

## Fotografie

# „Eine Art Grammatik der Fotografie.“ Ein Interview mit dem Fotografen Timm Rautert

Einführung: Dr. Bertram Kaschek  
Staatgalerie Stuttgart  
[Bertram.Kaschek@staatsgalerie.bwl.de](mailto:Bertram.Kaschek@staatsgalerie.bwl.de)

Interview: Prof. Dr. Jürgen Müller  
TU Dresden  
[juergen.mueller@tu-dresden.de](mailto:juergen.mueller@tu-dresden.de)

# „Eine Art Grammatik der Fotografie.“ Ein Interview mit dem Fotografen Timm Rautert

Bertram Kaschek | Jürgen Müller

## Einführung

Dass die Fotografie zu schade sei, um sie nur als Kunst zu gebrauchen, ist ein zentrales und immer wieder zitiertes Credo des Fotografen Timm Rautert.

| Abb. 1 | Seiner Überzeugung nach ist die Fotografie ihrem Wesen nach plural. Sie lässt sich nicht nur beliebig oft reproduzieren, sondern sie kennt auch die unterschiedlichsten Verwendungsweisen, spielt in allen möglichen ökonomischen, wissenschaftlichen und politischen Kontexten eine entscheidende Rolle und prägt seit ihrer Erfindung vor 200 Jahren ganz maßgeblich unser gesellschaftliches und privates Leben.

In diesem Sinne hat Rautert seit Mitte der 1960er Jahre in nahezu allen Bereichen der Fotografie bedeutende Beiträge geleistet: unter anderem als sozialdokumentarischer Reporter, Kulturjournalist, Auftragsfotograf für Industrie und Wissenschaft, akademischer Lehrer – vor allem aber auch als Künstler. Denn die Fotografie wäre natürlich zu schade, um sie nicht auch als Kunst zu gebrauchen. Seinem Credo entsprechend, lautet der Titel seiner letzten großen Retrospektive am Essener Museum Folkwang von 2021 „Timm Rautert und die Leben der Fotografie“.

Wie in einem Brennglas zeigt sich in Rauterts eigenem Lebens- und Arbeitsweg denn auch die Entwicklung des Mediums in der alten Bundesrepublik und im wiedervereinigten Deutschland. Geboren 1941 im westpreußischen Tuchel, wächst er ab 1945 als Flüchtlingskind in Fulda auf, wo er von 1957 bis 1962 eine Ausbildung zum Schaufenstergestalter sowie Dekorations- und Schriftmaler absolviert. Sein stetig wachsendes künstlerisches Interesse führt schließlich zu einer erfolgreichen Bewerbung an der Folk-



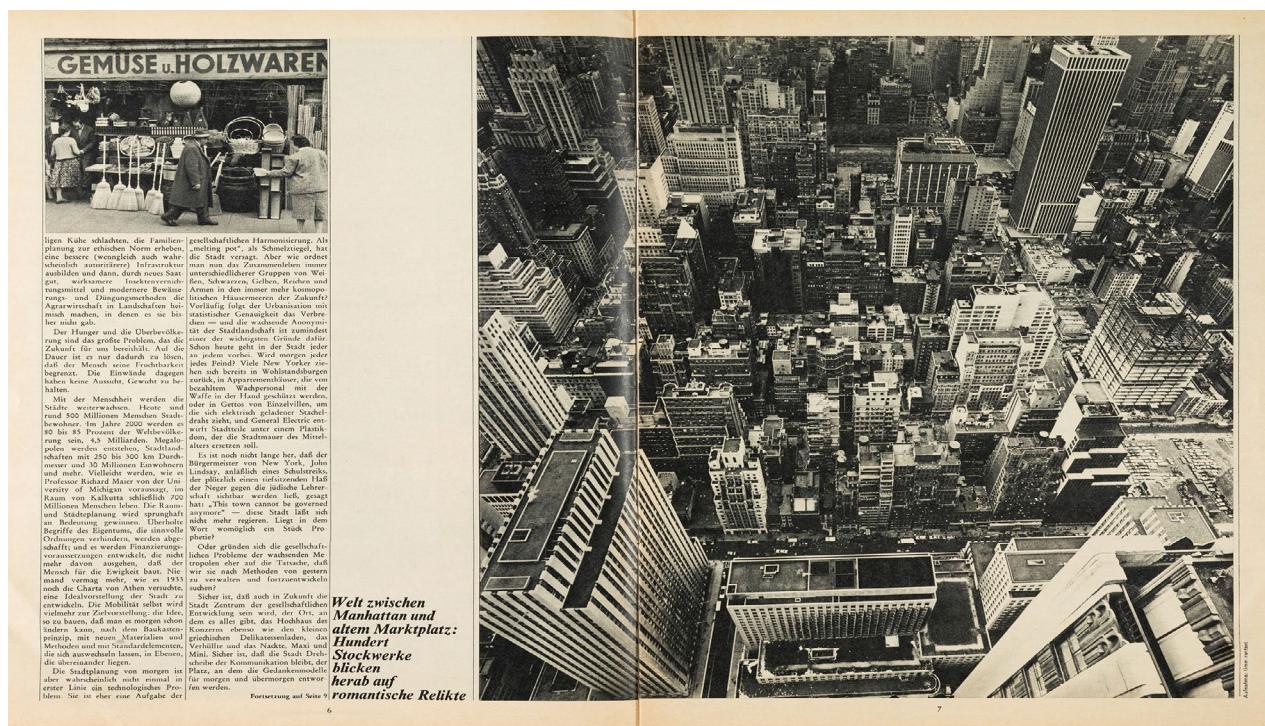
| Abb. 1 | Timm Rautert, Selbst mit Hasselblad, 1967

