Auge gehabt zu haben und nicht darauf gefaßt gewesen zu sein, daß technische Neuerungen ihre Züge entscheidend verändern konnten. Die handliche Kleinbildkamera mit ihrer weiten Aktionsfähigkeit mußte ungeahnte Bereiche neuer Erkenntnisse erschließen. Das Fotografieren wurde eine echte Methode zur Aneignung der Natur. Aus Wien war überdies das geflügelte Wort gekommen, der Schnappschuß sei die »Unsterblichkeit eines Moments«. Die Fiedler'schen Momentaufnahmen im Ate-

lier zeigten das neue Porträt ohne Pose, die Interpretation des Menschen, im »fruchtbaren Augenblick« geschossen. Er begann mit dieser Arbeit, just als im Querschnitt (7/1931, S. 463) in einem Aufsatz von *Al. Z. Gill* von der Fotografie gesagt worden war: »Der Mensch wurde in dem Zustand gezeigt, den er ewig heiß ersehnt, aber im Leben sozusagen erst als Leichnam erreicht: im Zustand des absoluten, des idealen Stillstandes. Jede Pose des Fotografierten bedeutete seine Apotheose! Die Fotografie – das war die Verklärung des Menschen.« Dieser Satz faszinierte Fiedler, den Ausdruck des Lebens auch im Porträt zu suchen. Für ihn handelt es sich beim Porträtieren um einen Produktionsakt, der zur gestalterischen Voraussetzung die Unterwerfung unter das Objekt, das Belauschen des Objekts sowie das Aufspüren der Objektgesetzmäßigkeiten hat. Die Perspektivdarstellungen Dürers und die Lichtexperimente Rembrandts setzt Franz Fiedler auf der Ebene der Fotografie in seinem Atelier fort und versucht, wissenschaftliche mit künstlerischen Erkenntnissen zu verbinden.

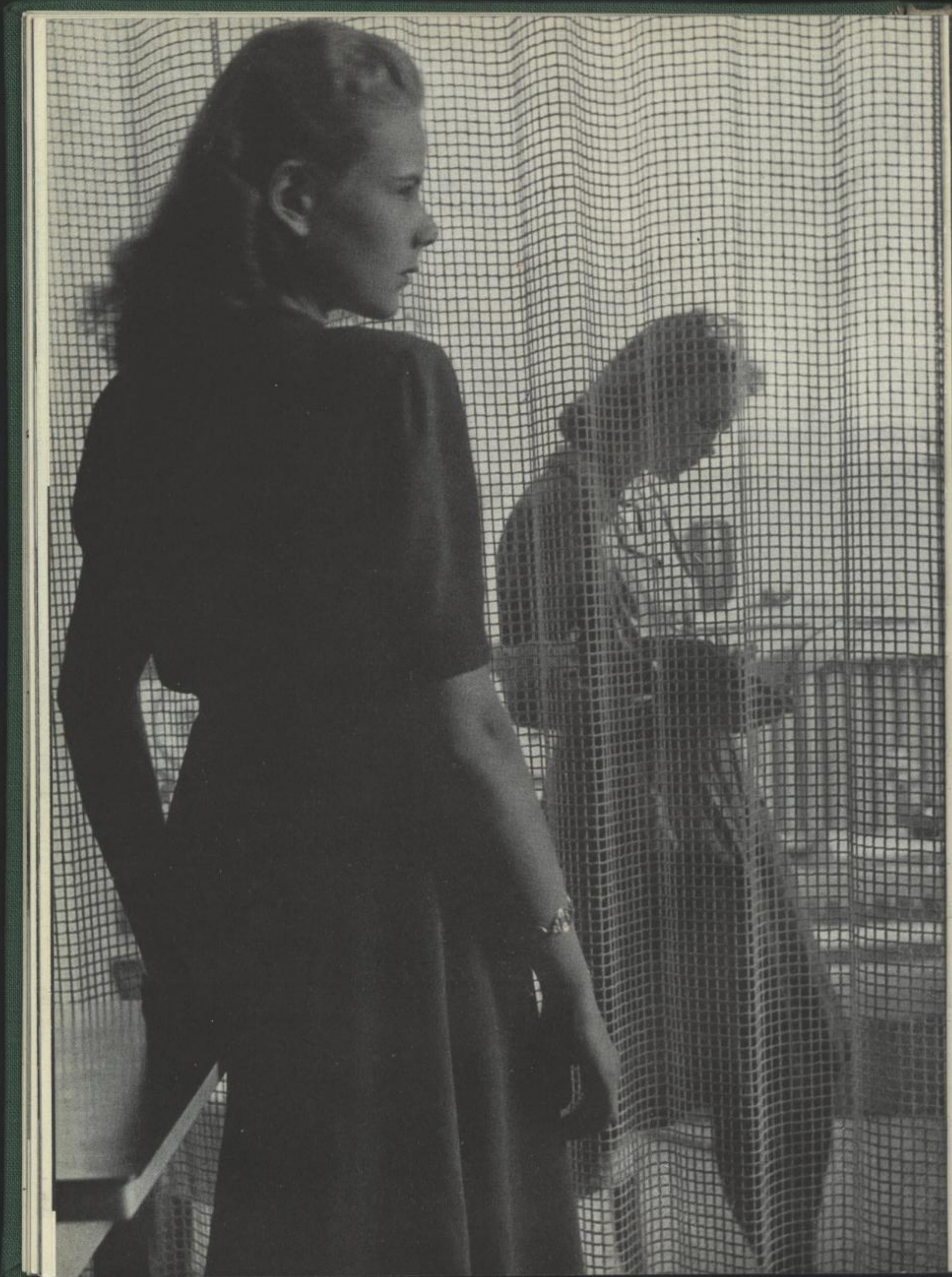
Gegen den Automatismus der Gewohnheit und erstarrte Denkformen, gegen den kleinbürgerlichen Genre-Idealismus setzte Fiedler bewußt das Bewegung ausdrückende Bild, das Erfassen des psychologisch interessanten Moments. Für ihn ist das Bild jetzt Ausschnitt aus dem »Film des Lebens«. Er sucht die Steigerung der Wirkungskraft aus dem Verzicht auf jede Stimmungshilfe und dem Vermeiden der unechten Pose.

Er versucht eine Deckung mit den Goetheschen Forderungen (in »Diderots Versuch über die Malerei«, 1798/9): »Die Kunst übernimmt nicht, mit der Natur in ihrer Breite und Tiefe zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen, aber sie hat ihre eigene Tiefe, ihre eigene Gewalt, sie fixiert die höchsten Momente dieser Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft.« Als Zeichen der Anerkennung seiner progressiven Arbeit wurde er in die »Gesellschaft Deutscher Lichtbildner« (GDL) berufen, die unter Ausschluß eigener wirtschaftlicher Zwecke 1919 gegründet worden war, und führende deutsche Berufsfotografen umfaßte, die sich durch vorbildliche Leistungen auszeichneten. Fiedlers Motivwahl war im besten Sinne vielseitig, fast alle Motivbereiche wurden gut, oft ausgezeichnet gelöst: Zudem reizte ihn stets das Schwierige, das, was ihm Arbeit machte. Dem technischen Reifen verbindet sich sein permanentes Bemühen, tiefer in die bildende Kunst einzudringen

