



Abb. 1: Hans Finsler, Kunstgewerbeschule Zürich, 1943. Armin J. Haab. 1943 ä Armin Haab/
Fotostiftung Schweiz

Mit strengem Blick mustert Hans Finsler ein Fotonegativ. Unter seinem weißen Laborkittelkragen ragt ein hochgeknöpftes Hemd mit eng gebundener Krawatte hervor. Auf einem Tisch vor ihm stehen sorgfältig platzierte Glasflaschen mit Chemikalien, eine Waage sowie weitere Utensilien für die Fotoentwicklung. Diese Aufnahme lässt kaum Interpretationsspielraum offen: Armin J. Haab inszenierte seinen Fotografielehrer nicht als leidenschaftlichen Fotografen in Aktion, sondern als penibel wirkenden Wissenschaftler. Finsler wird hier – nicht zuletzt auch vestimentär – zur Verkörperung der Neuen Sachlichkeit überstilisiert: streng, ordentlich, nüchtern und unmissverständlich: «Sobald man Ambiguität an einem Ende zurückdrängt, entsteht sie an einem anderen Ende und in oft unerwarteter Form wieder neu.»¹

In ihrem Streben nach Eindeutigkeit entrann der Neuen Fotografischen Sachlichkeit das, was sie sich auf ihre Fahnen schrieb: die Abbildung von Realität. Eine sachliche, formkonzentrierte Darstellung ihrer Motive ging immer mit der radikalen Reduktion und Abstraktion

derselben einher. Die Obsession mit der idealen Formwiedergabe, schattenfrei, isoliert aus Zeit und Raum, führte unausweichlich zur Lösung der Dinge aus ihrem Bedeutungskontext und ging damit an der Komplexität der Wirklichkeit vorbei. Als Vertreter dieser Fotografie war sich Finsler dieses zugrunde liegenden Paradoxes wohl bewusst. Sein publizistisches Werk zeugt von einer kontinuierlichen Befragung des Verhältnisses von Fotografie und Wirklichkeit, die von Widersprüchen, Brüchen und offen gelassenen Fragen durchzogen ist.

Als Gründer der ersten Schweizerischen Fotofachklasse an der Zürcher Gewerbeschule bildete Finsler gemeinsam mit dem Typografen Alfred Willmann zwischen 1932 und 1959 rund 150 angehende Fotografinnen und Fotografen aus, unter denen sich einige große Namen der modernen Fotografie der Nachkriegszeit befinden. Werner Bischof, René Burri und Ernst Scheidegger bereisten im Auftrag von Magnum Photos die Welt und porträtierten bekannte Persönlichkeiten wie auch anonyme Gesichter der Nachkriegszeit. Mit Bischof als seinem Musterschüler, der zum Vorbild der nachfolgenden Klassen wurde, konnte Finsler gar nicht anders als eine fotografische Praxis anzuerkennen, die sich antithetisch zu seiner kommerziellen, neusachlichen Gegenstandsfotografie verhielt.

Zwischen selbstauferlegtem Formidealismus und dialektisch-kritischer Auseinandersetzung mit dominierenden Gestaltungs- und Ästhetikdiskursen seiner Zeit, zwischen einem Beharren auf neusachlicher Gegenstandsfotografie und der Wertschätzung wie auch Förderung anderer fotografischer Stile, Genres und Praktiken, oszillierte Finsler auch zwischen den Polen radikaler Eindeutigkeit und ergebnisoffener Ambiguität, die im Parti-Pris als Denkfigur verschmelzen.

Am Anfang und am Ende war das Ei

Hugo Loetscher bezeichnet Finsler als Formidealist, der sich bereits in seiner frühesten Schaffenszeit einen fotografischen Perfektionsmaßstab gesetzt hatte und sich entsprechend nicht viel weiter entwickeln konnte.² In seinen wohl bekanntesten Fotografien, den Aufnahmen von Hühnereiern, zeigt sich die Essenz dieses Maßstabes. Drei Eier auf Waffelpapier, Eier auf Teller, Drei Eier am