wangsschule für Gestaltung in Essen, wo er von 1966 bis 1971 bei Otto Steinert studiert. Mit dem von ihm geprägten Schlagwort der „Subjektiven Fotografie“ treibt Steinert in den 1950er- und 1960er-Jahren äußerst energisch die Aufwertung der Fotografie zu einem genuin künstlerischen Bildmedium voran. Auch Rautert steht in seinen ersten Studiensemestern noch ganz im Bann dieser Idee von Fotografie, die neben der souveränen Beherrschung von Kamera-

und Labortechnik vor allem auf formal konzipierte, quasi-abstrakte Kompositionen zielt. Allerdings löst er sich schon bald aus dem Gravitationsfeld seines charismatischen Lehrers und findet zu einem eigenen Ansatz, mit dem er – noch als Student – Fotogeschichte schreibt. Sein 1968 begonnener Werkkomplex der „Bildanalytischen Photographie“, den er 1974, drei Jahre nach seinem Studienabschluss, vollendet, thematisiert in 56 Arbeiten die ganze Bandbreite fotografischer Praxis und Bildlichkeit – und führt ganz nebenbei die analytische Coolness der Konzeptkunst, die Lebensweltlichkeit der Pop Art und die präzise Formreduktion der Minimal Art in die deutsche Fotoszene ein. Zum ersten Mal ausgestellt wird die „Bildanalytische Photographie“ 1973 in der Spectrum Photogalerie in Hannover, einer der ersten auf Fotografie spezialisierten Galerien in Deutschland überhaupt. So ist Rautert beim Einzug der Fotografie in deren neu entstehende Institutionen an vorderster Front mit dabei.

Unverkennbar bezieht sich die „Bildanalytische Photographie“ auf die sprachanalytische Philosophie – vor allem auf jene Spielart, die auf die *Philosophischen Untersuchungen* des späten Ludwig Wittgenstein zurückgeht: ein pragmatisch orientiertes, experimentelles Denken, das Bedeutungen nicht als feststehende Substanzen, sondern als jeweils in Sprech- und Handlungskontexten erzeugte Sinneffekte begreift. Wie Wittgenstein seine Philosophie in aphoristischen Sprachspielen vorantreibt, so entwickelt Rautert seine von ihm selbst so apostrophierte „Grammatik der Fotografie“ in vielfältigen Bildspielen, d. h. in Bildkonstellationen, mit denen er einerseits die industriell geprägte Materialität der Fotografie analysiert und andererseits den naiven Repräsentationsanspruch fotografischer Bilder ein ums andere Mal lustvoll dekonstruiert.

In gewisser Weise bildet die „Bildanalytische Photographie“ das dialektische Gegenstück zu Rauterts journalistischer Bildpraxis, die er ebenfalls noch im



| Abb. 2 | Timm Rautert, Blick vom Rockefeller Center, New York, 1969, in: Rüdiger Proske, Mit 120.000 Stundenkilometern in Richtung Zukunft, in: ZEITmagazin, Nullnummer, Dezember 1969, S. 4–17

Studium beginnt. Schließlich zielt das Studium bei Steinert – trotz dessen persönlicher Fixierung auf das formschöne Einzelbild – durchaus auf die gehobene Ausbildung exzellenter Pressefotografen. Rautert hat hier einen guten Start: Sein erstes veröffentlichtes Foto erscheint Ende 1969 in der allerersten Ausgabe des *ZEITmagazins*. | Abb. 2 | Getragen vom Aufbruch der 1968er-Generation hofft er darauf, mit seinen Aufnahmen zu gesellschaftlicher Information und Aufklärung beizutragen und widmet sich in den 1970er-Jahren vor allem dem sozial engagierten Bildjournalismus. Mit dem Autor Michael Holzach entwickelt sich eine enge kollegiale Freundschaft und kongeniale Zusammenarbeit, die zwischen 1974 und 1983 zu zahlreichen gemeinsamen Reportagen – vor allem über gesellschaftliche Außenseiter und Randgruppen | Abb. 3 | – führt. Nach dem frühen Tod Holzachs, der beim Versuch, seinen Hund aus einem Fluss zu retten, 1983 ertrank, wendet Rautert sich mit

einer gewissen Resignation von der sozialdokumentarischen Fotografie ab. Der Glaube an das politische und weltverändernde Potential der Fotografie hatte für ihn an Kraft verloren.