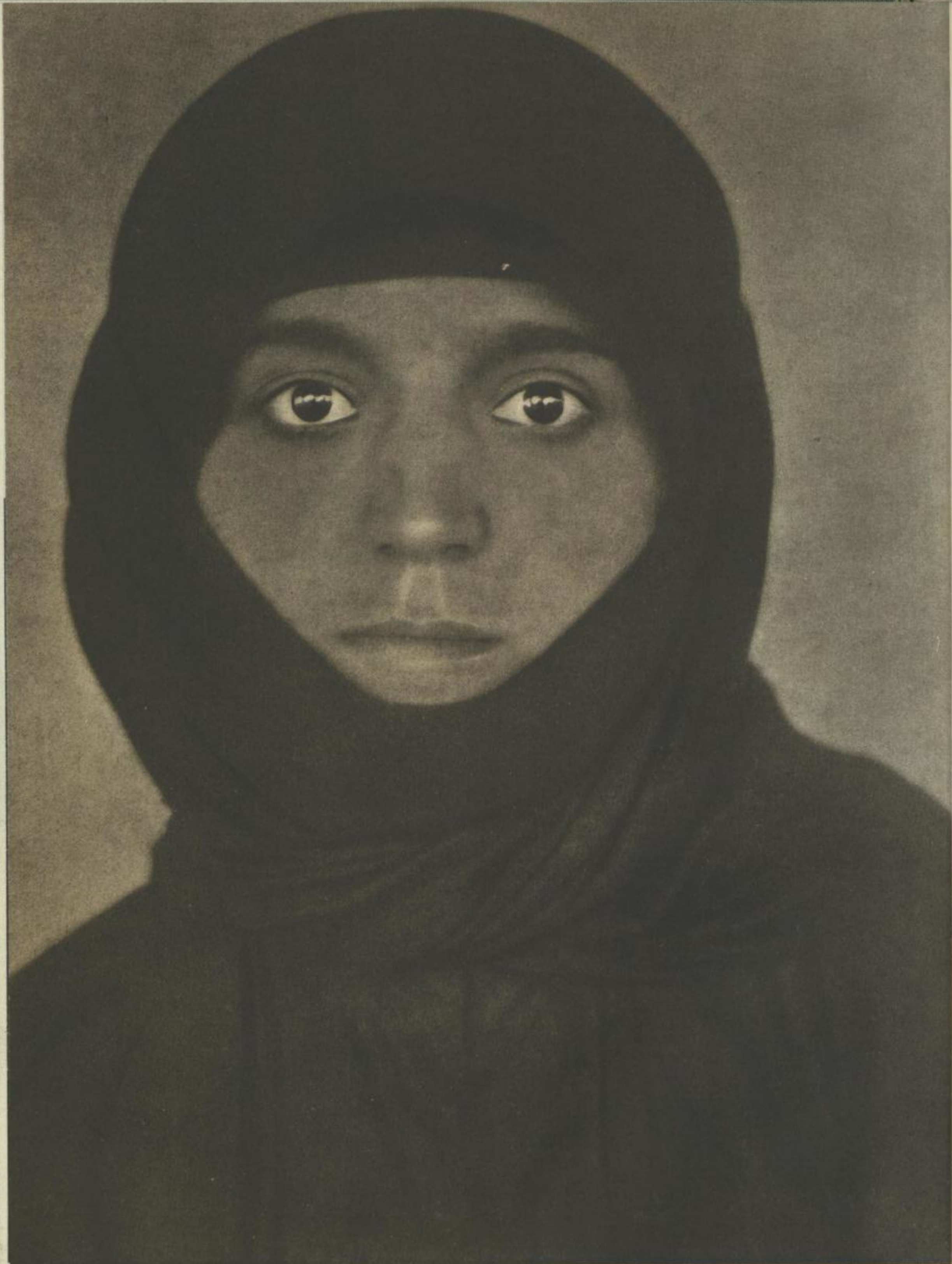






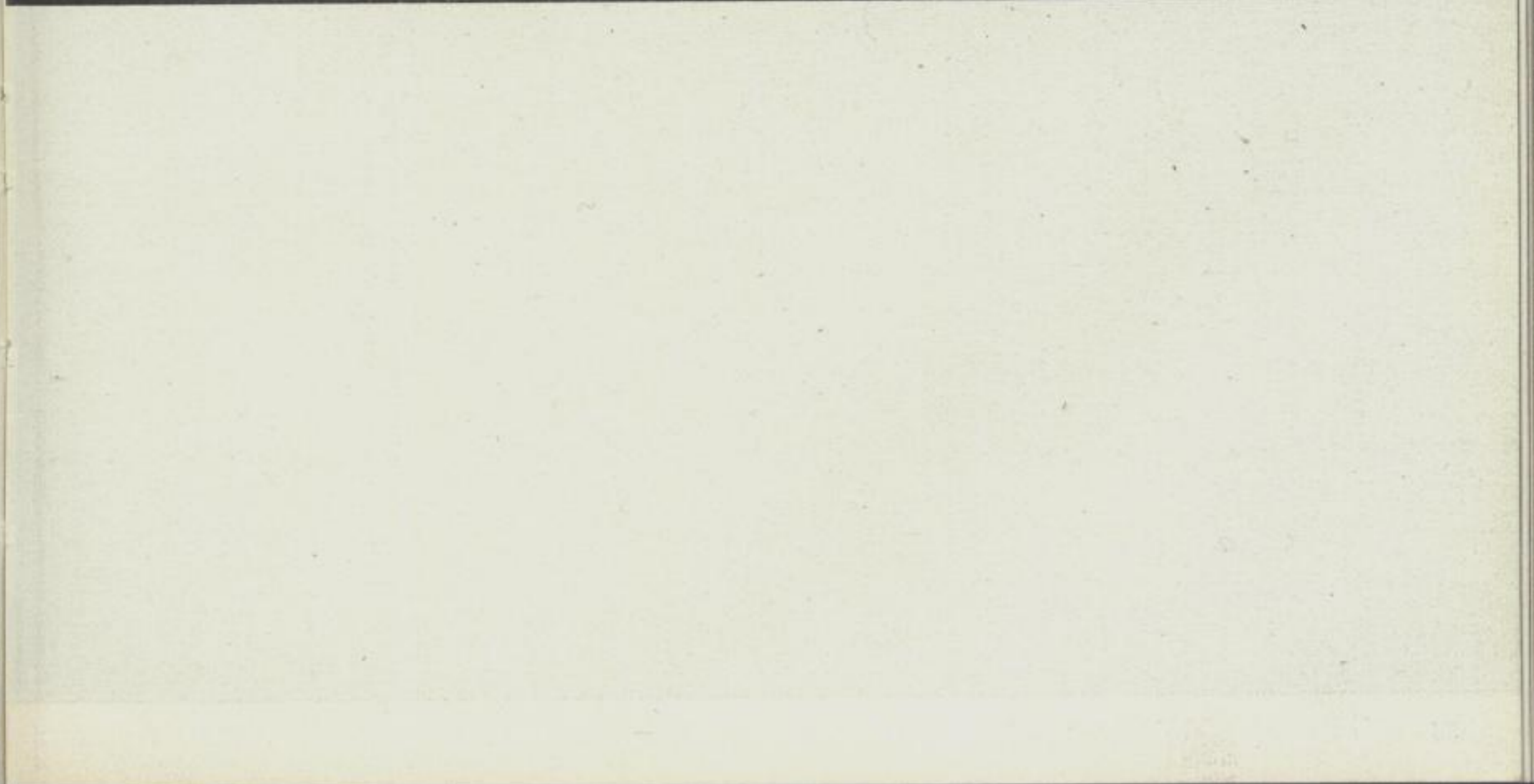










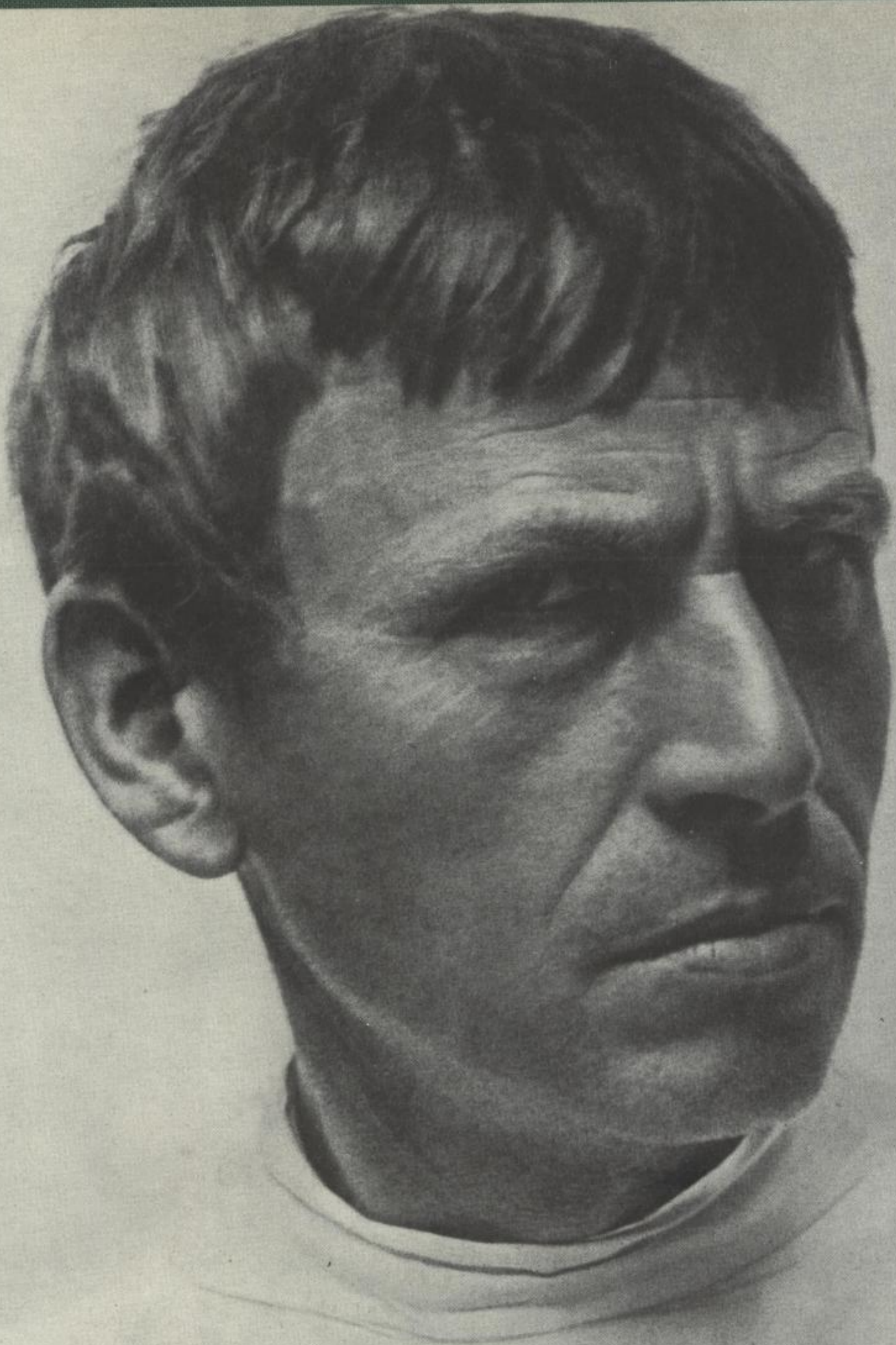




VIKTORIA HEYDT

















und in vielen Fragen der Gestaltung, insbesondere immer wieder der Komposition, Klarheit zu gewinnen. Seine Bibliothek wächst, es wächst und festigt sich auch seine alte Hinneigung zu Rembrandt's Werken, es fesselt ihn alles, was mit dem Bilden und Formen zu tun hat.

Fleiß und zielsicheres Streben ermöglichen ihm, der die Natur über alles liebt, die »große Reise«, die Erfüllung jenes Wunschtraumes, der ihn Jahrzehnte hindurch beschäftigte. Mit einem Paken von Kameras und dem verschiedensten Aufnahmematerial startet er nach dem europäischen Süden und nach Nordafrika, gibt sich dem Zauber und der Aura klassischer Stätten hin und sucht mit der tiefen Freude des Entdeckers die Menschen, die Landschaften und die versteinerten Träume der Architektur. Die Aufnahmen aus Sonnenglast und Meerrausch, die er zurückbringt, haben Atmosphäre. Sie sind Bildmusik, sie haben jenes Brio, das zu den Kostbarkeiten gehört und nur selten erreicht wird. Ohne das Element des Emotionalen vermag man diese Reisebilder nicht ganz zu erfassen, deren Reiz vom Motiv und der Gestaltung her nicht welken wird.

Seine Landschaftsaufnahmen, die später zuweilen noch als Öl- oder Bromöldrucke ausgearbeitet und ausstellungsreif gemacht wurden, entdecken dem Betrachter den bildhaften, den ästhetischen Reiz der Landschaften. Sie sind in ihrer Anlage ein Loblied auf die Schönheit der Welt, ein lyrisch gehobenes Bild der Natur. Nicht die blanke Dokumentation steht dabei im Vordergrund, sondern jene ins Grafische umgesetzten Werte, die das »Schöne« herausarbeiten. *Karl Marx* lehrte uns, daß sich alle menschliche Produktion von den Werten des Schönen leiten lasse, daß das Schöne aber nicht ein Ding an sich sei, sondern uns in »etwas« entgegenträte. Dieses Etwas ist mit der konkreten gesellschaftlichen Situation veränderbar. In diesem Sinne empfand der Bürger Franz Fiedler die Schönheit der Landschaft in ihrem Gefüge, in ihrer Struktur, in ihren Linien, kurzum: in ihren grafischen Reizen, die ihm eine fotografische Lösung abverlangten, zu der als wichtigstes Element die Stellung und Wirkung des Lichts trat. Das für das Atmosphärische entscheidende Licht – oft ganz verschwebende, diffuse Stimmungswerte – ist bei Fiedler wesentliches Gestaltungselement und auch Träger der Wirkung seiner Bilder auf den Betrachter. Seine Landschaften sind nicht der sachliche Bericht: so und nicht anders ist es, sondern sie sind durch ihre Verarbeitung ins Poetische gesteigert. Die Landschaftsfotografie unserer Zeit hat einen anderen Inhalt

und ist gegenüber den Fiedlerschen Drucken klarer, nüchterner, vor allem aber fotografischer. Die bewußte Abkehr vom Streben nach malerischen Werten im Bild hat der Fotografie mehr und mehr ihr Spezifikum erschlossen. Seine Menschenbilder des Südens zeigen niemals und an keiner Stelle den flanierenden Nutznießer, sondern den einfachen, Werte schaffenden Menschen, dem stets Fiedlers besondere Sympathie galt. Gewiß war auch in der bildenden Kunst der schaffende Mensch als »kunstwürdiges« Sujet nach vorn gerückt und in der Fotografie hatte *Erna Lendvai-Dircksen* (heute Trägerin der David-Octavius Hill-Medaille) indessen das »deutsche Volksgesicht« entdeckt. Weil sie menschlich und konkret sind, darum sind auch die Fiedler-Schnappschuß-Porträts so überzeugend. Er hat als Realist und aus eigenem Erleben den Reichtum und die Vielfältigkeit des Volkslebens geschätzt, in dieser Haltung liegt seine Gesinnung.

Es fesselt ihn nach wie vor der Film. Ein Film ist dabei, der ihn packt und erschüttert, ein Film, den er sich mit seinen Gehilfen ansieht »Kuhle Wampe« (1932). Er packt ihn künstlerisch und politisch. Es entgeht ihm, daß das Drehbuch von Bert Brecht stammte, *Helene Weigel* und *Ernst Busch*, die noch Unbekannten, die Chansons schrieben, ihn fesselten die Bilder, die Kameraführung (Regie *Slatan Dudow*), ihn fesselte die in Bilder umgesetzte ehrliche alltägliche Handlung. Da war eine Szene, wie die Liebenden in den Wald gehen und die Kamera hochschwenkt in die Wipfelwelt der Müggelseebäume. Der Wind spielt darin, in überquellender Vielfalt empfinden die Liebenden die Natur und ihr Weben und Raunen. Und eine Schlußszene war da in der überfüllten U-Bahn, großartig ins Bild genommen: die Diskussion über die Frage: »Wer ändert die Welt?« Wie die Arbeitermassen da aus dem U-Bahnschacht strömen und ein junger Bursche sein Lied herausschmettert »Vorwärts und nicht vergessen, die Solidarität«. Franz Fiedler spürt das Neue im Inhalt und in der Gestaltung des Films, aber es fehlte ihm – wie vielen loyalen und humanitär gesinnten Bürgern seiner Zeit – die Einsicht in die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die sich vor seinen Augen vollzogen. Wie nötig ist es heute, den Einfluß solch kühner Filme auf die Fotografie zu untersuchen.

Von seinen Schülern und Freunden angeregt, begann er nun auch, publizistisch zu arbeiten. Der Auftakt dieser Tätigkeit ist ein Bildband, den er seiner österreichischen Heimat schenkt.

Aus einer Fülle von Fotos ist das Bildbuch »Dresden« entstanden (Verlag Dr. Epstein, Wien), dessen Aufnahmen ihren Reiz dem »gegebenen« Motiv verdanken, eine Bildsammlung übrigens, die noch heute von Fiedlers zärtlicher Liebe zu Dresden, dem »verflucht hübschen Nest« – so hatte es Carl Maria von Weber genannt – berichten. Das Buch ist längst vergriffen, die Fotos sind mit dem großen Archiv des Meisters 1945 ein Raub der Flammen geworden. Ihm folgen in den Jahren 1933–1935 eine Reihe von wertvollen, weil aus der Praxis heraus entstandenen Veröffentlichungen, mit der Hand in jener schönen, klaren Schrift geschrieben, zunächst zur Selbstverständigung, zur intellektuellen Kontrolle des eigenen Schaffens, aber mit dem Ziel der weiten Popularisierung seiner Erfahrungen und Erkenntnisse:

Elementare Bildkomposition

mit 20 Abb. und 21 Skizzen

1.–3. Auflage 1933

Das Porträt im Kunstlicht

mit 66 Abb. und 35 Beleuchtungsskizzen

1.–2. Auflage 1933

mit 71 Abb. und 40 Beleuchtungsskizzen

3. Auflage 1935

Porträt-Photographie

mit 317 Abb. und Skizzen

200 S. Lexikonformat, Rohleinen

1. Auflage 1935

Porträt-Beleuchtung mit 2 Lampen

mit 26 Abb. und 21 Stellungsskizzen

1. Auflage 1935

Sie wurden sämtlich in Berlin verlegt und nicht nur in Deutschland, sondern auch in Österreich, Holland und der Schweiz gekauft, weil sie handfeste Kenntnisse und Erfahrungswerte auf sichere Art vermittelten, und das in einer Zeit, in der die materielle und geistige Barbarei des Hitlerfaschismus Deutschland beherrscht, als das Spektakulum des dritten Reiches begonnen hatte, jener Rückfall in die Inhumanität, in den Götzendienst, dem Franz Fiedler mit Unbehagen zusah.

Das Thema »Bildkomposition« hatte ihn schon viele Jahre beschäftigt. Er hatte in den theoretischen Schriften der alten Meister der Malerei und der Grafik nachgespürt, hatte sich durch vielerlei philosophischen Ballast hindurchgelesen, hatte aber auch viel theoretisch Wesentliches bei den Schriftstellern gefunden, von denen er Gottfried Keller, Theodor Fontane und Leo Tolstoi besonders schätzte. Der Extrakt der so vielfältigen Bemühungen war dieses kleine Buch, das mit knappen klaren Texten und einem hohen Maß von Anschaulichkeit arbeitete, die in Fotos und Kompositionsskizzen erworben wurde. Das Buch im DIN-A-5-Format war schmal, doch es hatte in der Zeit seines Erscheinens Gewicht. Es enthält das Bekenntnis Franz Fiedlers zu einem echten Realismus: der Bildinhalt wird durch die Komposition getragen. Jede Aufnahme ist eine Aufgabe, bei der es auf ein lebendig-tätiges Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, also zwischen dem Fotografierenden und seinem Motiv ankommt.

Maler und Bildhauer bauen aus Kompositionselementen ihr Werk (die Kompositionselemente haben *formenden* Charakter), der Fotograf verwertet das Vorhandene, die objektive Realität, die unabhängig von seinem Bewußtsein besteht und ordnet sie in den Bildraum ein (die Kompositionselemente haben *ordnenden* Charakter). Sehen ist nach Fiedler aktive Betätigung und heißt zunächst, sich etwas in einer bestimmten Form vorstellen.

Alles, was in der Wirklichkeit existiert, hat Inhalt und Form. Es gibt nichts, was nur Form hätte, und keinen Inhalt. Zum Inhalt erhebt Franz Fiedler das Wesentliche, das Typische einer Landschaft oder eines anderen darzustellenden Objekts. Die Brauchbarkeit dieses schon damals notwendigen kleinen Werkes in der Praxis erwies sich sehr schnell. Wesentlich auch für uns bleibt seine Feststellung, daß es zwar ästhetische Kategorien gäbe, doch weder Formeln noch einen Kanon für die fotografische Gestaltung.

Neben kleineren aber wesentlichen Veröffentlichungen in der fotografischen Presse zum gleichen Thema füllte sein Buch über die »Porträt-Photographie« eine empfindliche Lücke und vermittelte nicht nur dem handwerklich-fotografischen Nachwuchs, sondern auch den Amateuren fundierte technische und gestalterische Kenntnisse. Eine erweiterte Neuauflage dieses Buches erschien unmittelbar nach dem Tode des Meisters im Jahre 1956. Wenn sich indessen auch Einsichten geändert und Techniken verbessert haben, so wird der Kern dieses Buches auch weiterhin bedeutungsvoll bleiben. Wir vermögen heute einen wesentlichen Entwicklungsabschnitt der Porträtfotografie zu überblick-

ken, wir sehen darin ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Situation und des jeweiligen gesellschaftlichen Zustandes und wir empfinden im Wandel des Porträts zugleich auch die Wandlung der Menschen. Franz Fiedler zielte mit seinem Buch und seinen Aufnahmen nicht auf das »schöne« und fein retuschierte Abbild des Menschen, sondern auf das Echte, Unverstellte im Ausdruck, auf die gesellschaftlichen Wesenszüge und das Sichtbarmachen seiner »inneren« Werte. Er sucht das Uniforme des handwerklichen »Bitte-recht-freundlich«-Bildes, den fotografischen »Eintopf« durch Vertiefung des menschlichen Ausdrucks, durch Akzentuierung zu überwinden, indem er nicht nur das Bild »baut«, sondern Gestik oder Handlung einbezieht. Gerade darin liegt die besondere Bedeutung seines Werkes, er sucht das Bildnis im individuellen Sinne, er will das Vollgültige, er will zum »Entzauberer des Ichs« werden, gerade weil er im Inneren seinem Vorbild D. O. Hill verpflichtet bleibt. Ein »schönes« Porträt ist nicht in erster Linie die Wiedergabe eines »schönen« Gesichts. Er ergänzt das optische Porträt durch die geistige Charakteristik. Dadurch, daß er sein Modell in einem natürlichen Ausdruck aufnimmt, daß er sein Modell mit dem Licht nicht verwirrt, sondern das Licht zum Modellieren sinnvoll einsetzt, kann er auch den seelischen Ausdruck nicht zerstören oder verdecken. Gegen die fotografische Massenproduktion an nichtsagenden Porträts setzt und fordert er das empfundene Bild.

Solches Bemühen geht technisch einher mit dem Ringen um die Präzision der Wiedergabe, um Tonwerte, um Struktur und Gravierung, gestalterisch mit dem Streben, einen Menschen, eine Persönlichkeit darzustellen. Franz Fiedler weist auf die Gefahr hin, durch komplizierte Beleuchtung ein Porträt zu idealisieren: durch harte oder weiche Beleuchtung ändert sich die seelische Aussage des Menschen vor der Kamera.

Das Buch hat noch heute seinen Wert, einen handwerklichen und einen moralischen, denn es geht darin um das echte Menschenbild, das als wahres und gutes Urteil gewonnen und aus sauberer Technik und einfühlsamem Gestalten formiert wird. Das war ein Offenkundigwerden neuer Qualität.