unteren Bildrand, Eier im Spiegel, Zwei Eier Negativ, Zwei Eier Positiv (alle 1929), Drei Eier Negativ, Drei Eier Positiv, Helle und dunkle Ei-Hälfte (alle 1950), Ei in Rotation (1958) – das Motiv des weißen Hühnerreis umspannt Finslers gesamtes fotografisches Werk und wurde zum selbstdeklarierten Emblem seiner Arbeit. Sinnbildlich verschmilzt in diesem Motiv die Entstehungsgeschichte seiner fotografischen Praxis mit einem kulturübergreifenden Schöpfungsmythos. Mehr noch: Weiß im Licht, schwarz im Schatten, entwickelt es werdendes, Sichtbares. Rein, einfach, formvollendet findet sich in der Naturform überdies die Idee der «Guten Form» wieder, für die Finsler nicht zuletzt durch das Amt des Vorsitzenden des Schweizer Werkbundes einstand. Den fragilen gestalterischen und gesellschaftlichen Aufbruch ins Neue symbolisierend, ist bereits in der Bauhausfotografie, mit der Finsler über seine Arbeit an der ähnlich gesinnten Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein Anfang der 1920er Jahre in Kontakt gekommen sein konnte, das Foto-Ei durchdekliniert worden. Im Sinne des *Photo-Eye* findet sich das Objekt in experimentellen Lichtbildern Laszlo Moholy-Nagys³ oder Herbert Bayers fotografischen Stillleben und Collagen wieder, die unter anderem die Umschläge der Bauhauspublikationen zierten. Joost Schmidts Ei von 1927 hätte genauso gut eine Aufnahme Finslers gewesen sein können, Ersterer nutzte das Ovum jedoch fünf Jahre später als Kopf einer rennenden Figur in seinem Relief *The Man of the Run*, während sich die Art, wie Finsler das Motiv verwendete, kaum veränderte. In der Begleitpublikation zu seiner ersten und letzten großen Einzelausstellung verflucht Finsler seinen persönlichen mit einem für ihn allgemeinen Weg zur Fotografie.⁴ Einige seiner Ei-Studien fungieren dabei als didaktisches Material, mit dessen Hilfe er seine Grundsätze der Fotografie zu vermitteln suchte.

So breit und grundlegend Finslers theoretische Auseinandersetzungen mit der Fotografie scheinen, so lag der Ausbildungsschwerpunkt für die ehemaligen Schülerinnen und Schüler der Fotofachklasse eindeutig auf kommerzieller Sachfotografie, der ihre gestalterische Experimentierlust einzuengen schien. Mit der Öffnung der Landesgrenzen nach dem Zweiten Weltkrieg interessierten sich

die jungen Fotografierenden viel mehr für die menschlichen Folgen der Kriegsjahre als für perfekt und eindeutig fotografierte Eier oder wohlgeformtes Geschirr. Viele Alumnae und Alumni erinnerten sich noch Jahrzehnte später, wie sie bis zum Überdruß Küchenutensilien oder kleine Alltagsobjekte aus der Sammlung des Gewerbemuseums ablichten mussten, um ihren fotografischen Blick zu schärfen.

Die gute Form, die öffentlichkeitswirksame Wanderausstellung und späteres Premierformat des Schweizer Werkbundes, die quasi im Alleingang von Max Bill konzipiert und 1949 an der Mustermesse in Basel zum ersten Mal gezeigt wurde, bringt den wahrgenommenen Ausbildungsfokus auf den Punkt: Auf den rund 240 Fotografien «gut» geformter Dinge sieht man kaum Gegenstände in ihrem Gebrauchskontext. Isoliert aus ihrem Bedeutungszusammenhang, konzentrieren sich die fotografischen Exponate, von denen einige von Finsler beziehungsweise den Auszubildenden der Fotofachklasse angefertigt wurden, ausschließlich auf die Vermittlung formalästhetischer Wirkung. Wie radikal dieser Ansatz umgesetzt wurde, zeigt sich in der Anführung des Atompilzes als Exempel für schöne Strömungslinien – gerade einmal vier Jahre nach der Katastrophe von Hiroshima. Zwischen Industrie und Alltagsobjekten fehlt vom Menschen jede Spur. Bills und Finslers Zeitgenosse, wie auch ebenfalls prägendes Mitglied des Schweizer Werkbunds, Georg Schmidt, diagnostiziert die Schweizerische Moderne als ein «Verstehen mehr des Gegenständlichen als des Menschlichen, der Liebe zum Reinlichen, Überschaubaren, der Freude am Technischen und an der Präzision, der Bejahung alles Zweckvollen und Nutzbringenden».⁵

Finslers Arbeit lässt sich kaum besser als mit diesen Worten beschreiben. Konsequenterweise klammerte er die Darstellung des Menschen und seiner sozialen Lebenswelt in seinem fotografischen Werk aus. Durchblättert man seinen Nachlass im Archiv des Kunstmuseums Moritzburg in Halle, finden sich zwischen hunderten von nüchternen Sach-, Architektur- und Landschaftsaufnahmen kaum Bilder, die einzelne Personen in den Fokus nehmen. Stattdessen schwebt das Ei – isoliert in Zeit, Raum und getrennt von allem Lebendigen – über sowohl Finslers Werk als auch dem Programm der Zürcher Fotofachklasse.