Gemeinsam mit dem Autor Peter Sager widmet Rautert sich in den Folgejahren vor allem kulturellen Themen. Parallel dazu setzt eine Phase intensiver Auftragsarbeit für so unterschiedliche Kunden wie die Lufthansa, das Max-Planck-Institut, die Siemens AG oder die Berliner Philharmoniker ein. Daraus erwachsen auch einige Buchprojekte mit dem legendären Gestalter Otl Aicher. In den frühen 1990er-Jahren arbeitet er schließlich mit dem Soziologen Ulrich Beck, dem Philosophen Wilhelm Vossenkuhl und dem Schriftsteller Ulf Erdmann Ziegler an dem großen Gesellschaftsporträt „Eigenes Leben“, das 1995 in einem von Hans Neudecker gestalteten Buch erscheint und zu einem internationalen Bestseller wird. Unter dem Schlagwort der „Individualisierung“ ver-



| Abb. 3 | Timm Rautert, The Hutterites, 1978

## Fotografie

sammelt der Band 56 fotografische und literarische Porträts, die sich zu einem Panorama postmoderner Lebensweisen fügen. Während der Arbeit an diesem von der Bayerischen Rückversicherung geförderten Projekt erhält Rautert 1993 einen Ruf an die Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB), der dem bis dahin notorischen Freiberufler nicht nur seine erste und einzige Festanstellung einbringt, sondern ihn auch wieder zurück zur Fotografie als Kunstform führt.

In einer Zeit, in der sich die journalistische Fotografie aufgrund des Zeitschriftensterbens und des damit einhergehenden Rückgangs großer Redaktionsaufträge in der Krise befindet, möchte Rautert erklärtermaßen keine Fotoreporter ausbilden. Folglich setzt er in der akademischen Lehre ganz auf eine künstlerisch reflektierte Medienpraxis – und entfaltet als in der Sache strenger, aber menschlich zugewandter Lehrer an der HGB ungeahnte Wirkung. So ist aus seiner Klasse eine ganze Reihe erfolgreicher Fotografinnen und Fotografen hervorgegangen, die heute selbst Professuren innehaben, in wichtigen Museen und Ausstellungshäusern weltweit präsent sind und eine Reihe renommierter Preise gewonnen haben: etwa Viktoria Binschtok, Johanna Diehl, Sven Johne,

Jana Müller, Ricarda Roggan, Adrian Sauer oder Tobias Zielony, um hier nur einige wenige zu nennen. Der größte Erfolg in Rauterts Lehre dürfte wohl in der Verschiedenheit seiner einstigen Schülerinnen und Schüler bestehen. Weder ein einheitlicher Stil noch ein gemeinsamer methodischer Grundansatzzeichnet die „Rautert-Schule“ aus. Womöglich aber lässt sich das jeweils individuell ausgeprägte Begehr, das Medium der Fotografie auf seine Möglichkeiten und Grenzen hin zu befragen, auf Rauterts bildanalytischen Impuls zurückführen.

Für Rautert selbst war und ist die Fotografie zuvorderst ein Medium der Erkenntnis, das visuelle Zugänge zur Welt anbieten kann und die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Gegenwart eröffnet. Dafür muss sie ständig ihre Gestalt wechseln und auf die im Wandel begriffene Lebenswelt ebenso reagieren wie auf die Entwicklung ihrer eigenen technischen Infrastruktur. Unwillkürlich sensibilisiert der Umgang mit dem stets auch dokumentarischen Medium der Fotografie für die Erfahrung der eigenen Geschichtlichkeit. Wer 1968 das Porschewerk in Zuffenhausen fotografierte und nach 24 Jahren wiederkehrt, um dasselbe zu tun, für den ist der Siegeszug der Robotik und das Verschwinden



| Abb. 4 | Ute Eskildsen,  
Timm Rautert und Jürgen  
Müller im Gespräch, Berlin-  
Charlottenburg 2025.  
Fotografie

des Menschen aus der industriellen Produktion unmittelbar augenfällig. Angesichts einer Realität, die – mit Brecht gesprochen – längst schon „in die Funktionale gerutscht“ und physiognomisch nicht mehr fassbar ist, bekommt er allerdings auch die eigene Ohnmacht gegenüber einer High-Tech-Welt zu spüren, die sich einer sinnlich-sinnvollen Erfassung ihrer Abläufe systematisch verschließt. Der Fotograf kann hier nur noch die glatten Oberflächen dieser „Gehäuse des Unsichtbaren“ abtasten, um uns ein Bild ihrer „absoluten Artifizialität“ (Hartmut Böhme) zu liefern. Die Strategie, den Konstruktionscharakter seiner fotografischen Bilder (und der dargestellten Welt) zu betonen, hat Rautert in den letzten Jahren konsequent weitergeführt. Mit ihr begegnet er auch der Herausforderung durch die inzwischen ubiquitäre digitale Bildproduktion, die für ihn kategorisch nicht zur Fotografie gehört – selbst wenn eine Kamera(linse) daran beteiligt ist. Auf den referenzlosen Irrealis des Digitalen antwortet er mit einer Fiktionalisierung des Faktischen, für die er sich immer wieder auch literarischer und installativer Mittel bedient. Indem er die analoge Fotografie als Spur des Realen in einen Dialog mit fiktionalen Texten und rätselhaften Objekten setzt, weitert er das Feld des Fotografischen, ohne es der binären Logik des Digitalen oder den Algorithmen der KI auszuliefern.

## Interview

**Wann hast Du begonnen, Dich für Fotografie zu interessieren? | Abb. 4|**

Fotografie kam recht spät in mein Blickfeld, dafür dann aber mit Macht. Zunächst war es die Literatur, die mich vollkommen in ihren Bann zog. Lesen war für mich die Möglichkeit, aus dem Nachkriegsstress auszusteigen und in die Welt der großen Geister einzutreten. Meiner Mutter trotzte ich den Beitritt zum *Modernen Buchclub, Darmstadt* und zur *Maximilian-Gesellschaft, Hamburg* ab. Bei den Hamburgern gab es Buchkunst vom Feinsten, illustrierte Sonderausgaben und Vieles mehr. Farblithographien hatten es mir besonders angetan. Meine Mutter wiederum half mir, eine solche, den *Orpheé* von Jean Cocteau, zu kaufen.