Er ist indessen ein international anerkannter Meister geworden und nun stellen sich auch die »Schüler« ein. Zu ihnen hat er schnell ein echtes, förderndes Verhältnis. Sie lernen bei ihm von der Pike auf und er läßt sie an vielerlei Aufgaben wachsen. Immer aber weist er sie auf die Schönheit und den Motivreichtum der Natur und des Menschenlebens hin. Darum

lehrt er sie nicht nur im Atelier, sondern auch draußen unter dem weiten Himmel der sächsischen Landschaft, die er oft mit ihnen durchstreift. Er ist gar nicht »Chef« im Sinne kapitalistischer Praxis, sondern der helfende Freund, der Vertraute, der bei aller menschlichen Wärme in seinen Forderungen hart sein kann. Das, was er sie unermüdlich lehrt, ist technische Sicherheit in der Beherrschung der Kamera und ihrer Möglichkeiten und das »Sehen« der Motive, aus den verschiedensten Gruppen. Das aktive Sehen, das er seinen Schülern lehrt, beginnt beim Denken in Bildern, beim Erfassen von Situationen und Gegebenheiten, die das Leben bringt. Sowohl belebte Objekte (dynamische) als auch unbelebte (statische) werden aufs Korn genommen. Er will eine Erweiterung der optischen Erlebnisfähigkeit und die Aktivierung bildnerischen Denkens erreichen. Nur ein gut vorgetragener Inhalt kann einem Bild Wert und Spannung geben. Darum verlangt er nach der Motiverfassung die wohlüberlegte Anfertigung von Aufnahmen und ihre systematische Verarbeitung im Negativ- und Positiv-Prozeß.

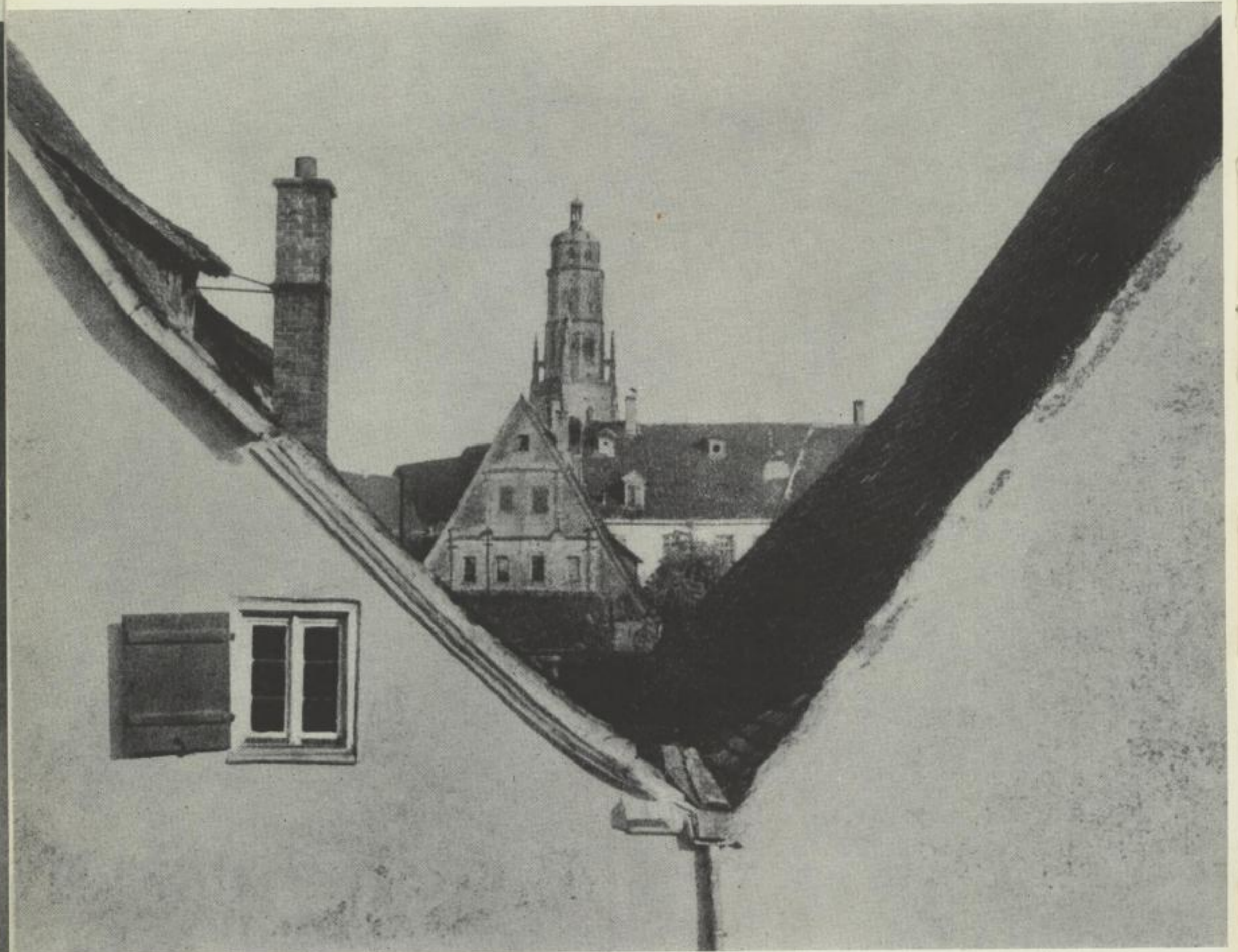
Wir erinnern an ein Wort von *Karl Marx* (Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie), daß das »wirklich freie Arbeiten, z. B. das Komponieren, zugleich verdammtester Ernst, intensivste Anstrengung ist.«.

In seiner eigenen Arbeit und bei der Beurteilung fremder Aufnahmen fragte er zuerst: »Ist das Bild in seinem Inhalt wahr?« Der technische Wert galt erst dann, wenn er mit der Wahrheit verschwistert war. Es ging ihm darum, den Menschen zu zeigen, »wie er wirklich ist« und die Umwelt zu erfassen, »wie sie im Moment der Aufnahme wirklich war«. Die Fotografie berichtet aber nicht nur die Wahrheit schlechthin – so erläuterte Franz Fiedler oft – sondern sie ist eine menschliche Aneignung des Motivs, in der sich auch der Mensch mit seinem Gefühlleben und seiner Einstellung zur Welt offenbart. Dieses strebende Bemühen um Wahrheit wird im Atelier oft durch den Auftrag, den notwendigen Broterwerb, gehemmt, bricht aber mit aller Kraft durch, wenn der Meister draußen auf den verschlungenen Pfaden dieses Lebens wandelt und den Menschen begegnet, die nicht ins Atelier kommen, den Bauern und Häuslern, den Handwerkern, Straßen- und Bauarbeitern, den Frauen und Mädchen unter dem weiten Himmel. Da zeigen seine Schnappschußporträts echte Wirklichkeit und den frischen, festen Zugriff zum Objekt hin.

Da sind sie Bekenntnis zum Menschen, erfüllt von naiver Kraft und dem Glauben an das Leben. Da zeigt sich Franz Fiedler von seiner lebenswerte-







45

sten Seite, wie er als bürgerlicher Humanist den namenlosen Menschen, den Werktätigen ins Bild nimmt. Solche Aufnahmen heben sich von seinen meisterhaften Atelierporträts weit ab, sie kennzeichnen jene andere Welt, in der Franz Fiedler gleichzeitig beheimatet war: die Welt des Menschlichen. Welch herrliche Gesichter entdeckt sein Auge da, welche Inhalte für seine Bilder! Solche Fotos sind durch ihre Authentizität geprägt, in ihnen lebt jene Poesie der Sachlichkeit, in der sich das ungeschminkte Leben darbietet.

Er lebte seiner Arbeit und seinen Versuchen. Er lebte in Dresden, aber doch auf einer Insel abseits des politischen Geschehens. Das war ein individueller Rückzug aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

Franz Fiedler hat sich oft innerlich gegen den deutschen Faschismus aufgebäumt, vor allem in jener Zeit, als alles Geistig-Lebendige niedergestampft, genormt und gleichgeschaltet wurde. Er hat auch nie die reaktionären und angriffslustigen Typen fotografiert, die sich anschickten, unter Führung der großen Verderber sich selber und der europäischen Kultur das Grab zu graben. Er lebte, wie so mancher anständige Deutsche, in der »inneren Emigration«. Er wußte, daß das eine Fluchtposition war und hat es Freunden gegenüber oft zugestanden. Seine reiche geistige Welt trennte ihn von Barbarei, von der »Maskerad', die einem die Kehle zuschnürt«. Die Zeit des deutschen Faschismus empfand er als die bitterste Dissonanz in seinem Leben, weil er zusehen mußte, wie nicht nur Deutschland, sondern auch seine geliebte mährische Heimat eine Beute der Wölfe wurde.

Er floh in die Arbeit, während rings um ihn die Bürgerwelt gesellschaftlich und moralisch verfiel und der Glaube an Vernunft und Humanität und an die gesellschaftliche Entwicklung bei all jenen in die Brüche ging, die weder Kenntnis noch Einsicht in die Entwicklungsgesetze von Natur und Gesellschaft hatten.

Wir han geworfen die großen Herrn,
Die ganze Welt muß neugeborn wer'n,
Neugeboren die ganze Welt,

Dazu sein wir bestellt.

Gloria!

Friedrich Wolf, Der arme Konrad

NACH DEM ZWEITEN
IMPERIALISTISCHEN WELTKRIEG

Der zweite Weltkrieg wird das düstere Leitmotiv aller Gespräche, die der Meister mit Vertrauten und Freunden führt. Tiefe Sorge um die Humanität – der Faschismus hatte nicht nur Bücher verbrannt und auch vor seiner Familie nicht Halt gemacht – erfüllt ihn und während aus den Lautsprechern des Rundfunks die Siegesfanfaren tönen, flieht er tiefer in die Arbeit, um mit neuen Mitteln neue fotografische Wege zu suchen.

Mit Geduld und der eisernen Beharrlichkeit des Forschers prüft er die ihm bekannten Tontrennungungsverfahren durch und steigert sie in den »Isohelien« ins Holzschnitthafte. Unter Auslassung der Halbtonübergänge wird dabei Fläche neben Fläche gelegt, so daß eine eigenartige, fast plakative Bildplastik

entsteht. Dann fesselt ihn geraume Zeit gestalterisches Neuland aus dem Mühsal der Solarisation, also der Umkehrung eines Negativs in ein Positiv bei starker Überbelichtung und nachfolgender Entwicklung. Dabei schlägt das anfangs dünne, normale Negativ bei weiterer Entwicklung in ein Positiv um.

Er versucht diese Verfahren bei ihm geeignet erscheinenden Motiven und kommt dank gestalterischer Sicherheit zu neuen Bildwirkungen. Auch die Foto-Grafik mit Bromkali fesselt ihn. Er schreibt seine Ergebnisse sachlich informierend wie folgt nieder:

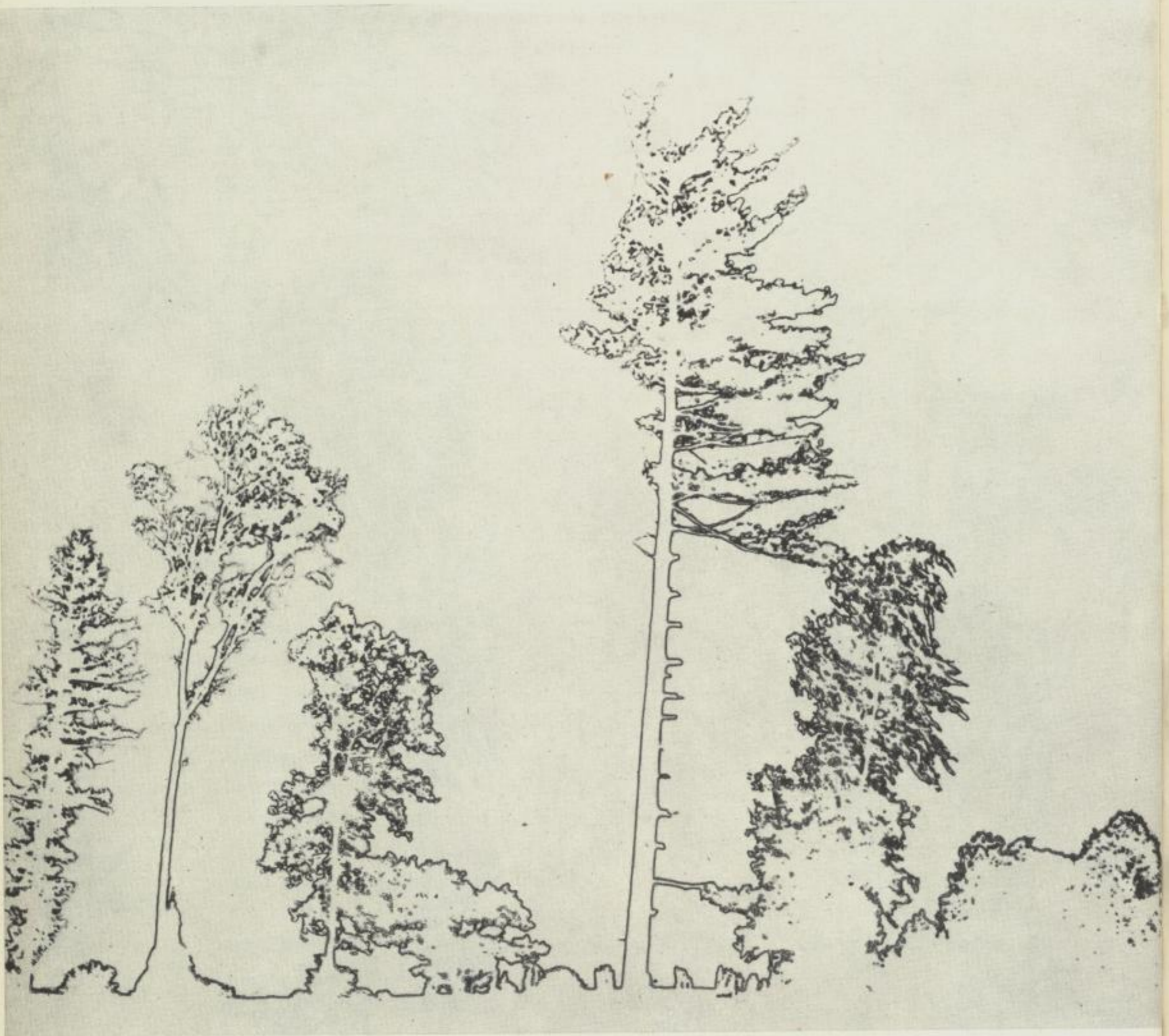
»Bildkonturen kommen zustande unter folgender Bedingung. Wenn man dunkle Gegenstände so vor einen weißen Hintergrund aufnimmt, und die Aufnahmen hart entwickelt, damit eine Silhouette entsteht, so schlägt sich das Bildsilber an den belichteten Stellen reichlich nieder. Diese kräftige Schwärzung hat auch eine reichliche Bildung von Bromkali zur Folge. Die unbelichteten Stellen (der Silhouette) behalten während der ganzen Zeit der Entwicklung ihre volle Lichtempfindlichkeit. Wenn in einem richtigen Stadium das Negativ plötzlich diffuses Licht empfängt, dann schwärzen sich auch diese Stellen und bilden ebenfalls Bromkali. Wenn die Zweitbelichtung richtig dosiert war, so schwärzen sich beide Bildteile zu gleicher Zeit und zu gleicher Dichte. Dies ist der Moment der Geburt der Lichtkontur. Das in beiden Schichtteilen sich bildende Bromkali, wenn es nicht weggeschwemmt wird, kann nicht heraus und bildet infolge der energischen Entwicklungshemmung einen Saum, der dann dunkel kopiert. So zeichnet also – so paradox es scheint – einzig und allein das Bromkali die feinsten Wunderzeichnungen.

Man sieht, daß die Photographie auch in ihren Fehlern etwas Wunderbares hat. Sie harren nur der Anwendung durch eine bewußte technische Steuerung, die aber nicht dem Zufall allein überlassen bleiben darf!«

Solche Versuche und viel Arbeit im Atelier beschäftigen den Meister, während sich der Un-Sinn, der Wahn-Sinn des hitlerischen Raubkrieges austobt. Aus Herze-Leid wird Herzens-Angst, die Angst vor dem Ende. Ihm, dem geistige Sauberkeit und Humanität Lebensinhalt und Lebensselbstverständlichkeit waren, graust.

Das Jahr 1945 beginnt mit Flüchtlingsströmen, die aus den weiten Gebieten des Ostens kommen, mit verstärkten Bombereinflügen und den warnenden Kondensstreifen am Himmel. Franz Fiedler und seine Frau helfen hier und dort, soweit sie können. Noch ist das schöne Atelierhaus des Meisters, sein Tusculum, unzerstört.