Mehr als ein Lieblingsmotiv, scheint das Ei ein gewordener Idealtypus, von dem Finsler allgemeingültige Grundlagen der Fotografie ableiten zu können glaubte:

Ich fragte mich, ob es nicht eine Art Grundform, ein Normalobjekt geben würde, an dem man allgemeine Gesetze der Photographie studieren könnte (...). Dieses Normalobjekt müßte weiß sein, damit keine Farbnuancen die Wirkung von Licht und Schatten beeinflussen könnten, es müßte eine sehr einfache und allgemein bekannte Form haben, damit jedermann die Beziehung der Aufnahme zu dieser Form erkennen kann, es müßte in beliebig vielen, gleichen Exemplaren billig zu haben sein, und es müßte womöglich ein Naturprodukt sein, weil alle künstlich geschaffenen Dinge von der Zeit und den Mitteln ihrer Entstehung abhängen. (...).⁶

Wie Finsler über eines seiner fotografischen Vorbilder festhielt, habe Edward Steichen «(g)eduldig wie die römische Kirche»⁷ innerhalb eines Jahres «(m)ehr als 1000 Mal» eine weiße Untertasse fotografiert, damit «die fotografische Technik ins Fleisch und Blut übergeht».⁸ Jener war es auch, der glaubte, mittels der Fotografie der gesamten Menschheit einen Spiegel vorhalten zu können – was Finsler im selben Text auf seine ansonsten äußerst verhaltene Weise scharf kritisierte. Als Kunsthistoriker und Schüler Heinrich Wölfflins brachte sich Finsler um 1925 das Neue Fotografieren autodidaktisch bei, indem er – ähnlich wie Steichen – in mühsamer, repetitiver Arbeit ein weißes Alltagsobjekt fotografisch studierte. Statt einer Untertasse dienten ihm weiße Hühnerier als Übungsmotiv, an dem er fotografischen Blick und Technik trainierte. Analog zur Gliederpuppe für das Erlernen des Zeichnens menschlicher Anatomie, war für ihn das Ei aufgrund seiner visuellen Eigenschaften bestens als Übungsmotiv geeignet, um Form, Körper, Oberflächenstruktur sowie Wirkung von Licht und Schatten eines Gegenstandes fotografisch darstellen zu lernen. Entsprechend gehörte das genaue fotografische Studium unbunter Alltagsgegenstände zum obligatorischen Teil des Ausbildungsprogrammes der frühen wie auch späteren Fotofachklasse der Zürcher Kunstgewerbeschule.

Der unwissende Fotolehrmeister

Wie er es in seiner Vision für die Fotoklasse festhielt, sollte es allerdings keineswegs darum gehen, den Auszubildenden «auch modern» fotografieren beizubringen, sondern sie sollten vielmehr die «Gelegenheit haben, zu experimentieren und zu einer selbstständigen (sic!) Reife zu kommen.»⁹ Dass das Lernziel derart offen intendiert war, konnten die Fotoklässlerinnen und -klässler beim Antritt und gar während ihrer Ausbildungszeit nicht ahnen. Denn die Wenigsten wussten im Vorfeld ihren Lehrer in eine Kunst- beziehungsweise Gestaltungsrichtung einzuordnen. Selbst die Tatsache, dass Finsler als Vorstand und damit als Funktionär des Schweizerischen Werkbunds praktisch zur Neuen Geschmackselite der Schweiz gehörte, erfuhren die Lernenden, wenn überhaupt, nur indirekt im Laufe ihrer Ausbildungszeit. Als Vorbilder für Unterrichtszwecke zeigte er nie seine eigenen Arbeiten. Quasi als «unwissender Lehrmeister»¹⁰, wie ihn Jacques Rancière anhand der historischen Lehrerfigur Joseph Jacotot theoretisierte, offerierte der zurückhaltende, wortkarge, doch nicht weniger autoritär wirkende Fotografielehrer Finsler kaum konkrete Aufgaben, Erklärungen oder differenzierte Kritik. Vielmehr überließ er die Schülerinnen und Schülern weitestgehend sich selbst, wie sich unter anderen Anita Niesz in einem Interview mit Thilo Koenig erinnerte:

Geholfen hat er auch nicht beim Aufnehmen, er hat einfach zugeschaut. Mit den Lampen und so habe ich mich abgemüht und dann kam er und hat gesehen, dass ich einfach nicht vom Fleck komme. Dann hat er einfach die Lampe so gestellt, dass die Schatten mitspielten.¹¹