1965 bin ich dann tatsächlich an die Sommerakademie nach Salzburg gegangen, um die Lithographie zu erlernen. Dort passierte es: Ich fand das Steine-Schleppen absurd. Da ich ein dürrer Hänfling war, wollte ich fortan nur mit leichtem Gepäck durch die Welt gehen und begann, mit allerlei gebrauchten Kameras zu fotografieren.

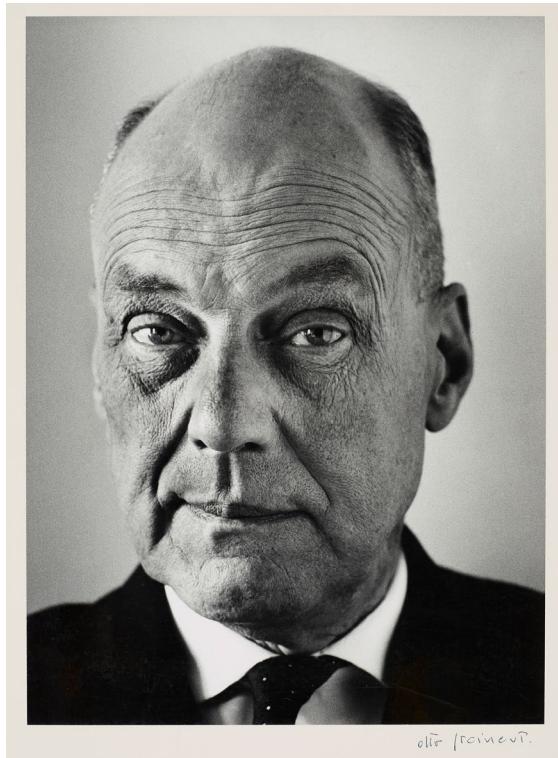
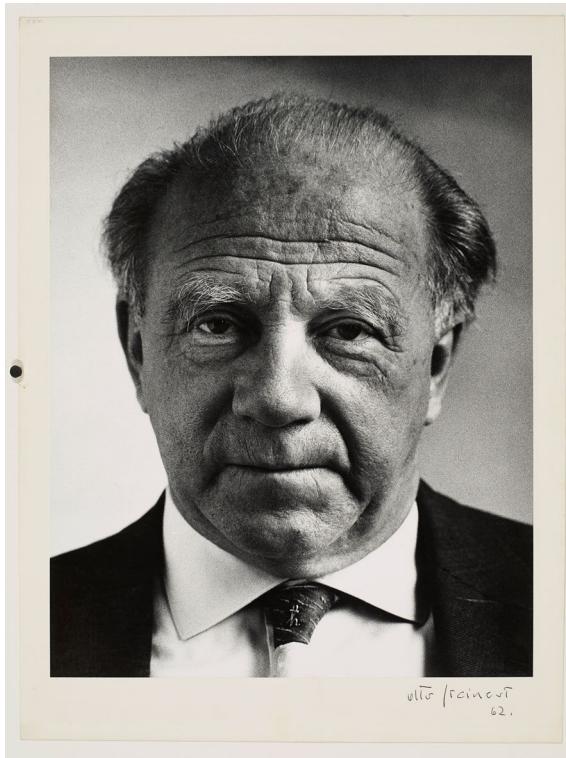
**Wie kam es zu der Entscheidung, Fotografie an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen, heute Folkwang Universität der Künste, zu studieren?**

Ich hörte von einem sagenhaften Lehrer, Prof. Dr. Otto Steinert, an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen, er hatte den Begriff von der *Subjektiven Fotografie* geprägt. Im Übrigen könnte man dort Fotografie als Kunst studieren, es sei aber sehr schwer, angenommen zu werden. Frohgemut schickte ich meine Lithographien, Zeichnungen und Fotografien nach Essen. Lange Zeit hörte ich nichts; dann aber kam ein lapidarer Brief. Mir wurde mitgeteilt, ich könne mein Studium der Fotografie im September 1966 beginnen. Daraus wurden fünf ereignisreiche Jahre.

**Ich erinnere mich, dass Du davon gesprochen hast, dass Steinert ein strenger Lehrer gewesen sei. Was schätzt Du heute noch an seinen Arbeiten? Gibt es eine Art Nachhall?**

Ja, er war ungewöhnlich streng, autoritär und absolut kompromisslos. Es zählten die rechtzeitige Erfüllung der gestellten Aufgaben, z. B. die perfekte Fotografie eines Glases, gefüllt mit Wasser, und sowohl Kreativität als auch technische Perfektion bei den frei gewählten Themen. Geschätzt habe ich das alles erst viel später, gerade die genaue Beachtung der medialen Qualitäten des technischen Bildmittels Fotografie.