Handwritten signature and date: 1913

Da kommt die Nacht vom 13. zum 14. Februar 1945. Wieder heulen die Sirenen, anglo-amerikanische Bomberschwärme ziehen am nachtdunklen Himmel hin und fliegen die Stadt an. Aus Schwärmen werden Geschwader, viele Geschwader, die Welle auf Welle kommen, Tod und Verderben speien, und wieder abfliegen. In das Heulen der Sirenen donnern und krachen die 520 000 Bomben aller Art, sengen die Flammen der brennenden Stadt, gellen die Schreie der Verwundeten, Verbrannten und geistig Gestörten. Die Nacht wird zum Inferno, in dessen grausem Wind der Stadtkern Dresdens lodernd hinsinkt, zu Schutt und Asche wird. Die kriegswichtigen Industrien in den Vorstädten blieben unberührt, zerstört wurde das Zentrum, das Kleinod.

Es versank im Orkus, das barocke Dresden, es sanken hin die Paläste der Fürsten und die Häuser der Bürger, die Kirchen der barocken Meister und die Gärten und Villen, es versanken die Häuser und Hütten der Werktätigen, 44 Krankenhäuser und Kliniken wurden vernichtet, es versank das, was arbeitssame, erfinderische, ewig hartnäckige Menschen mit ihrem Geist und ihrer Hände Arbeit erschaffen hatten. Es versanken die architektonischen Kostbarkeiten! Die Toten waren sonder Zahl, sie häuften sich zu Bergen und wurden in Lastwagen abtransportiert. Namenlose, Frauen, Männer und Kinder, irgendwo nahm sie die kalte Erde in Empfang, während Tausende unter qualmenden Trümmern liegen blieben. Das kalte Grauen lag über dem einst so heiteren Elbtal.

Als Franz Fiedler mit seiner Frau flüchtend allmählich die lähmende Betäubung abschüttelte, standen sie arm wie die Kirchenmäuse auf der Landstraße. Außer ihrem Luftschutzkoffer besaßen sie nichts. Mit ihrem Atelier war ihre Habe, ihr persönliches Gut, die Ernte eines fleißigen Lebens, verbrannt, zu Asche geworden.

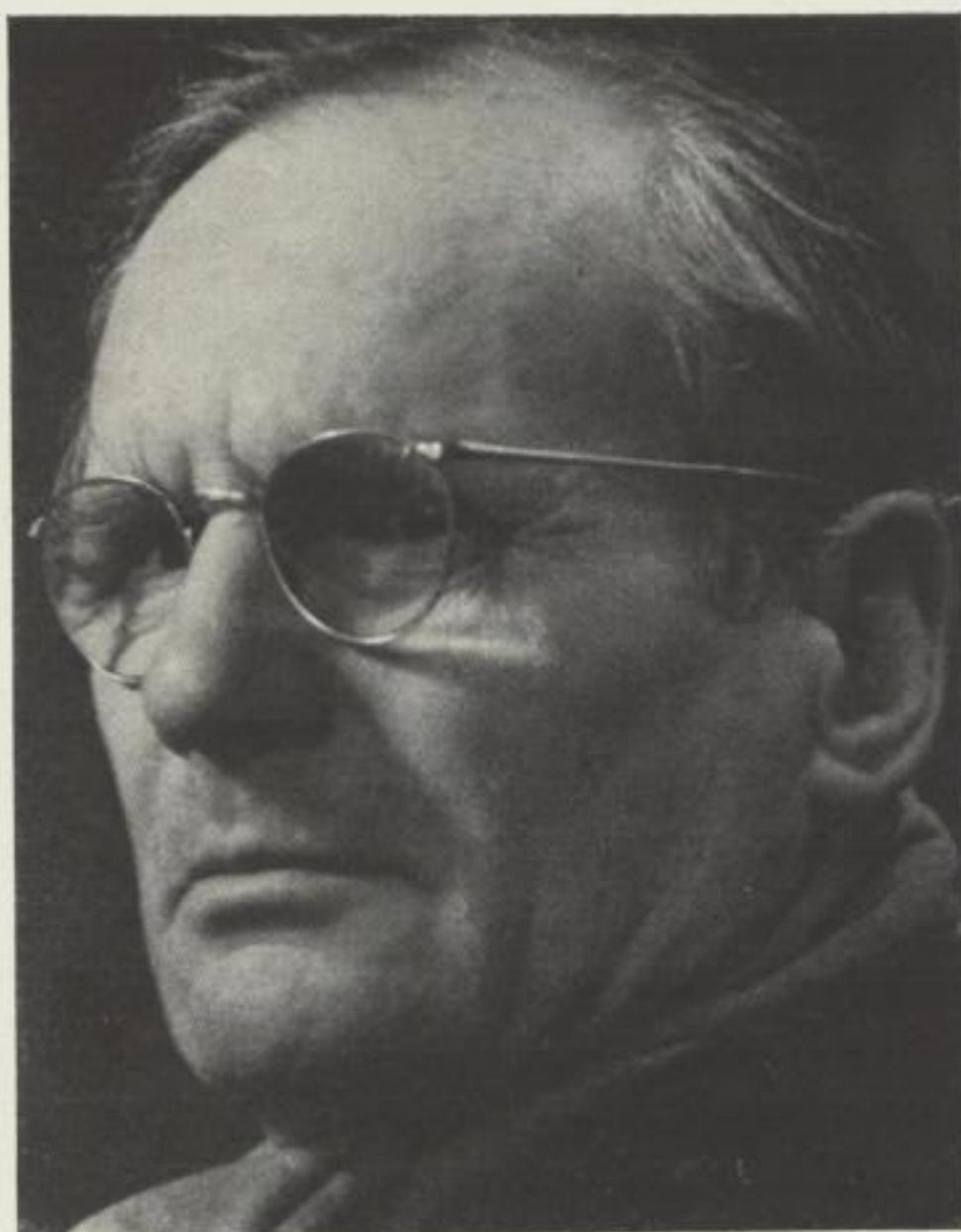
Über Nacht gealtert und grau geworden, flüsterte der Meister seinen Hamletmonolog. Es war zwischen Sein und Nichtsein, zwischen Verzweiflung und Zuversicht zu wählen! Das Werk seines Lebens war dahin, sein Haus, sein Atelier, über sechzig Kameras der verschiedensten Formate, eine Fülle von Objektiven, Tausende wertvoller Negative, ganze Mappen prachtvoller Aufnahmen, Duxochromien, feinste Öl- und Bromölumdrucke, Bilder, die um die Welt gegangen waren und viele Menschen berührt und ergriffen hatten. Die Ausbeute eines visuell erlebten Lebens! Alles das war einmal! Das barocke Dresden mit der bezaubernden Stadtsilhouette, das er Zeit seines Lebens so geliebt, war nicht mehr . . .

Das verstörte Antlitz der einfachen Menschen, das tief versorgte Gesicht seiner Frau, das Hasten der Flüchtenden nach einem Dach über dem Kopf, das vor der Unbill des Winters schützt, das alles hielt ihn aufrecht. Das konnte nicht die Endstation des Lebens sein, das Leben ging weiter, über das Fragwürdige und Entmutigende hinweg, abseits von Vergangenheit und Nacht mußte es ein Morgen geben. Seine Hände waren unbefleckt, sein Geist und sein Herz waren rein und klar. Es war eine Wiedergeburt aus der Hölle, aus Krieg und Schändung des Menschlichen, aus Untergang und Zerstörung.

Wie oft hatte er, der Meister des Sehens, Goethesche Prosa gelesen, und er erinnerte sich jener Szene aus »Dichtung und Wahrheit«, als der junge Goethe anno 1768 nach dem Siebenjährigen Krieg Dresden sah: »Die Mohrenstraße in Schutt sowie die Kreuzkirche mit ihrem geborstenen Turm drückten sich mir tief ein und stehen noch wie ein dunkler Fleck in meiner Einbildungskraft. Nun lagen die königlichen Schlösser zerstört, die Brühlschen Herrlichkeiten vernichtet, und es war von allem nur ein sehr beschädigtes, herrliches Land übergeblieben.« Damals war der Feind Preußen, diesmal war es die Inhumanität der »freien Welt«.

Auf der Landstraße feierte er seinen 60. Geburtstag, auf der Landstraße feierte er sein 25jähriges Geschäftsjubiläum. Der Meister, dem nichts geblieben, als das nackte, dürftige Leben und die Labsal des Sehens in der erwachenden Natur, war einer von den vielen Unbekannten, die in den tiefen Sog der letzten Kriegstage gerieten und schließlich mit dem Leben davonkamen. Endlich, endlich ist der Krieg zu Ende. Die Rote Armee hat den Faschismus zer schlagen, auch Dresden ist befreit, holt Atem, beginnt mit der tatkräftigen Hilfe sowjetischer Militärorgane wieder zu leben. Auch Fiedlers wollen wieder in die Stadt, aber noch geht es nicht.

Da fällt in der Morgensonne des 6. August 1945, 9.15 Uhr die Atombombe auf Hiroshima, einige Zeit darauf die auf Nagasaki. Die Welt durchfährt ein Schauer; auf Franz Fiedler, der den Untergang Dresdens nie verwinden wird, wirkt es wie ein Tiefschlag, von dem er sich nur langsam wieder erholt. Er empfindet die Atombombe als das von Menschen erdachte »dämonische« Mittel der Zerstörung. Der heitere Glanz, der sein Alter hätte durchleuchten können, erlischt in der Härte der Nachkriegsjahre, in der grauen Sorge um die notwendigsten Dinge des Lebens, um das Dach über dem Kopf und des Leibes Notdurft. Viele Freunde und Vertraute haben Abschied für immer genommen, viele liegen unter den Trümmern Dresdens begraben.



Kennzeichnend für die menschliche Wärme Franz Fiedlers ist ein erschütternder Bericht des Dresdner Bildreporters *Richard Peter sen.*, des Verfassers des dokumentarischen Dresdenbuches »Eine Kamera klagt an«, den wir an dieser Stelle wörtlich einfügen:

»Wir haben viele Jahre lang sehr nahe beieinander gewohnt, wir sind uns manchen Tag drei-, viermal begegnet und sind uns doch niemals nahegekommen. Er so groß und ich so klein. Mich ihm als Kollegen vorzustellen, wäre mir – sehr gelinde gesagt – als Vermessenheit erschienen.

Der stille Mann, der so oft meinen Weg kreuzte, immer mit einer schwarzledernen Fototasche behangen, die an den Kanten schon so abgewetzt war, daß sie von rostroten Säumen eingefast schien, war immer begleitet – von meinem Neid. – Jahrzehntelang . . .

Zusammengeführt hat uns die Gemeinsamkeit der Not nach dem Inferno, das über Dresden niedergegangen war. Die Bomben hatten nicht nur die Stadt, sondern auch das Sein der Menschen nivelliert. Er wie ich, wir hatten – Bettlern gleich – alle Winkel der Stadt nach einem brauchbaren Arbeitsgerät durchgestöbert, jeder von uns war in einer Nacht zum Habenichtes geworden, dem nichts geblieben war, als der Wille zu neuem Anfang, dem die Ohnmacht der leeren Hände entgegenstand. Wie Fischen, die aus ihrem Element auf Trockene geworfen waren, ging es uns. Wir zappelten und jappten und lagen auf dem großen Haufen Verzweifelnder nahe beieinander – und rutschten schließlich zusammen.

Seine Notwohnung in der Südvorstadt war kalt und dunkel. Es waren ebenso wenig Briketts aufzutreiben wie Fensterscheiben. In Handschuhen, Schal und dickem Wintermantel kam er mir entgegen und bat um Entschuldigung, daß er mich so empfangen müsse. In der verandaartigen Ecke des Zimmers waren zwei Fensterseiten mit dicken Stores und Läufern verhangen, um der Kälte zu wehren. Das dritte Fenster mit heilen Scheiben und Pappstücken in unregelmäßigem Wechsel machte den Eindruck eines verunglückten Schachbrettes. Und in dieser Ecke stand, auf einem dürftigen klapprigen Holzstativ, eine Reisekamera, die den Eindruck, als hätte man sie ihm schon gebraucht in die Wiege gelegt, nicht verhehlen konnte. Die Optik, ein Aplanat in Messingfassung, mit Revolverblende und Belichtungsdeckel – ein ehrwürdiger Ur-Opa von einem Objektiv – tat nichts dazu, diese Aussage des Apparates zu entkräften . . .

In diesem Milieu also saß ich nun dem Manne gegenüber, dem ich ein Vierteljahrhundert lang meine ungeteilte Bewunderung gezollt hatte. Welch eine Ernüchterung! Die Bescheidenheit, mit der er sich in den zeitbedingten Verhältnissen zurecht fand, war, das konnte ich bald feststellen, kaum erzwungen. Sie schien vielmehr der dominierendste Bestandteil seines geläuterten Wesens – ein Relikt aus seinen besseren Tagen zu sein. Keine Verbitterung, keine Klage ließ er laut werden. Nur das Bedauern, ohnmächtig und untätig resignieren zu müssen, brach immer wieder durch.

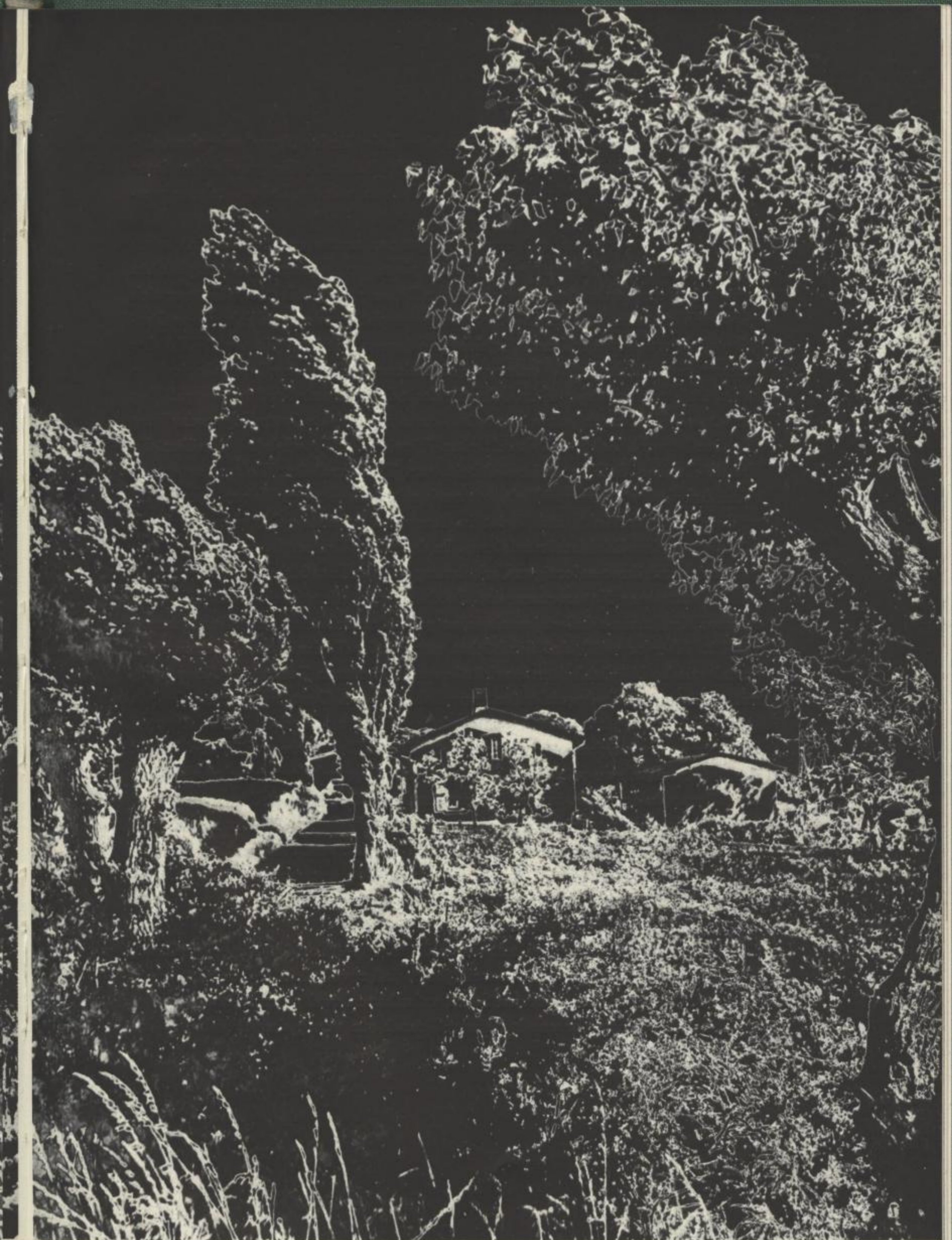
Meine Beichte, daß ihm mein Neid immer als stummer Begleiter gefolgt sei, nahm er mit einem freundschaftlich-gütigen Lächeln auf: ‚Nun, lieber Kollege! Das hatten Sie doch nicht nötig‘ – lenkte er ein. ‚Sie sind mir nicht ganz so unbekannt, wie Sie meinen. Ich kenne Sie aus einer Reihe von Wettbewerben, bei denen ich mit juriert habe . . .‘

Experi:

mentelle Fotografie ist keine Spielerei. Sie
ist nötig und dient dem Fortschritt durch
ihre Ausstrahlungen. Entscheidend für
jede fotografische Leistung ist ihre Abs-
sage, einerlei ob sie aus einem „Schönen
Bild“ spricht oder aus einer „ungewöhnlichen
Neuschöpfung“, mit der man sich erst aus-
einander setzen muss.