Von seinen eigenen Arbeiten sind mir seine Porträts in guter Erinnerung, hier besonders die Serie der Nobelpreisträger in ihrer Absolutheit. | Abb. 5 | Steinerts Lehre orientierte sich auch an Originalen der Fotgeschichte, da er eine Fotosammlung für die Stadt Essen aufbaute. Die Auseinandersetzung mit dem Fotografischen begann für mich sicherlich hier.



| Abb. 5 | Otto Steinert, Werner Heisenberg (links) und Percy Ernst Schramm (rechts). Aus der Serie: Nobelpreisträger und Mitglieder des Ordens „Pour le mérite“, 1961/62. Essen, Museum Folkwang

**Du hast bereits während des Studiums 1968 mit Deiner ikonischen Arbeit der *Bildanalytischen Photographie* begonnen. Wie kam es dazu?**

Irgendwann hatte ich genug von den schönen Bildern. Ich wollte eine Klärung fotografischer Bedingungen, eine Art Grammatik der Fotografie durchführen. Die Analyse der Fotografie, der Bedingungen der Fotografie waren mein Grundanliegen. | Abb. 6 | So kam es zur Begriffsfindung *Bild-Analytisch*. Ich wollte aufzeigen, wie praktisches Denken und Handeln mit Fotografie möglich sei, um dem Betrachter einen Weg zu öffnen, in die Analyse einzutreten. Dies sollte nicht über theoretische, philosophische Texte geschehen, sondern über die Poesie der Bilder. Tatsächlich ein Nachdenken darüber, wie fotografische Bilder entstehen und wie sie gesehen werden können. Eine Hinwendung zu *kritischer Gegenbildlichkeit* (vgl. hierzu Bertram Kaschek, Gegenfotokunst. Timm Rauterts Bildanalytische Photographie als kritische Bildpraxis, in: Timm Rautert, *Bildanalytische Photographie 1968–1974*, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 2020, 168–185).

**Welche Fotografen haben Dich im Laufe deiner Arbeit beeinflusst und vielleicht sogar inspiriert?**

Wir alle, die künstlerisch arbeiten, stehen auf den Schultern von Riesen, die über ihre jeweilige Zeit herausragen. Eine gewisse Demut ist angesagt. Wichtige Autoren der Fotografie waren für mich August Sander, Walker Evans, Robert Frank, Richard Avedon und in gewissem Sinn auch Otto Steinert. Die Reihe ließe sich fortsetzen, das macht aber keinen Sinn, es gibt so viele Autorinnen und Autoren die wichtig sind, die sich leise in unsere Gedanken, unsere Bilder schleichen. Goya und Manet tauchen auf, Platon und Wittgenstein, Stendhal und Flaubert, Godard und Antonioni. Was soll man tun? Demut eben.

**Antonionis „Blow Up“ ist ein Kultfilm für und über einen Fotografen. Erinnerst Du Dich daran, wie Du ihn zum ersten Mal gesehen hast?**

Im gleichen Jahr, 1966, als der Film in die Kinos kam, habe ich mein Studium begonnen. Ich hatte von Antonioni schon *Die rote Wüste* gesehen und war sehr beeindruckt. Jetzt aber mit *Blow Up* passierte etwas



| Abb. 6 | Timm Rautert, Gebrauchsanweisung aus einer Brotpackung mit Zeichnung. Aufnahme ausgeführt nach der Gebrauchsanweisung, 1972. Aus der Serie: Bildanalytische Photographie, 1968–1974. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

anderes, es war wie ein Weg in die Fotografie, den man sich durch das Dickicht der Emotionen schlagen musste. Am Ende aller Überlegungen stand die Einsicht, dass uns die äußeren Bilder und die gesehenen Vermutungen über Vorstellungen und innere Bilder keine Aufklärung geben werden. Die immer stärker vergrößerten Fotografien des Fotografen Thomas geben ihr Geheimnis nicht preis. Am Ende sieht man nur die Technik, die chemische Schicht der Fotografie, die vergrößerte Silberstruktur.

### **Wenn man fotografiert, liegt es auch nahe, sich mit dem bewegten Bild auseinanderzusetzen. Gab es Momente, in denen Du überlegt hast, Filme zu machen?**

Das *bewegte Bild* war immer in meinem Blick, damals ging ich mindestens dreimal in der Woche ins Kino. Ich habe während meines Studiums auch kleine Filme auf Super 8 und auch auf 16 mm gedreht. Zum Beispiel hatte ich mir eine Bolex H16 noch mit Federzug geliehen.

Diese Kurzfilme, einer lief sogar in Oberhausen auf den Kurzfilmtagen, waren nicht schlecht. Ich scheute aber eine Professionalisierung, da ich am Ende nicht in einem Team arbeiten wollte.

### **Welche Bedeutung hat die Technik und wie nah kommt sie der Wirklichkeit? Und was ist das eigentlich, „die“ Fotografie?**

Die Fotografie ist ein technisches Bildmittel, im Analogon zum Fotografischen. In einem chemisch-physikalischen Verfahren kann ich der Wirklichkeit nahekommen. Nicht aber, indem ich etwas scheinbar Verborgenes aufdecke, sondern im Vergleich der Bilder untereinander, in der Konstruktion eines Sinnzusammenhangs. *Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion* (vgl. Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, Leipzig/Weimar 1981, 16) – und zwar eines Zusammenhangs, der dem Betrachter die Möglichkeit gibt, an modernem Wissen teilzuhaben. Ich vergleiche ein Bild mit einem anderen Bild, nicht aber mit der Wirklichkeit. Und: DIE FOTOGRAFIE gibt es nicht, wir sollten – mit Pierre Bourdieu – lieber von den sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie sprechen.