Jana Jiedler,





Wenige Wochen später konnte ich ihm eine Voigtländer ‚Avus‘ schenken, die ich auf dem Polizeipräsidium locker gemacht hatte . . . Sie wurde das feste Band zu einer späten Freundschaft, das erst von seinem Tode zerrissen werden konnte.«

Unter den schwierigsten äußeren Bedingungen setzte er unermüdlich seine Arbeit fort, improvisierend oft, helfend aber, wo es ging. Mit der gleichen inneren Bescheidenheit, mit der er seinen Ruhm getragen hatte, nährte er sich von der Herstellung von Paßfotos, die gebraucht wurden und kleineren Porträtaufträgen. Dann widmete er sich gemeinsam mit Pan Walter (GDL) der Nachwuchsausbildung. Nie entzog er sich einer Aufgabe und war sie noch so klein. Daß man in der breiten Öffentlichkeit den stillen »Großen« vergaß, lag am harten Rhythmus jener Tage, in denen es um die Grundlagenschaffung für eine bessere, lichtere Zukunft ging. Wenige der Freunde hielten ihm die Treue, die ihm Selbstverständlichkeit war. Treu auch im Kleinen setzte er seine Arbeit fort. Unermüdlich, oft noch mit knurrendem Magen untersucht er den Sabbatierereffekt und findet in ihm ein ähnliches »Gestaltungsmittel« wie einst in dem Edeldruckverfahren. In den ohne Kamera hergestellten Fotogrammen und ihrer sofortigen Umkehrung bei der Entwicklung findet er neue Motive seltsamer Naturornamente. Solches Experimentieren erfüllt ihn mit frischer Kraft, ohne daß er jemals seine gesunde, realistische Motivauffassung verläßt. Aber er weiß, daß die höchst entwickelte Technik und Chemie neue gestalterische Möglichkeiten erschließen und in neuen Techniken Ausdrucksmittel für ein reicher werdendes Innenleben liegen. Dort, wo er schöpferisch sein und gestalten kann, hat er sein geistiges Zentrum, auch in jener härteren Zeit Anspruchslosigkeit und Güte ausstrahlend. Das Thema »Bäume« fesselt ihn in diesen Jahren so, daß er Studie auf Studie erarbeitet, um das »Wesen« der Bäume zu erfassen, um es überzeugend im Bild darzustellen.

Er fühlt das Alter, der Aufbau eines neuen Weltbildes will ihm nur schwer gelingen und so schleicht sich ein wenig Müdigkeit und Resignation ein, die ihm zu schaffen machen und die oft in seinem nie versagenden Humor durchblitzen. Zu Beginn des Jahres 1955 schreibt er: »Am 17. März ist es soweit. Ich habe die Siebzig erreicht, sonst aber nichts.«

Ein aktives Mitgehenkönnen mit der politischen Aktion ist ihm gesundheitlich nicht mehr möglich, doch er weiß jetzt, daß revolutionäre Sozialisten die Fähigkeit besitzen, einen neuen Staat aufzubauen und zu regieren.

Im Sommer berichtet er uns bei einem Besuch ein wenig sinnierend, daß das

Sie haben ja ganz vergessen, dass ich nicht ein einziges
Bild meines früheren Arbeitsortes habe. Mein Reise-
bilder sind schon beim Bavaria Verlag München früher
angekauft gewesen. Ich habe leider kein Bild des
früher. Theaters. Ich war herzkrank und konnte
nicht schreiben, heute gehe ich auf 3-4 Wochen
ins Krankenhaus. Herzbeschwerden, kann nichts machen!
Schönen Gruß über Frieder.

»klassisch-fotografische Porträt« (er verstand darunter das mit großem Aufwand an Beleuchtung und statischer Kamera) vorüber sei. Es erweise sich nun, was stets seine Überzeugung gewesen sei: das dynamische Bildnis (mit beweglicher Kleinbildkamera) werde unsere neue Epoche beherrschen. Wir haben uns damals ein Fiedlerzitat ins Tagebuch geschrieben: »Wenn die Menschen nicht mehr zu uns kommen, werden wir mit der Kamera zu ihnen gehen. Dann haben wir sie auch echter, nämlich in ihrer vertrauten Umwelt. Unsere Bilder müssen heute mehr denn je ‚Gehalt‘ bekommen.«

Er war davon überzeugt, daß das Genrebild in der Fotografie Bedeutung gewinnen würde: die Darstellung des menschlichen Lebens in seinen verschiedenen Sphären, im Hause und im Freien, bei der Arbeit, der Erholung und im Spiel. Nur im Genrebild könne man die Veränderlichkeit und die Intimität menschlicher Beziehungen ausdrücken. Das Bild, soll es geraten, muß Ausdruck der Zeit sein.

In solchen Gesprächen blühte er auf, er bekam auch wieder Lust zum Experimentieren. Aber der Wunsch nach Ruhe war mächtiger.

Die Natur ist ihm alles, stundenlang durchstreift er die Dresdner Umgebung, er braucht jetzt Alleinsein, wie er früher lebendige Geselligkeit liebte, er spürt aber auch, daß die körperlichen Kräfte nachlassen. Ernst liegt über vielen seiner Briefe, eines Tages taucht ein Satz auf, der den Empfänger trifft: »Ich kann nicht mehr weiter.«

Im Herbst 1955 verschlimmert sich sein Zustand. Das Herz macht ihm zu schaffen. Zuweilen lag eine leichte Depression über seinem Wesen, bis er sich im warmen Celloton der Hoffnung wieder fing und ein Strahl Abendsonne glänzte. Am 30. August 1955 schreibt er dem Verlag, der um einen Abzug seiner berühmt gewordenen Aufnahme des griechischen Theaters zu Taormina gebeten hatte:

»Sie haben ja ganz vergessen, daß ich nicht ein einziges Bild meiner früheren Arbeiten habe. Meine Reisebilder sind schon beim Bavaria-Verlag München früher ausgebombt worden. Ich habe leider kein Bild des griechischen Theaters. Ich war herzkrank und konnte nicht schreiben, heute gehe ich auf 3–4 Wochen ins Krankenhaus. Herzbeschwerden, kann nichts machen!«

Diese Worte »Sie haben ja ganz vergessen!!!« ließen uns erschrecken. Er war indessen Patient im Johannstädter Krankenhaus. Der Winter kommt, Weihnachten und Neujahr wehen vorüber, dann wird er entlassen.

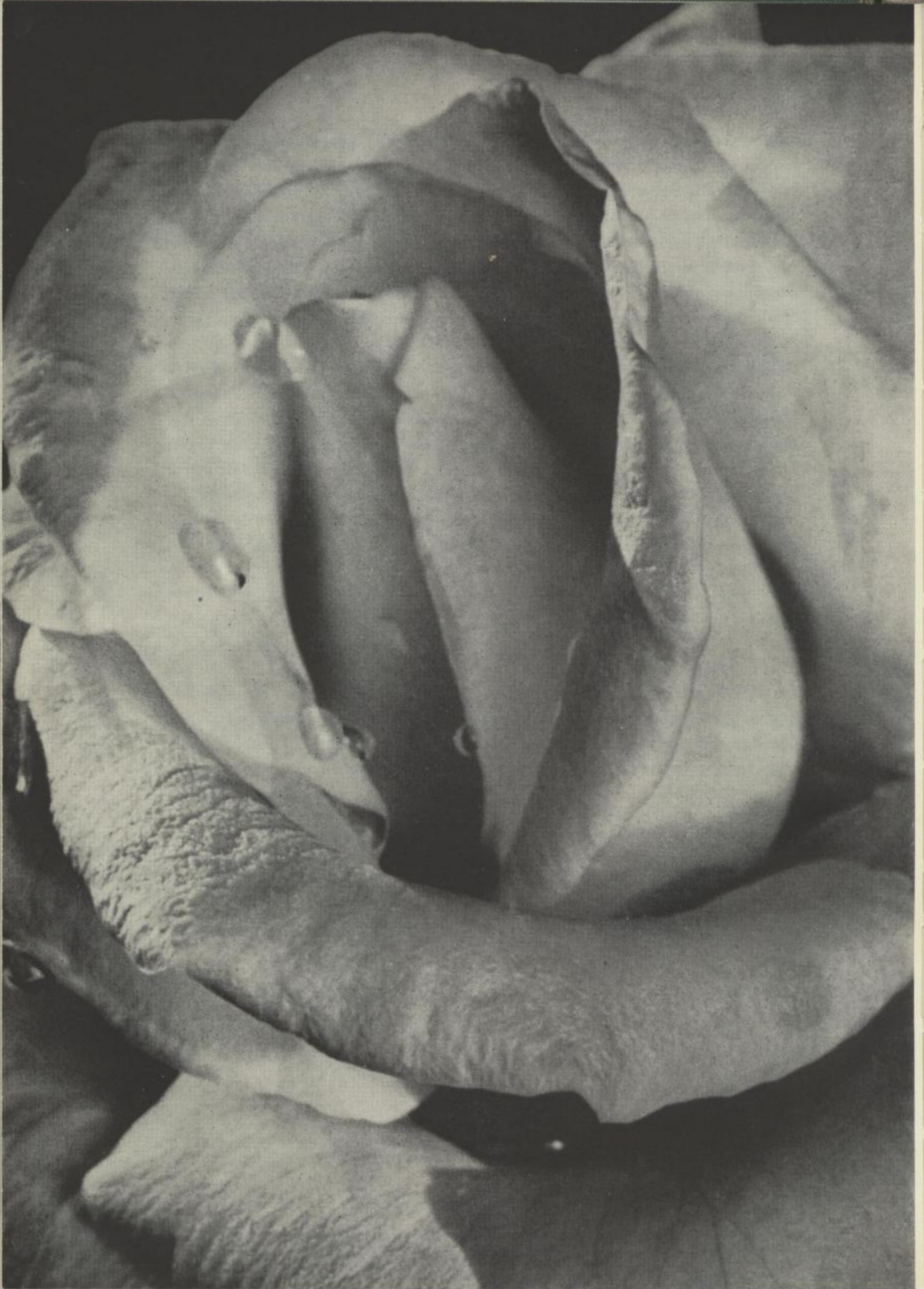
So kommt der 5. Februar 1956. Es ist über Nacht viel Neuschnee gefallen. Ein frostklarer Tag mit Sonne und strahlend blauem Himmel liegt über dem Elbtal. Franz Fiedler hängt sich die Kamera um und wandert durch das silberne Geleucht des Großen Gartens »nur ein paar Zweiglein fotografieren«, wie er, der »große Junge« seiner Frau entschuldigend sagt, die ihn mahnt, sich nicht zuviel zuzumuten. Es ist für ihn – noch keiner ahnt es – ein Abschiednehmen. Die Sonne glitzert und glänzt, es sind nur wenige Leute unterwegs, einige Studenten der längst neu erstandenen Technischen Hochschule, hin und wieder promenierende alte Leute.

Gegen Mittag, wie immer ein wenig verspätet, kehrt er heim. Von der frischen klaren Luft ermüdet, setzt er sich noch im Mantel mit der umgehängten Kamera in den Sessel, schlägt die Augen nieder und ruht. Als seine Frau das Zimmer wieder betritt, war sein Stundenglas abgelaufen, hatte er seine Augen für immer geschlossen, die glücklichen Augen, die so viel gesehen . . . Er starb, wie er es im Stillen gewünscht hatte, in den Sielen, er starb mit befriedetem Antlitz als schöpferischer Fotograf. Der Tod war auf Taubenfüßen gekommen. Seines Landsmannes Hugo von Hofmannsthal Verse standen zitternd über dieser Stunde:

Er losch auf einmal aus, so wie ein Licht.
Wir trugen alle wie von einem Blitz
Den Widerschein als Blässe im Gesicht.

Am 9. Februar 1956 wurde er auf dem Tolkewitzer Friedhof zu Dresden zur letzten Ruhe gebettet: ein deutscher Meister, Kind seiner Epoche mit ihren Freuden und Schmerzen, Hoffnungen und Enttäuschungen, ein guter Mensch und ein schöpferischer Fotograf.

Con sordino, kühl atmet die Ruhe der Welt . . . ! Ein Grab, Lorbeer und Windrauschen auf dem Friedhof, das war das Finale. Es bleibt aber das Werk.



FRANZ FIEDLERS BEDEUTUNG

Sucht man Franz Fiedlers Standort in der Geschichte der Fotografie zu bestimmen, sucht man das Wesentliche, Besondere, das Typische seines Schaffens zu charakterisieren, müßte man zunächst von jenem hohen und so seltenen Maß von »fotografischer Kultur« sprechen, mit der er alle ihm zugänglichen Motivbereiche erfüllte, jener fotografischen Kultur, die nur aus der harmonischen Verbindung von souveräner, sich stets erweiternder Technik, gestalterischem Können und echter Humanität erblüht. Aber darüber hinaus gibt es bei ihm noch zwei Wesenszüge, die ihn auszeichneten: er dient dem technischen Fortschritt, indem er jede fotografische Neuentwicklung geduldig in der Praxis probt, prüft, wertet, korrigiert und entsprechend einsetzt. Er dient

dem gestalterischen Fortschritt, indem er die Motivkreise erweitert und durch stetes schöpferisches Experimentieren neue Gestaltungsmöglichkeiten sucht und praktiziert.

Diese Wesenszüge ordnet er bewußt ein in den großen Aufgabenbereich, der sein Leben in erster Linie erfüllt, in die Darstellung des Menschen, die Porträtfotografie. In seiner 1945 zu Asche gewordenen Goetheausgabe hatte er sich jene berühmte Stelle im Tagebuch der Ottilie in den »Wahlverwandtschaften« angestrichen: »Dem Einzelnen bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm nützlich deucht, aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch!« Dieses Zitat hat er dem fotografischen Nachwuchs stets und zu allen Zeiten ans Herz gelegt, wie er überhaupt eine größere Vertiefung aller wertvollen Eigenschaften des Menschen anstrebte.

Franz Fiedlers Standort in der Geschichte der Fotografie wird von dorther bestimmt. Er war durch die Epoche der großen bürgerlichen Porträtfotografie, deren letzter und feinsten Meister Hugo Erfurth war, hindurchgegangen und hatte sich dann mit aller Klarheit und Kühnheit dem echten Menschenbild seiner Zeit zugewandt, nach psychologischer Vertiefung gesucht und mit Hilfe moderner technischer Mittel einen echten Realismus gegen alle Konventionen und jeden falschen Avantgardismus durchgesetzt. Auf diesem Wege ist er sich und seinem Ziel treu geblieben. Man muß sich daran erinnern, daß der Physiker *Albert Einstein* seine Zeit ganz knapp so charakterisierte: »Vervollkommnung der Mittel, Verwirrung der Ziele.« Man sollte das bedenken, wenn man Franz Fiedlers beharrlichen Weg bewertet. Zwischen Hugo Erfurth und den Altmeistern der Gegenwart, Albert Renger-Patzsch und Erna Lendvai-Dirksen, wird die Historie auch den Namen Franz Fiedler nennen. Dieser hervorragende Mann in seinem Fach sagte in aller Bescheidenheit von sich: »Ich bin kein Künstler, aber ich bin kein schlechter Fotograf.« Wie einst bei den Griechen das Wort »techné« Handwerk und Kunst gleichermaßen umfaßte, so fiel bei ihm das Gestalterische mit dem Technischen zusammen.