### **Wie hat die digitale Fotografie unsere Wahrnehmung und unsere Vorstellung von Fotografie verändert?**

Für mich gibt es den Begriff *digitale Fotografie* nicht, ich spreche lieber von einem digitalen Aufzeichnungsverfahren, das zum Autoritätsverlust der Foto-

grafie beträgt. Mit Hilfe der analogen Fotografie sehen wir uns beim Leben zu, die Geschwätzigkeit des Digitalen hingegen führt uns zum Gegenteil, einem ständigen Realitätsverlust. Dateiformate können einen Film nicht ersetzen, *eine solche Messung ergibt niemals das Zeichen des Dinges, sondern nur sein Maß, einen Signalwert, eine Zahl* (Wolfgang Hagen). Auch das kann man wollen, es interessiert mich nur im Moment nicht.

## **Welche Auswirkungen haben Smartphones auf die Art und Weise, wie Du Fotografie heute wahrnimmst?**

Zweierlei wäre zu sagen. Einmal ist es, mit seiner präzisen Kamera, ein gutes, memorierendes Arbeitsgerät, zum anderen, salopp gesagt, das erste Verflachungsgerät zur oben genannten Geschwätzigkeit. Milliarden von lächelnden Menschen, stehend vor enormer Kulisse, bemüht, ein gutes Bild abzugeben. Schön und perfekt täuschen sie sich durch ihr Leben. Es ist traurig, das zu sehen.

Es kann ja nicht Sinn eines solchen Gerätes sein, dass wir immer schöner und besser getäuscht werden. Ich sehe die Welt mit Bildern zugestellt, und die freiwillig den sozialen Medien zur Verfügung gestellten Daten werden zur Gesichtserkennung und zu weiteren feinen Möglichkeiten der Überwachung ein Übriges beitragen.

## **Du hast von 1993 bis 2008 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) in Leipzig gelehrt. Wie hat diese Zeit Deine Arbeit geprägt oder Dich gar verändert?**

Das war eine gute Zeit und hat meinen Blick auf die Welt und die Fotografie schon sehr verändert. Die Arbeit mit jungen Leuten weitet deinen Horizont enorm. Du bekommst, wenn du deinen Studenten zuhörst, viel zurück zu den Gedanken, die du vermittelst. Das Biografische, gerade mit den Mitteln der Fotografie, wurde für mich immer bedeutender. Mit den Mitteln der Fotografie haben wir dem Leben zugeschaut, aber auch konzeptbasierten Arbeiten wurde viel Raum gegeben.

**Deine Arbeit in Leipzig hat Dir ermöglicht, die Tradition der DDR-Fotografie aus der Nähe kennenzulernen. Lediglich Evelyn Richter, Arno Fischer und Christian Borchert seien hier genannt.**

## **War das eine andere Konzeption von Fotografie?**

Nein, für mich war das sehr vertraut, ich habe Evelyn Richter und Arno Fischer noch kennengelernt, und wir haben uns gut verstanden. Denn auch ich kam aus der Tradition der sozialdokumentarischen Fotografie, die an der HGB, geprägt vom Sozialismus, gelehrt wurde. Vorbilder waren u. a. Lewis Hine, Cartier-Bresson und Robert Frank, um nur wenige zu nennen. Also eine dem Menschen zugewandte, sozialkritische Fotografie war fast eine Doktrin. In der Wendezeit, mit den neuen Berufungen, setzte dann eine Hinwendung zu Bildproblemen der bildenden Kunst ein.



| Abb. 7 | Timm Rautert, Otto Koniezny, 39 Jahre, Bundesbahnschaffner. Aus der Serie: Deutsche in Uniform, 1974



| Abb. 8 |  
Timm Rautert,  
Telephone,  
New York,  
1969



| Abb. 9 | Timm Rautert, Mensch in einem Photoautomaten, New York, 1969. Aus der Serie: Bildanalytische Photographie, 1968–1974. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

**Du hast viele Fotobücher gemacht. Wie bewältigt man die Aufgabe einer Serie? Wie entstehen innere Zusammenhänge?**

Ich war immer der Ansicht, eine gute Fotoarbeit ist im Buch am besten aufgehoben, ja geradezu gesichert. An der HGB in Leipzig hatte ich eine Vorlesungsreihe etabliert *Wie kommt das Bild ins Buch?* Und tatsächlich, die Frage ist berechtigt, denn so einfach ist das nicht. Für meine eigenen Bücher hatte ich dann das Glück, einen sehr guten Verleger, Gerhard Steidl aus Göttingen, zu finden. Mit ihm gemeinsam sind die meisten meiner Bücher entstanden. Zum Beispiel: *Deutsche in Uniform*, erschienen 2006, zeigt aber ein Projekt, welches ich bereits 1974 fotografiert habe.

| Abb. 7 | Oder aber *No Photography* von 2011 und auch ein neueres Projekt, *Anfang* von 2019, um nur einige zu nennen.