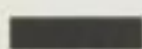
Daß die Fotografie das optische Informations- und Darstellungsmittel des XX. Jahrhunderts geworden ist, bleibt solchen Männern wie Franz Fiedler mitzudanken, die ihr ganzes Können für den Fortschritt der Fotografie einsetzten. Sein Werk gehört der Vergangenheit an, es behält seinen historischen Wert, weil es Qualität besitzt und ein Stück Entwicklungsgeschichte fotografischen Schaffens demonstriert.



Unsere Zeit braucht Fotografen, die auf Kenntnissen und Erfahrungen weiterbauen, die im Vergangenen zuhaus, aber mutig der Zukunft entgegenschreiten, die die neuen Themen unserer Epoche meisterlich erfassen und darstellen. Der sozialistische Realismus muß auch in der Fotografie die qualitativ höhere, organische Weiterentwicklung aller großen fotografischen Leistungen der Vergangenheit sein.

Franz Fiedler †

STATIONEN DER FOTOGRAFIE

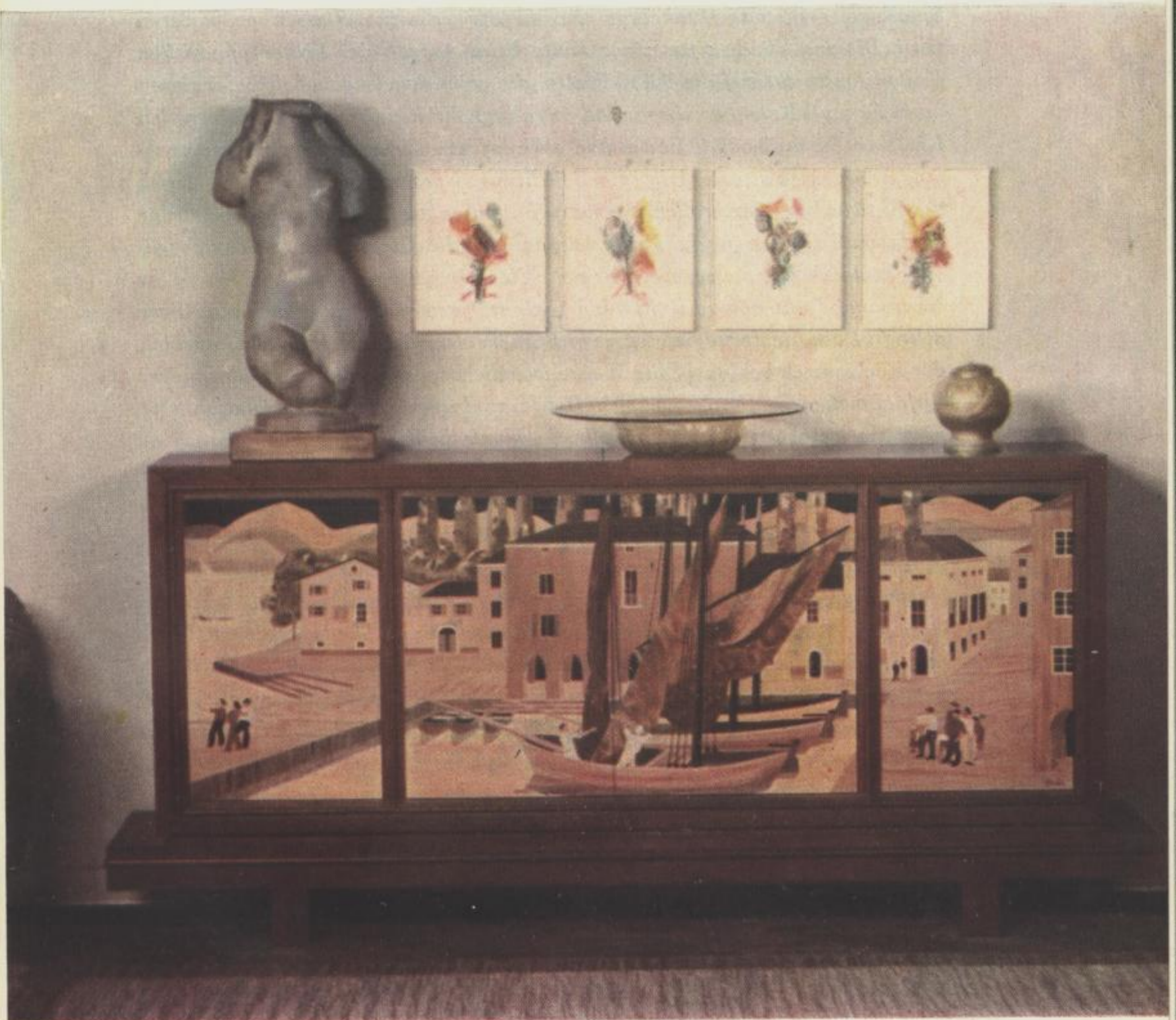


Amerika 1846: Die Brüder Langenheim fertigen von den Niagara-Fällen sechs Aufnahmen und schicken sie an sechs Staatsoberhäupter. Sie ernten sechs goldene Medaillen.

*

Chamonix, 26. Juli 1861: Der Pariser Fotograf August Bisson ist mit 25 Trägern und Alpinisten versammelt. Der berühmte Bergführer Balmat führt die Expedition. 25 Träger sind nötig, um den fotografischen Apparat mit den Geräten und der Dunkelkammer zu transportieren. Es geht über Eisflächen und Gletscherspalten mit einem Gewicht von 250 kg dem Montblanc entgegen. In den kalten Regionen werden Zelte aufgeschlagen, auch ein merkwürdiges





Spezialzelt: Bissons Dunkelkammer, in der er seine Platten präparieren wird. Bissons Hände zittern vor Kälte beim Aufguß der lichtempfindlichen Kollodiumschicht auf die 40/50 Platte, die er in dem engen Zelt balancieren muß. Er muß Ruhe bewahren, daß es gelingt. Endlich liegt sie in der großen Kasette. Sie muß naß belichtet und auch sofort entwickelt werden. Bei strahlend schönem Wetter erfolgt die Belichtung. Noch schwieriger gestaltet sich die Entwicklung der großen Formate in dem engen Dunkelkammerzelt. Vor allem muß Schnee geschmolzen werden, um die Platte abzuspülen. Es geschieht durch Lampenwärme. Das erste Negativ gelingt.

Nach einer Ruhe von zwei Stunden beginnt die zweite Aufnahme, auch diese gelingt. Doch die dritte befriedigt nicht mehr. Die Zelte werden abgebrochen, der Rückmarsch beginnt. Eine Woche war die Expedition unterwegs, um drei Aufnahmen des Montblanc nach Hause zu bringen. Mit Illumination und Feuerwerk wurde die Expedition in Chamonix in Empfang genommen.

Der Schweizer Isenring reiste mit einem »Sonnenwagen«, der von Pferden gezogen wurde, wenn er seine Landschaften aufnahm. Auch der Fotograf Hermann Krone, später Professor für Fotografie an der Technischen Hochschule in Dresden, benutzte solch einen Pferdewagen, in den die Dunkelkammer eingebaut war, als er 142 Städte in Sachsen zu fotografieren hatte.

Ohne eine solche Ausrüstung war damals der reisende Landschaftler undenkbar. Zumindestens schob er auf einem Dreirad oder Schiebkarren eine Dunkelkammer vor sich her. Vierundfünfzig verschiedene Geräte, Chemikalien und Hilfsmittel zählte H. W. Vogel noch 1872, die der reisende Landschaftsfotograf seiner Zeit brauchte.

*

Es kann im Juni 1926 gewesen sein. Schauplatz: Griechenland. Unter den Säulen des Niketempels treffen sich zwei braungebrannte Männer. Der eine hat eine 9/12 Kamera in der Hand. Der andere – anscheinend mit der Akropolis gut vertraut – spricht ihn an und fragt, ob er mit dem Kameratyp auskäme, er hätte ihn öfter beobachtet und sei auch fast täglich hier oben. Diese edle Schönheit der Architektur, diese Farbigkeit und Stimmung, besonders bei untergehender Sonne oder im Licht des Vollmondes! Der eine zeigt seinen Kamerakoffer mit 12 Doppelkassetten und seinen Satz von Objektiven und erklärt, daß er noch eine Schlitzverschlußkassette mit sich führe, für Straßenszenen usw. Seine Porträtaufnahmen mache er mit der 9/12 Mentor Spiegelreflex mit 25 cm Teletessar, zu der eine Wechselkassette mit 12 Platten,

Doppelkassetten und Filmpacks gehören, und für die Architekturaufnahmen nehme er die Linhof-Kamera mit Wechselobjektiven und Weitwinkelobjektiven. Es gäbe doch Esel – für den Transport, selbstverständlich! Nach diesem Palaver machten sich beide bekannt und stellten fest, daß sie längst alte Bekannte waren: Walter Hege war sein Name, auch so ein Fanatiker der Fotografie – der andere war ich! Hege, der damals noch nicht Professor war, nahm für seine Aufnahmen der Akropolis eine 24/30-Kamera mit einem Zeiss Triplet von 120 cm Brennweite (die cm stimmen!). Anmontiert war die Kamera an einen 1,50 m langen »Sarg«. Als er aber seine berühmt gewordenen Aufnahmen griechischer Plastik machte, war der Sarg fast 2 m lang. Mit dieser Ausrüstung, die statt auf einem Stativ auf untergelegten Steinen aufgebaut war, machte er auch Aufnahmen vom Lykabettos über ganz Athen zur Akropolis. Als die Athener dem »Sarg« mit dem schwarzen Tuch begegneten, zogen sie die Hüte und bekreuzigten sich, denn in dem Jahr wütete gerade die Dengoe – eine verheerende Fieberepidemie.

*

Und heute . . . rast man mit der Kleinbildkamera in der Hand im 100-km-Tempo durch das Land. In einer halben Stunde lassen sich 36 Aufnahmen schießen; und weiter geht es auf die »Jagd« nach den vorbeihuschenden Motiven. Fehlt nur noch der bewegliche Schwenkarm am Steuer, der die Kamera gleich an die Stelle bringt, wo sie abzurücken ist, der eingebaute Summer, der sich meldet, wenn ein Motiv ins Blickfeld gerät und die Springblende, die mit automatischer Scharfeinstellung und Belichtungszeit gekuppelt ist. Man braucht gar nicht erst auszusteigen. So macht man's und so kann man's machen. Wir suchen unsere Vorwürfe abseits der Autobahn und vergessen nicht, daß man die Beine auch ganz gut zur Fortbewegung benutzen kann. Und so machen es Sie, verehrter Leser, hoffentlich ab und zu auch. Das Erlebnis fügt sich dem Tempo trotz aller Fortschritte nicht.

Weder ein Künstler noch eine Kunstschule ist isoliert
zu betrachten, er hängt mit dem Lande, worin er lebt, mit dem Publiko
seiner Nation, mit dem Jahrhundert zusammen, er muß, insofern
er wirken, insofern er sich durch seine Arbeit einen Stand machen
und Unterhalt verschaffen will, sich nach der Zeit richten
und für ihre Bedürfnisse arbeiten.

Goethe, Dichtung und Wahrheit, Anhang II

ZU DEN BILDERN
LITERATURANGABEN
ANMERKUNGEN

ZU DEN BILDERN

Die Aufnahmen Franz Fiedlers, die wir vorlegen können, bezeugen sein Schaffen nach dem 1. Weltkrieg und – in verschiedenen Experimenten – seine Arbeiten nach dem 2. Weltkrieg, die lichtgrafischen Versuche seines Alters. Im Bombenhagel auf Dresden (1945) verbrannte sein unersetzbares Archiv, das Werk seines Lebens. Durch glückliche Umstände kam eine Kiste bei seiner Schwester ausgelagerter Ausstellungsbilder aus der uns befreundeten Tschechoslowakei zurück. Aus diesem Material wählten wir aus, was Franz Fiedlers Arbeit charakterisierte und noch heute wertvoll ist. Die Bilder vermögen zwar nicht die gesamte Spannweite des Fiedlerschen Schaffens darzustellen, doch scheint es uns verpflichtend, sie einem breiteren Leserkreis vertraut zu machen.

1
*Damenporträt
des Wiener
»Hofphotographen«
Ch. Scolik
(1902)*

Um die Jahrhundertwende setzte nicht nur ein erhöhter Einsatz der Retusche ein, sondern zugleich das Bestreben, die Negative auch grafisch zu bearbeiten. Hintergründe wurden zeichnerisch ergänzt oder neu eingezeichnet, Rahmen wurden um das Bild gemalt, Lichter erhellt, Schatten vertieft, Aufschriften eingefügt und ähnliche Manipulationen in Tuschanier oder Aquarelltechnik vorgenommen. Solche Verfahren verlangten aber künstlerisches Feingefühl. Was bei den zeitgenössischen Meistern der Fotografie (Steichen, White u. a.) sicher und sinnvoll verarbeitet wurde, führte in den Atelierporträts zur geschmacklosen Nachahmung und zur Schablone, oft sogar mit mechanischen Mitteln (Masken und Folien) durchgeführt. Dieses Damenporträt – ein Platinbild – ist ein Beispiel wie auch das Folgende.

2
*Damenporträt
von Professor
Karel Novak,
Prag (1902)*

Die Platinotypie (Platindruck) ist seit dem 1. Weltkrieg durch hochwertige Brom- und Chlorsilber-Entwicklungspapiere abgelöst worden. Das Verfahren brachte sehr dauerhafte Bilder mit einer reichen Abstufung von Grautönen. Der Platindruck gilt noch heute als das edelste Direktkopierverfahren, bei dem im allgemeinen ein Gemisch von Ferrooxalat und Kaliumplatinchlorür unter Einwirkung von Licht zu Platin, Ferrooxalat, Ferrichlorid und Chlorkalium reduziert wird. Die Nutzung des sehr teuren Verfahrens blieb der reichen Bourgeoisie vorbehalten. Die vorliegende Aufnahme zeigt schon an der Kleidung die »Dame von Welt«, vom Häubchen mit flandrischer Spitze über die festliche Robe bis hin zum Pompadour. Die eingenommene Pose galt als »vornehm«, sie war lösgelöst von aller Realität und weit, weit entfernt von den so lebensechten Porträts eines David Octavius Hill. Das Bild bekam dann noch einen vergoldeten Prunkrahmen.

3
*Franz Fiedler
Ein Porträt
von 1907*

Der junge Fiedler ging schon seine eigenen Wege, verzichtete auf alles Drumherum und suchte die Echtheit des Milieus und des Ausdrucks. Er ordnet die Figur der jungen Frau auf dem dunklen Sessel vor dem hellen, einfarbigen Hintergrund so an, daß sich der lebenssprühende Ausdruck des Modells sicher heraushebt. Diese Aufnahme, die ihm Unverständnis und den Ärger seines Meisters einbrachte, erschien doch 1908 als Beispiel für eine »beachtliche, lebenswahre« Lösung in der »Photographischen Rundschau«.

Franz Fiedlers sicheres handwerkliches Können zeigt sich besonders in seinen Sachaufnahmen, die, gleich welchem Zweck sie auch dienen, äußerste Treue der Details mit der guten Einordnung des darzustellenden Objektes in den Bildraum verbinden. Stets wird das Licht als modellierend angesetzt, niemals zum Effekt gesteigert. Der Bildinhalt (»die Sache selbst«, wie FF sagte) dominiert, es bleibt stets ein schlichtes Erfassen der Objekte ohne falsche Zutat und ohne falsche Erhöhung.

4

*Blick
auf das alte Dresden
(1932)*

5

*Handgewebter
Wandbehang*

6

*Handgearbeitetes
Tafeltuch*

7

Ruhecke

Beide Aufnahmen des dreidimensionalen Raumes mit Möbeln bezeugen, wie Raumgefühl, Stimmung und Atmosphäre durch Licht und – die andere Seite des Lichts – den Schatten, gewonnen werden.