Früher noch habe ich mit dem Grafiker Otl Aicher zusammengearbeitet, zum Beispiel bei *Das Berliner Philharmonische Orchester*, erschienen 1987. Bei Aicher entstand der serielle Zusammenhalt durch seine Art des Lay-outs. Auf einer Doppelseite konnte er in einer Art filmischen Schnitts leicht über 20 Bilder unterbringen. So entstanden die inneren Zusammenhänge wie von selbst. Das Fotografieren in großen Serien war für mich von Anfang an zwingend, das einzelne Bild hat mich nie interessiert.



| Abb. 10 | Timm Rautert, Tokyo/  
Osaka, 1970



| Abb. 12 | Timm Rautert,  
Tokyo, 1983



| Abb. 11 | Timm Rautert, 34, Osaka, 1970/2017. Aus der Serie: Der Zweite Blick, 1970/2017

**Die „Deutschen in Uniform“ sind auch ein ironisches Werk. Es gibt den Weihnachtsmann, es gibt sogar den Karnevalsprinzen. Uniformen sind eben nicht allein der Armee, den Ämtern und dem Staat vorbehalten, sondern Teil der Vereinskultur und des Alltags. Warum hast Du in der Serie immer wieder zwischen Farb- und Schwarz-weiß Aufnahmen gewechselt?**

Es gibt zwei Ausgaben dieses Buches, 2006 erschien es nur mit den Farbfotografien zweisprachig, deutsch/englisch. 2018 erschien es dann auch mit den schwarz-weißen Fotografien unter dem Titel *Germans in Uniform*, nur in englischer Sprache. Bereits 1974, meist in meinem Düsseldorfer Atelier fotografiert, knüpft es ironisch an August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* an. Steinert hatte uns Studenten immer wieder mit Sanders Schwarz-Weiß-Fotografien genervt. Der beiden Büchern beigegebene Text von Wolfgang Brückle, „Ob Kleider Leute machen“, vermerkt: „Timm Rauterts Bilder sind viel weniger leicht zu fassen, als es mit Rücksicht auf ähnliche frühere Projekte zunächst scheint. Sie sind vor allem weniger eindeutig als die scheinbar unmittelbar einsichtige Klarheit in der Anlage seiner Bildreihe annehmen lässt, und wir werden feststellen, daß eben in dieser Unein-

deutigkeit ihre poetische Struktur auszumachen ist.“ Meine Fotografien sollten tatsächlich, auch im Gegensatz zu Sander, nur in Farbe entstehen. Ich habe dann aber begonnen, in Schwarz-Weiß zu fotografieren, um meine Protagonisten an die Kamera zu gewöhnen. Später habe ich Gefallen an den Bildern gefunden und meine konzeptuelle Arbeit damit vollendet.

**Wenn Du auf Deine eigenen Arbeiten schaust, gibt es Lieblingsbilder?**

Und ob! Es gibt sie und im Lauf der Zeit bedeuten diese Bilder mir immer mehr. Alle diese Bilder sind unwiederholbar und verbinden sich mit Menschen, Ereignissen und Zeiten, berichten von Geheimnissen, die nur ich gesehen habe, von Dingen, die es in dieser gezeigten Form nicht mehr gibt. Ich erinnere mich an die verlorene Wirklichkeit. Ich nenne einige:  
*New York, Telephone, 1969* – Ein Schrein, ein Flügelaltar mit der Bibel in der Mitte. | Abb. 8 |  
*New York, Photos, 1969* – Ein Mensch, für alle Menschen in einem Photomaton. | Abb. 9 |  
*Tokaido Express, Tokyo/Osaka, 1970* – Geishas im Zug, vergangene Schönheit. | Abb. 10 | | Abb. 11 |  
*Tokyo, Kranich, 1990* – Die unendliche Einsamkeit. | Abb. 12 |

# Fotografie

*Siemens AG, München, 1989 – Titelbild meines Buches Gehäuse des Unsichtbaren.* | Abb. 13 |

*Iglo, Reken, 1986 – Ein Blick, den ich nie vergessen kann.* | Abb. 14 |

**In Kunstmuseen werden Fotografien mittlerweile auch neben Gemälden gezeigt. Wie hältst Du es damit? Ist das ein sinnvolles Crossing? Oder sollten Malereien und Fotografien jeweils für sich angeschaut werden?**

Die getrennte Präsentation von Malerei und Fotografie in Dauerausstellungen erfolgte vor allem aus konservatorischen Gründen. Fotografische Bilder – insbesondere analoge Fotografien – sind immer lichtempfindlich und können nur für eine begrenzte Zeit ausgestellt werden. Oft maximal drei Monate. Wenn also Fotografien neben Gemälden gezeigt werden sollen, bedeutet das für die Museen oft einen erhöhten Aufwand.

Das führt aber dazu, dass beide Medien für die Zeit ihrer Koexistenz oft merkwürdig isoliert präsentiert und wahrgenommen werden. Wechselseitige Bezugnahmen treten in den Hintergrund. Aber wenn schon ein Vergleich, sollte man dann nicht eher bedenken,

dass hier zwei Bildmedien aufeinandertreffen, die eigentlich auch Unterschiedliches zu sagen haben? Tatsächlich könnte es befruchtend sein, bedenkt man bei der Präsentation diese Unterschiede mit. Welche Fotografie aber will man Géricaults *Floß der Medusa* beigeben?

**Gibt es ein ideales Fotomuseum? Wie sollte in einem Fotomuseum mit der Spannung von historischer und Gegenwartsfotografie umgegangen werden?**

Nein, ein ideales Fotomuseum kann es aus mehreren Gründen nicht geben. Fotografie ist eine lebendige Sprache und lebt, ich sagte es schon, von ihren sozialen Gebrauchsweisen. Sie ist viel zu schade, um sie nur als Kunst zu gebrauchen. Sie ist Kunst, wann immer es nötig ist, sie ist dokumentarisch, wenn sie dokumentarisch sein will, sie ist sozialdokumentarisch, wenn die Umstände es erfordern. Wissenschaftlich ist sie, wenn es keinen Sinn macht, ein Experiment zu malen. Fotografien sollten in einem Museum für MODERNE KUNST untergebracht werden und die Sprachen der Kunst vervielfältigen. Sinnvoll aber ist ein Forschungsinstitut für Fotografie, ein *Bundesinstitut für*



| Abb. 13 |

Timm Rautert,  
Siemens AG,  
München,  
1989. Aus  
der Serie:  
Gehäuse des  
Unsichtbaren

Fotografie, dessen Einrichtung durch politische Querelen bis zuletzt immer wieder aufgeschoben worden war und das jetzt in Düsseldorf entsteht.

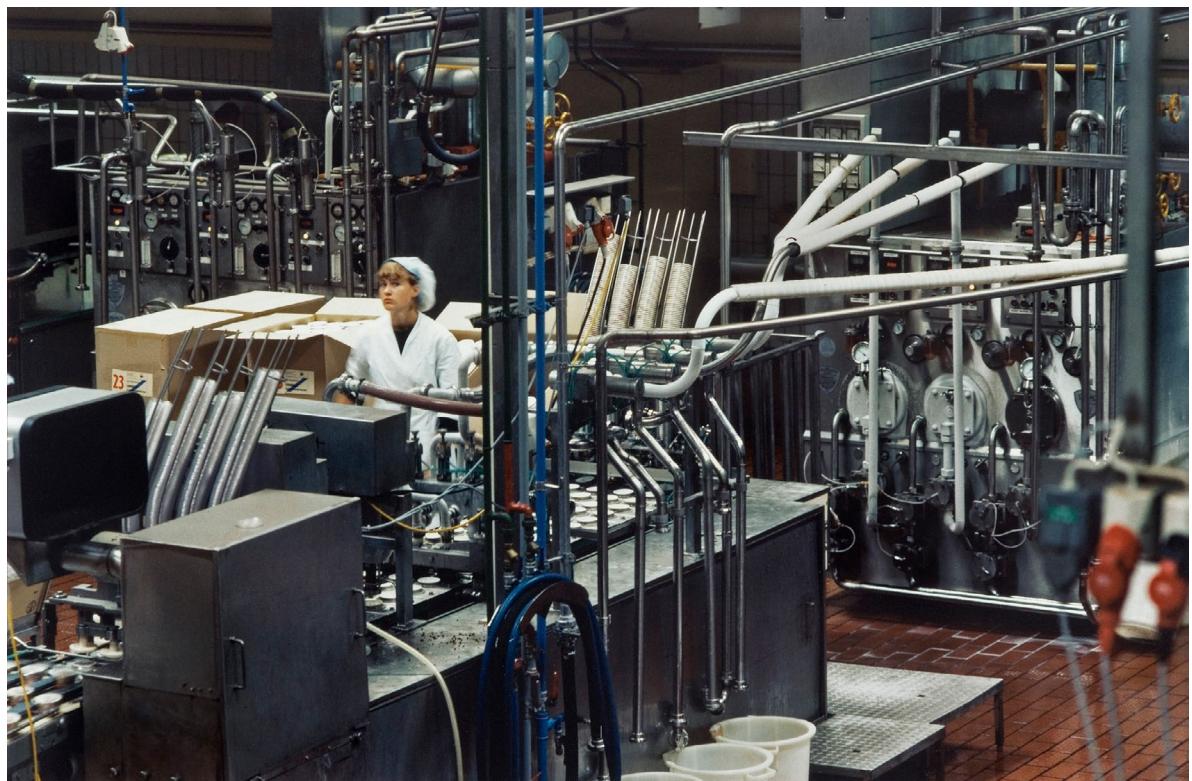
## In Zeiten der Digitalisierung gibt es nicht nur neue fotografische Verfahren, sondern auch die Fragen von Speicherung und allgemeiner Zugänglichkeit.

### Wie steht es da mit den Problemen der Bildrechte?

Bei digitalen Aufzeichnungsverfahren kann man schlecht von fotografischen Verfahren sprechen, deshalb versucht man das FOTOGRAFISCHE anders zu umschreiben, ja einzufangen. Die Rede ist nun von *lens-based Photography*, oder, um es gleich völlig umzumünzen, von *lens-based Art*. KI-generierte Bilder entstehen ganz ohne Kamera, z. B. aus Daten,

die vorher ein menschlicher Kopf oder eine Tomate waren. Die Speicherung solcher Daten und die allgemeine Zugänglichkeit dürften dann kein Problem mehr sein, wenn denn genügend Geld seine Besitzer wechselt. Die Rechte eines Autors, einer Autorin allerdings stehen auf einem anderen Blatt. Die Rechte an den Daten stehen den jeweiligen Autoren im Rahmen eines Verkaufs zu.

Hier fallen sogenannte Nutzungsrechte an, die meist räumlich und zeitlich unbeschränkt vergeben werden. Das Urheberrecht wird davon nicht berührt, da man es nur vererben, nicht verkaufen kann. In Zukunft aber wird es immer schwieriger werden zu erkennen, wer der Autor eines Bildes ist, Maschine oder Mensch.



| Abb. 14 | Timm Rautert, Iglo, Reken, 1986. Aus der Serie: Gehäuse des Unsichtbaren