8

Wohnraum

9

*Detail
aus einem
holzgeschnitzten
Schrank*

10

Porzellan

11 (Seite 112)

*Rose,
du Wunderbare*

9*

123

»Die Auffassung vom Menschen als einem sozialen Wesen setzt voraus, daß man ihn in historisch-konkreten (also typischen) Umständen betrachtet. Das verpflichtet den Künstler, den Zusammenhang des betreffenden Charakters mit der Gesellschaft und seinen Platz im gesellschaftlichen Leben zu zeigen.« A. I. Burow »Das ästhetische Wesen der Kunst«, Dietz Verlag Berlin 1958, S. 101

- 14
Melodie des Lebens I
12
Melodie des Lebens II
- Beide Aufnahmen haben den gleichen Bildtitel. Die erste Aufnahme ist auf einem Spaziergang ganz spontan entstanden. Die Beleuchtung war zerstreutes Tageslicht ohne Aufhellung der Schatten. Das Thema »Mutter und Kind« wurde thematisch und auch vom Bildaufbau her erfüllt. Auch die zweite Aufnahme (Leica) aus der Slowakei und die Einordnung unter den gewählten Bildtitel erweisen den gesellschaftlichen Standpunkt des Meisters – das »Volk« spielt die Melodie des Lebens.
- 13
Guten Morgen Reflekta I,
 $\frac{1}{50}$ s bei f : 11
- Oft arbeitete FF mit seinen Schülern mit einfachen Kameras, um ihnen zu beweisen, daß der Mensch am Auslöser das Bild bestimmt und produziert. Die Übung, die zu dieser gelungenen Aufnahme führte, galt dem richtigen Bewegungsmoment des Schreitens und der Einordnung der Figur in räumliches Beiwerk. Die dunklen Flächen, welche die Figur einschließen, bringen sie voll zur Geltung.
- 15
Bosnische Bäuerin
- Seine Stärke liegt darin, daß er die Menschen, die ihn reizen, groß ins Bild nimmt und sicher in den Bildraum einfügt. Auch in dieser Leicaaufnahme ist durch geschickte Komposition die Verbindung des faltigen, vom Leben gezeichneten Gesichtes zu den runzligen Händen erreicht.
- 16
Aber man geht vorüber
- Auf Sizilien fesselte ihn dieser alte Bettler, der sich im Licht des Morgens, noch fröstelnd, erwärmt. Dominierend sind in dieser Leica-Aufnahme Kopf und Hände, die mit dem journalistischen Bildtitel Fiedlers eine deutliche Aussage ergeben.
- 17
Ein Bein ließ ich im Kriege
- Den Humanisten und Kriegsgegner FF weist dieses Foto aus, das mit dem schnellen Reaktionsvermögen des auch journalistisch denkenden Fotografen entstand. Typisch für seine Arbeit ist die realistische Auffassung der Gruppe und der Begleittext, den er dieser Aufnahme gab.

- 18
Berber Diese Leicaaufnahme zeigt wieder die »andere Seite« FF's: das wache Interesse für Köpfe, die etwas erzählen, etwas aussagen, die den Stolz der Söhne des Volkes dokumentieren.
- 19
Slowenischer Bauer Solche Fotos bezeichnete FF als Skizzen und seine Leica als Werkzeug zur Anlage seiner Skizzenbücher. Aber auch in dieser Skizze gelang es seinem geschulten Auge, eine typische Geste festzuhalten und dem Bild eine Aussage abzugewinnen, die den Betrachter fesselt. Überdies haben ihn kräftige Volkstypen immer wieder gereizt.
- 20
Alte Frau aus Tunis Diese Kleinbildaufnahme ist ein echter Schnappschuß. In der Motivwahl und im Herausheben des Motivs aus dem unscharf gehaltenen Hintergrund zeigt sich sein schnelles Reagieren und seine Anteilnahme für den unterdrückten Menschen, dessen Antlitz Not und Entbehrung kennt. »Das Wahre ist das Schöne« sagte Maxim Gorki einmal.
- 21
Sizilianischer Fischer Der Hafen ertrinkt geradezu im flirrenden Licht des Südens. Die optische Schärfe ist bewußt auf das Bildthema gelegt: den Fischer. Großartig, wie das Licht modelliert und den markanten Kopf kräftig durchzeichnet.
- 22
Griechische Bäuerin aus Chios Eine Aufnahme mit dem Tele-Tessar $f : 6,3 = 25 \text{ cm}$. Dieses ausgezeichnete Porträt zeigt den an Rembrandt geschulten Fotografen. Durch Gestik erhält das Bildnis sprühende Vitalität. Im Süden ist das Licht besonders hart. Die Überbrückung der starken Lichtgegensätze war durch reichliche Belichtung auf die Schatten möglich und ausgleichende Entwicklung des Negativs. Die Aufnahme wurde bearbeitet: Tontrennung aus einem Lichternegativ und einem Schattendrucknegativ nach dem Personverfahren.
- 23
Griechische Mutter Welch tiefe Liebe zum Menschen spricht aus diesem Bild! FF erfaßt die ergreifende Schönheit einer jungen Mutter aus dem Volk und auch hier reizt ihn das Gesunde, das Starke.
- 24
Frau aus Feltro (Oberitalien) Ein gutes Beispiel zum Thema Mensch und Landschaft, das die Aufgabe des »sowohl als-auch« trefflich löst. Aus der begrenzten aber echten Umwelt seines Motivs holte sich FF die alte Frau aus der Stadt, die er in die Landschaft einbezieht und zum Charakteristikum erhebt, indem er sie durch Abbildungsschärfe und Einordnung in den Raum der Bildschwere auszeichnet.

»Die Wahrheit des lebendigen, menschlichen Charakters bildet die spezifische, eigentliche künstlerische Seite des Inhalts eines Kunstwerks. Dadurch unterscheidet sich die Kunst ihrem Inhalt nach von jeder Gesellschaftswissenschaft oder von jeder Ideologie im einzelnen und von ihnen allen zusammengenommen, und sie wird auch von ihnen nicht überdeckt.« *A. I. Burow, »Das ästhetische Wesen der Kunst«, Dietz Verlag Berlin 1958, S. 143.*

- 25
Bildnis
Dorothea Hellner,
Bromöldruck
- Die sprühende Lebendigkeit und Ausdrucksstärke dieses klugen Gesichts erforderte die Großaufnahme und in der Echtheit der Darstellung die Vermenschlichung.
- 26
Ballettstudie
- Anmut und Körperbeherrschung liegen in dieser gut beobachteten Pose, die in kräftiges Licht von vorn gestellt wurde, so daß auch die Schatten an der Wand unterstützende Kompositionselemente sind.
- 27
Prima-Ballerina
eine Studie
Bromöldruck
- Eine der bezauberndsten Studien, die FF mit Hilfe der bis ins Feinste entwickelten Öldrucktechnik schuf, ist dieses Bild das durch viele internationale Fotosalons ging und ihm hohe Anerkennung brachte. Gewiß entspricht das impressionistische Hintupfen und die nuancierte, fast duftige Tonabstufung nicht mehr dem herberen realistischen Empfinden unserer Zeit, aber es dokumentiert dennoch ein Meisterwerk der Epoche der großen Edeldrucke. Das musikalisch beschwingte Thema (Ballerina) wurde in die höchst grazile Struktur des Bildes umgesetzt.
- 28
Geschwister
- Die Schärfe liegt auf dem Vorhang, der das Bild in Vorder- und Hintergrund gliedert und ein überraschendes Licht- und Linienspiel ermöglicht. 6 × 6 Aufnahme, 1/2 s bei Bl. 5,6, Agfa-Isopan-F. Tageslicht + 500 Watt – Kunstlicht.
- 29
Doppelbildnis
- In harmonisch abgestimmter Dreieckskomposition sind die beiden Figuren – Mutter und Tochter – einander zugeordnet. Die feine Abstimmung der Gestik und die Anordnung der Hände geben dem Bild jene Spannung, die typisch ist für das »klassische« Porträt.
- 30
Nonne aus Calamata
(Peloponnes)
1927
- Gerahmt vom Schwarz des Gewandes, glimmen in diesem herben, bäuerlich-festen Gesicht dunkle, abwehrende, fanatisierte Augen. Das Abgeschiedensein von der Welt, das »in-sich-gekehrt-sein« aber auch der Haß gegen alles flutende, warme

Leben fanden in diesem Porträt – einem Bromöldruck – tief-
fende Deutung.

31

Bildnis
Otto Gussmann,
Tageslicht

32

Bildnis
eines Chirurgen,
Tageslicht

Eine vergeistigte, analytische Offenbarung sucht Fiedler in solchen wohlüberlegten Porträts, die frei von jeder Effekt-
hascherei und Phraseologie vorgetragen werden.

33

Bildnis
des Malers Gelbke

FF bezeichnete diese sorgfältige Bildleistung als »Studie«. Das von der rechten Seite und von links oben geführte Licht charakterisiert den vergeistigten, energischen Kopf. Durch auf-
merksames Beobachten gelang es überdies, den Dargestellten in einer für ihn typischen Haltung zu erfassen.

34

Bildnis
Viktoria Heydt,
Kunstlicht

35

Porträt
einer jungen Frau

36 und 37

Bildnisse
des Malers Otto Dix

Immer wieder drängte es ihn, diesen charaktervollen Maler, dessen kämpferischer Humanismus ihn fesselte, ins Bild zu nehmen. Im Nachlaß Franz Fiedlers existieren eine Reihe dieser Aufnahmen, die den Maler entweder in Verbindung mit einer bedeutenden Arbeit zeigen oder ihn »isoliert« als Motiv erfassen. In der zweiten Aufnahme wird der Maler beherrschend und suggestiv in die Bildfläche gesetzt. In feinsten Tonabstufung im Tageslicht, wird der »kämpferische Mensch« Otto Dix zur überzeugenden Bildaussage.

38

Bildnis
einer Neapolitanerin

Aus der Fülle der Porträts, die FF Zeit seines Lebens schuf, zeigen diese beiden Aufnahmen noch einmal die beiden Seiten seines Schaffens, seiner Motivwahl. Das, was das (Atelier)-
Porträt an kluger, menschliche Ausdruckswerte erhöht darbietender Komposition zeigt, jene innere Beziehung von Inhalt und Form, erfüllt auch das Freilichtporträt. Auch dieses Bildnis ist »verdichtet« und gut in den Raum gestellt, als wollte das Modell sagen: »Und dies ist meine Welt.«

- 39
*Wintertag
in Meißen*
- In unendlichen Bemühungen und nach vielen erfolglosen Versuchen gelang es FF, in seinen Edeldrucken feinste atmosphärische Stimmungen und Werte darzustellen. Das weiche flimmernde Licht des Südens reizt ihn genau so wie ein Tag im Schneegeriesel und Kältefogel in einer kleinen deutschen Stadt. Für ihn lag in solchen Blättern die Poesie der Landschaft, sie waren, wie er selbst sagte, »Kammermusik für Leute, die sie lieben«.
- 40
Störche
- Aus der Doppelbelichtung »Blattranke in Vase« und »Störche im Teich« entstand das Bild, das in seiner Wirksamkeit an den Reiz chinesischer Aquarelle erinnert.
- 41
Besigheim
- Der Blick auf das kleine süddeutsche Städtchen im weichen Licht eines Spätsommertages hat durch den kompositionellen Rahmen – die dunkel beschatteten Kastanienblätter im oberen Bildraum – besonderen Reiz gewonnen.
- 42
*Die Piazzetta
von Venedig*
- 43
Margeriten
- In seinem Aufsatz zum Relief von Phigalia bemerkt Goethe: »In Kunst und Wissenschaft, sowie im Tun und Handeln, kommt alles darauf an, daß die Objekte rein aufgefaßt und ihrer Natur gemäß behandelt werden.« Der in diesem Foto bildgewordene Ausschnitt eines Stückes Natur gewinnt durch seine Schwarz-Weiß-Kontraste und fein differenzierten Grauwerte seine Spannung und vermittelt ein visuelles Erlebnis blühender Margeriten, die »ihrer Natur gemäß« behandelt wurden.
- 44
Anticoli Corrado
- Beherrschend steht über den Häuserzeilen der steil ansteigenden Stadt das lange Kirchenschiff als Symbol der Macht des Klerus. Ein trüber Tag unter wolkenlosem Himmel gab die Möglichkeit, das Typische des Stadtbildes zu »verdichten«. Bei aller Echtheit weht ein elegischer Zug durch dieses Bild.
- 45
In Nördlingen
- Auch in einem Blick über Dächer hinweg kann man das Charakteristische einer Stadt erfassen, insbesondere wenn sicheres Bildgefühl die kompositionelle Ordnung der Dinge bestimmt.

46

Baumstudie I

47

Baumstudie II

48

Katzenstudie

Ohne die gegenständliche Treue zu verlassen, ist auch im doppelten Sabattiereffekt eine gewisse Positivwirkung angestrebt, wobei alle Halbtöne eine mehrfache Umbelichtung erfordern.

49

Gräserstudie

Diese im Sabattierverfahren gewonnene Studie zeigt eine neue Variante des Gestaltens, die eine filigrane Lineatur erstrebt, aber nur für die Bearbeitung besonders geeigneter Motive zugänglich ist.

50 und 51

Ostseelandschaften

Um das Weben klaren Lichtes im sommerlichen Blattgeriesel der Bäume und Sträucher darzustellen, bediente sich FF des erweiterten Sabattierverfahrens, das ihm die Möglichkeit gab, das Motiv in die Urspannung von Schwarz und Weiß zu setzen. Auch solcherlei Bilder sind durchaus fotografisch.

FARBAUFNAHMEN

Seite 113, 116, 117

Alle Aufnahmen dreifarbig nach dem Bérmpohl-System

52

Paprika

53

*Schrank
mit Lackmalerei*

54

*Interieur
mit Intarsiatruhe*

LITERATURANGABEN

Franz Fiedler war kein Vielschreiber. Nur das, was für die Entwicklung nötig war, wurde festgehalten und besitzt noch heute seinen Wert. Das sind die Bücher, die er schrieb:

- Dresden, ein Bildband, Wien 1933*
- Elementare Bildkomposition, Berlin 1933*
- Das Porträt im Kunstlicht, Berlin 1933*
- Die Porträtbeleuchtung mit zwei Lampen, Berlin 1935*
- Porträtfotografie, Halle 1956*

ANMERKUNGEN

- 1 *Guy de Maupassant: Sonntagserlebnisse eines Parisers*, S. 137, Rütten & Loening, Berlin 1957
- 2 *Hans Makart* (1840–1884), berühmter Wiener Maler, vgl. *Carl von Lützow: »Hans Makart«, ein Beitrag zu seiner Charakteristik*, Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XXI (1886), S. 192
- 3 *Marx/Engels: Die deutsche Ideologie*, S. 44, Dietz Verlag, Berlin 1953
- 4 *F. Matthies-Masuren: Künstlerische Photographie*, Marquardt & Co., Berlin
- 5 Mit dem Namen des schottischen Malers *David Octavius Hill* (1802–1870) beginnt eigentlich die Kamerakunst. Hill war nur Regisseur der unter seinem Namen berühmt gewordenen Freilichtaufnahmen, während der technische Part von dem jungen Chemiker *Robert Adamson* ausgeführt wurde. Hill wählte und ordnete die Objekte für die Aufnahme, er fühlte das Wesen der Menschen und Dinge und war Künstler, beeinflusst von Hogarth, Reynolds und Raeburn. Hill war durchaus Realist, der auch die holländischen Interieurs des 17. Jahrhunderts gut kannte und wie Vermeer seine Menschen an Tischen plazierte. Hill besaß ein Feingefühl für Komposition, er ordnete echt und überzeugend, so daß Adamson, dessen Kamera eine Belichtung von etwa 3 Minuten verlangte, ruhig arbeiten konnte. Hill und Adamson verwendeten Papiernegative (Talbotypie), die viel zu der Tonalität ihrer Bilder beitrugen.
- 6 *F. Matthies-Masuren: Entwicklung* in »Jubiläumsgabe der GDL 1929«, Wilhelm Knapp Verlag, Halle
- 7 *W. Warstat: Die künstlerische Photographie*, S. 27, Reihe »Aus Natur und Geisteswelt«, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1919

- 8 *Hans Cornelius: Die Elementargesetze der bildenden Kunst*, Grundlagen einer praktischen Ästhetik, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1908
- 9 Im Überblick, den unsere Zeit ermöglicht, erkennt man deutlich die progressive Entwicklungstendenz der russischen Fotografie jener Zeit. Die Meister *S. L. Lewitzki* (1819–1898), *A. O. Karelin* (1837–1906), *M. P. Dimitrijew* (1853–1938), *S. A. Lobowikow* (1870–1941) u. a. hatten unter dem Einfluß der *Peredwishniki* (der »Wanderausstellungsmaler«) und des progressiven Teils der Gesellschaft in einem gesunden Realismus nicht nur ihre Porträts, sondern auch das Leben des russischen Volkes festgehalten.
- 10 Erschienen bei *Goslitisdat*, Moskau 1957. Deutsch in der Zeitschrift *Sinn und Form*, 6/1957, S. 965–1011, Rütten & Loening, Berlin
- 11 *Edward Steichen*, geboren am 27. März 1879 in Luxemburg, war zunächst Maler, legte aber 1918 Pinsel und Palette aus den Händen, um sich ganz der Fotografie zu widmen, mit der er bereits 1898 zum ersten Male Anerkennung gefunden hatte. Seine frühen Fotos waren stark von der Malerei des 19. Jahrhunderts beeinflußt. Scharfe Umrisse wurden durch die Anwendung aller erdenklichen Tricks verwischt und dem Bild ein malerisches Aussehen gegeben. Während des ersten Weltkrieges lernte Steichen bei der Auswertung von Luftaufnahmen für die amerikanische Armee die Schärfe des fotografischen Bildes schätzen. Von der Präzision der Objektive und des Aufnahmematerials überrascht, begann er auf neue Art zu fotografieren. Um seine »realistische« Aufnahmetechnik zu meistern, produzierte er im Laufe eines Jahres mehr als tausend Versuchsaufnahmen von fast gleichen Objekten. Von 1923–1938 war er Bildreporter und Starfotograf für die anglo-amerikanische Presse. Nach dem zweiten Weltkrieg, in dem er als Leiter der Photo-Einheiten der US-Seestreitkräfte gegen den deutschen Faschismus kämpfte, übernahm er 1947 die Abteilung Photographie am Museum of Modern Art. Der Aufbau und die Organisation der globalen Ausstellung »The family of man«, die auch durch Europa ging, war seine stärkste menschliche und künstlerische Leistung. Fünfhundertdrei Fotos, ausgewählt aus einer Flut von rund 2 Millionen Bildeinsendungen aus nicht weniger als 68 Ländern, zeigten den Menschen hier und dort, in aller Welt, im Glück, im Schmerz, in seiner Arbeit und seiner Sehnsucht. Über seine dreijährige Auswahlarbeit berichtete Steichen: »Wir suchten und wählten von dem gesamten Lebenslauf von der Geburt bis zum Tod, unter Betonung der Beziehung des Menschen zum eigenen ICH, zu seiner Familie, zur Gemeinschaft und zu der Welt, in der wir leben – Sujets, die den Menschen zeigen vom Kleinkind bis zum Philosophen, im Kindergarten oder in der Universität, bei primitiven Völkern oder in den Konferenzräumen der UN.«
Die vieldiskutierte Ausstellung zeigte noch etwas sehr wesentliches. Sie dokumentierte, was die Fotografie kann: zu zeigen, *wie* etwas ist. Sie dokumentierte aber auch, was die Fotografie nicht kann: zu zeigen, wie etwas *wurde* und *warum* es so ist!

Wir haben aus unserer weltanschaulichen Sicht eine Einschränkung: die Bilder der Ausstellung sagen, wir alle sind eine Familie und – der Mensch ist gut! Die Grundkonzeption ist falsch. Noch gibt es Unterdrücker und Unterdrückte, Ausbeuter und Ausgebeutete, noch gibt es Klassenkampf. In diesem Sinne hätte die gut plazierte Ausstellung (die Fotos hatten Formate, die zwischen Wandhöhe und Wandbreite, Türschmalheit, Handtuchlänge und DIN A 4 variierten) differenzierter sein müssen, auch wenn Steichen selbst bekennt, sie »im leidenschaftlichen Geiste der Liebe zum Menschen und im Glauben an ihn« geschaffen zu haben.

Ein kluges echtes Steichenwort aus den letzten Jahren sagt: »Ich hebe die Bedeutung der Photographie als Kunst hervor, als lebendiges Medium unserer Zeit, das dazu angetan ist, Ideen Form zu geben. Es ist der Künstler in der Photographie, der Normen und Qualitätsbegriffe festsetzt, der neue Möglichkeiten dieses Mediums erforscht und der auf alle Zweige der Photographie befruchtend einwirkt.«

- 12 *Bermpohl-System* ist der Name für ein Farbverfahren mit einer Strahlenteilungskamera. Zwischen Objektiv und Kassette befinden sich noch zwei teildurchlässige Spiegel, so daß das Licht seitlich auf noch zwei Kassetten abgelenkt wird. Vor jeder Kassette befindet sich außerdem ein Farbfilter (rot, grün, blau). Mit dieser Kamera können mit einer Aufnahme gleich drei Farbauszüge gemacht werden. Der Nachteil liegt in dem großen Lichtverlust durch Spiegel und Filter.
- 13 *Duxochrom-Folien* sind echt angefärbte Bromsilberfilme, auf welche die einzelnen Farbauszüge von der Rückseite her kopiert werden. Durch gerbende Entwicklung und Behandlung mit heißem Wasser entstehen Gerbreiefs, die zum Schluß in den Farben Gelb, Purpur und Blaugrün auf die Papierunterlage übertragen werden.
- 14 *Platindruck* ist ein Kopierverfahren, bei dem im allgemeinen ein Gemisch von Ferrooxalat und Kaliumplatinchlorür unter Einwirkung von Licht und Platin, Ferrioxalat, Ferrichlorid und Chlorkalium reduziert wird. In der Praxis ist das Verfahren seit dem 1. Weltkrieg kaum noch im Gebrauch, weil der Preis sehr hoch liegt (Platin!) und die ausgezeichnete Haltbarkeit heute von den Halogensilberverfahren absolut erreicht wird. Trotzdem gilt es auch heute noch als das edelste Direktkopierverfahren.
- 15 *Sergei Michailowitsch Eisenstein*, »Wie ich Regisseur wurde«, Moskauer Staatsverlag 1956: »Bei der Arbeit am ‚Potemkin‘ haben wir das wirkliche schöpferische Pathos genossen. Und ein Mensch, der einmal echte schöpferische Ekstase genossen hat, wird aus dieser seiner Tätigkeit auf dem Gebiet der Kunst aller Wahrscheinlichkeit nach, nie mehr aussteigen.« Für Eisenstein ist die Kamera nicht nur ein vorzügliches Mittel zur Raum-, sondern vor allem zur Zeiterkenntnis: »Das Objektiv des Aufnahmeapparates muß sich in die ent-

legensten Winkel, in die Verwicklungen der Klassenbeziehungen und die Verpflichtungen der Klassen hineinfressen . . . die Wirklichkeit des Milieus in den Film einsaugen, die Aufmerksamkeit darauf lenken helfen und alles zerschlagen, was den Aufbau hemmt.«

- 16 *Albert Renger-Patzsch*: »Die Welt ist schön«, 22 S. Text, 100 Fotos, München 1928. Auf die Frage, wo die Fotografie der Gegenwart stünde, erklärte Renger-Patzsch anno 1956: »Die Fotografie steht zwischen Technik und Kunst auf der obersten Stufe zum großen Bruder Film.«
- 17 *Robert Dreyer*, der dänische Regisseur, hatte mit seinem eigenwilligen, begabten Kameramann Rudolphe Maté im Jahre 1928 in Frankreich den berühmten Streifen »La passion de Jeanne d'Arc« gedreht, der von einer Jury kulturell führender Persönlichkeiten Frankreichs 1955 als einer der besten zehn Spielfilme seit Beginn der Filmproduktion bezeichnet wurde. (Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« von 1925 lag mit 100 Stimmen an der Spitze und Chaplins »Goldrausch« folgte mit 85 Stimmen.) Bei der Kopenhagener Uraufführung war die Kritik der bürgerlich saturierten Presse überrascht und formulierte vorsichtig: Dreyer und sein Fotograf seien der Entwicklung um einige Jahre voraus. Neu und erregend an dem Film war die bildhaft vertiefte Aussage, das dramatische Moment mit seinem seelischen Tiefgang. Die Kopenhagener Sozialdemokraten schlugen vor, den Film vor Arbeitslosen zu spielen und sie über den Wert des Streifens abstimmen zu lassen. Von 1800 Arbeitslosen gaben $\frac{2}{3}$, also rund 1200 ihren Stimmzettel ab und bejahten zu 99 % den Film mit der Feststellung, daß er »ergreifend«, »lebenswahr und erschütternd« sei, daß er »zum Herzen spräche« und deshalb »gegenwartsbedeutend« sei. Die Arbeitslosen waren vorurteilsfrei und sahen den Film nicht vom Intellekt, sondern vom Gefühl, vom Herzen her. Das Ergebnis dieser zu Unrecht vergessenen Episode ist dies: das rein Menschliche fesselt und wird von allen Klassen und Schichten verstanden. Hinter der Aufnahmetechnik und künstlerischen Gestaltung waren das humanitäre Anliegen und der vertiefte menschliche Ausdruck sichtbar geworden.

Kennen Sie unsere Zeitschriften?

fotografie

Monatsschrift für kulturpolitische, ästhetische und technische Probleme der Fotografie · Monatlich ein Heft mit 40 Seiten · Heftpreis DM 2,00 | Jahresabonnement DM 24,00

Diese Zeitschrift präsentiert alles Neue und Interessante aus dem breiten Strombett fotografischen Schaffens in Texten und Bildern. Die Vielseitigkeit und eine gepflegte Typografie geben der Zeitschrift einen internationalen Charakter. Immer ist die Redaktion bestrebt, das Gestalterische mit dem Technischen sinnvoll zu verbinden und in jedem Beitrag den *Nutzeffekt* für den Leser herauszuarbeiten.

Foto-Falter

Monatsblätter für Freunde der Fotografie · Monatlich 1 Heft mit 32 Seiten Heftpreis DM 0,80 | Jahresabonnement DM 9,60

Locker und leicht, dabei stets fesselnd und interessant ist der *Foto-Falter* die Zeitschrift für den Amateur. Immer plaudert er aus der Schule, sagt, wie man es machen muß, um zu guten Bildern zu kommen, gibt in jedem Heft viele Bildbeispiele und regt an. Das kleine Heft ist der Freund und Helfer des Fotoamateurs.

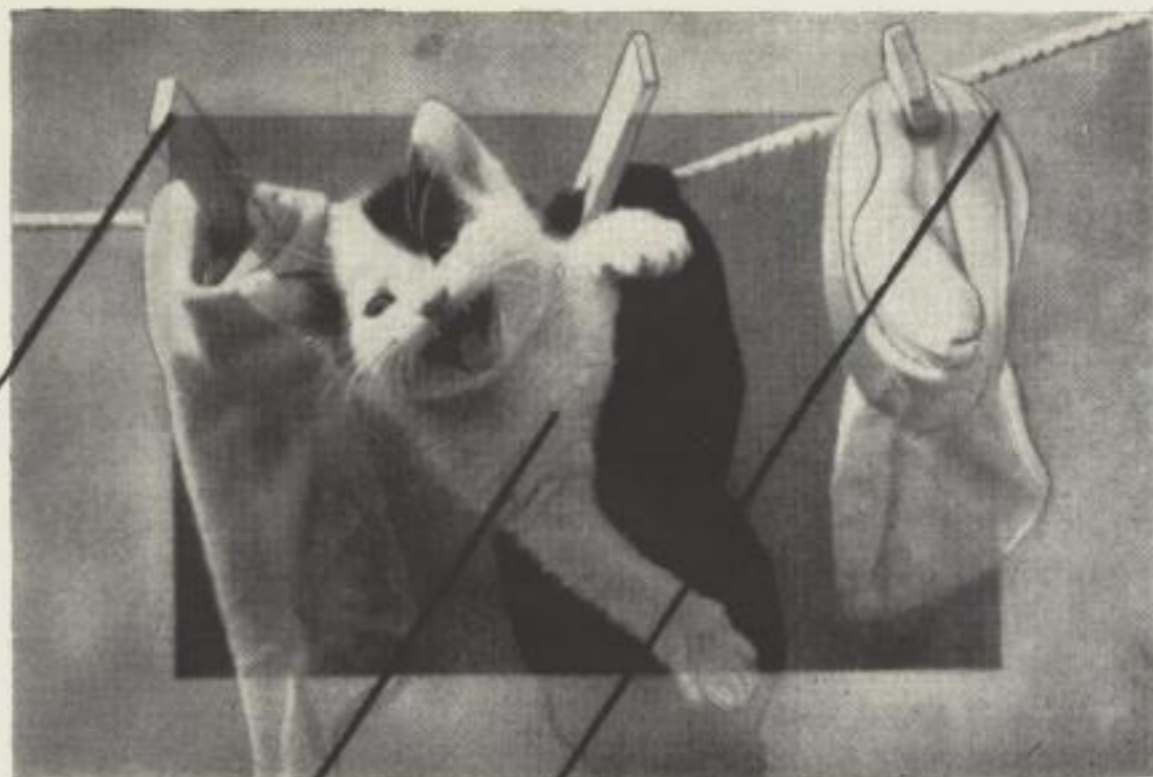
Film für Alle

Zeitschrift für das Amateur-Filmschaffen · Zweimonatlich ein Heft mit 32 Seiten · Heftpreis DM 1,00 | Jahresabonnement DM 6,00

Auf 32 Seiten findet der Schmalfilmamateur alles, was für seine Arbeit notwendig ist: Aufnahmetechnik, Filmbearbeitung, Bastelanregungen, neue Apparate des In- und Auslandes sowie Fragen der künstlerischen Gestaltung; interessante Beiträge aus dem Amateurfilmschaffen anderer Länder und Berichte von internationalen Wettbewerben um den besten Amateurfilm.

*Abonnementsbestellungen nimmt jede Buch- und Fotohandlung und der Postzeitungsvertrieb entgegen,
Probehefte fordern Sie bitte direkt vom Verlag*

fotokinoverlag halle Halle (Saale) Mühlweg 19



Sicherheit der Bildgestaltung

gibt ein Sucher, der schon vor der Aufnahme ein getreues Abbild der späteren Aufnahme zeigt und nichts dem Zufall überläßt.

Der Prismen-Mattscheibensucher der „Praktica IV“ stellt alle Bildfaktoren unter Kontrolle und führt zu bewußter Bildgestaltung.

Der Sucher der „Praktica IV“

- Völlig parallaxenreier Bildausschnitt
- Sichtbare Schärfe und Schärlentiefe
- Aufrechtes und seitenrichtiges Mattscheibenbild
- Einblick in Aufnahme-richtung
- Beurteilung von Farbwirkung und Bildkomposition nach zweidimensionalem Reflexbild
- Sucherbild erscheint fast 10 x 15 cm groß
- Gültigkeit auch bei Spezialobjektiven und Nahaufnahmen



PRAKTICA IV 24 x 36 mm

mit Umkehrprisma und Schnelllaufzug, Schlitzverschluss,
Wechselobjektiven und Blendenautomatik



VEB KAMERA- UND KINOWERKE DRESDEN



Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany 1960

Lektorat: Berthold Beiler, Magdeburg

*Typografie, Einband- und Umschlaggestaltung:
Helmut Heyne, Leipzig*

Hersteller: Otto Placke, Halle (Saale)

Klischees: VEB Graphische Werkstätten Leipzig

Gesamtherstellung:

H (1) VEB Druckerei der Werktätigen Halle (Saale)

Lizenz-Nr. 110 · Genehmigungs-Nr. 460/5/60

ES 20 I 4

25

SLUB Dresden



2 0055882