Der häufig physisch absente und didaktisch wie auch persönlich zurückhaltende Lehrer äußerte nicht einmal bei den wöchentlichen Bildbesprechungen eindeutige Kritik. Stattdessen versah er die seinem Empfinden nach gelungenen Arbeiten kommentarlos mit einem Bleistiftkreuz auf vorgelegten Kontaktkopien, welches den Auszubildenden signalisierte, dass das gewählte Foto vergrößert ins Archiv wandern dürfe. Als verheerendes Feedback wurden Kommen-

tare wie ein «Man könnte hier noch vielleicht...» wahrgenommen – ein klares «Das ist nicht» gut hörten die Schülerinnen und Schüler allerdings nie. Einzig wenn es um die Ordentlichkeit im Arbeitsprozess ging, konnte Finsler seine Stimme heben. Einige Anekdoten der Alumnae und Alumni erzählen von dem penibel auf Sauberkeit achtenden Lehrer, der auch ausfällig wurde, wenn er im klasseneigenen Fotolabor dreckige Entwicklerschalen vorfand.¹² Was ansonsten in ihm vorging, welche Schülerinnen oder Schüler er als besonders talentiert oder untalentierte erachtete, was ihn politisch, sozial oder kulturell bewegte, darüber konnten die Klassen nur spekulieren.

Angelehnt an seinen eigenen Werdegang, bestand Finslers fotografische Vermittlungsstrategie aus einem Sich-selbst-Überlassen: Autodidaktik als Fachdidaktik also. Sein erklärtes Ziel war es, angehenden Berufsfotografierenden fundierte fotografische Grundkenntnisse und -fähigkeiten zu vermitteln, mittels derer die Schülerinnen und Schüler ihre eigene, individuelle fotografische Praxis entwickeln konnten. Betrachtet man die äußerst heterogenen Werke der Absolventinnen und Absolventen, schien er sein Ziel erreicht zu haben. Ernst Hahn, der von 1949 bis 1952 die Fotoklasse besuchte, erinnert sich folgend:

Dabei gab es in der Fotoklasse die globetrottenden, filmischen Aktualitäten-Reporter, die feuilletonistisch-journalistischen Dokumentaristen und Texter, poetisch-lyrische Bildillustratorinnen, spielerisch zaubernde Lichtbild-Macher, zäh konstruierende Realisten, aus der Faszination der Fototechnik schöpfende Impressionisten – nur, mit Verlaub, «kleine Finslers» konnte man eigentlich nicht beobachten.¹³

Während einige Absolventinnen und Absolventen der Fotoklasse mitsamt ihren Werken die Welt bereisten und von Tier über Mode- bis hin zur Krisengebiets-Fotografie steile Karrieren in unterschiedlichen Sparten der Fotografie hinlegten, waren in Finslers ersten und letzten großen Einzelausstellungen wieder diejenigen Eier zu sehen, anhand derer er seine Grundlagen der Fotografie erlernte und allgemeingültig ableitete.

Das breite Spektrum an Genres und Bildsprachen, die die Alumnae und Alumni der Fotoklasse entwickelten, sowie Finslers eindeutig ambiger Kritikstil scheinen diametral derjenigen Fotografie gegenüberzustehen, die Finsler selbst praktizierte. Und doch kann vermutet werden, dass beide Pole – die fotografische Eindeutigkeitsobsession und eine praktizierte Ambiguitätstoleranz – zwei Seiten derselben Medaille gewesen sind.

Ambiguitäten

Im Jahr 1955, genau einen Tag bevor Finsler sein Amt als Vorsitzender des Schweizerischen Werkbundes nach neun Jahren niederlegte, hielt er vor der versammelten Mitgliedschaft der Vereinigung einen Vortrag mit dem Titel «Der Werkbund und die Dinge». Die erste Frage, die er in diesem Vortrag adressierte, lautete: «Was haben die Dinge, für deren Form und Qualität der Werkbund sich einsetzt, für den Menschen für eine Bedeutung?». ¹⁴ Obwohl sich der Schüler Heinrich Wölfflins, enger Vertrauter Sigfried Giedions und Lehrer an der damaligen Kunstgewerbeschule Zürichs mit seiner kommerziellen, neusachlichen Gegenstands- und Architekturfotografie nahtlos dem Werkbundgedanken (ein)fügte, rechnet er nun überraschend offensiv mit dem blinden Formalismus und der Geschmacksarroganz der Vereinigung ab. Den Werkbundlöffel, das Sinnbild der «Guten Form», verdächtigt er plötzlich der Irrelevanz und die Werkbundjury, zu der er selbst lang genug zählte, setzt er mit «göttlichen» oder «pedantischen» Richtern gleich, ¹⁵ die insgeheim doch lieber in einem nicht-werkbundmäßigen Restaurant in wenig funktioneller Krawatte oder Halskette dinieren wollten. Wo es die guten Dinge gibt, muss es auch die schlechten geben. Und im Alltag der Ästhetik gibt es neben der «reinen Form» eben auch Kitsch und dekoratives Brimborium, der den Menschen Freude bereitet. Der als Funktionalismus getarnte Formalismus habe, so Finsler, dazu geführt, dass die Grundidee der Vereinigung aus den Augen verloren ging: «Nicht die Form der Dinge allein, sondern die Beziehung der Dinge zu den Menschen und die Beziehung der Menschen zu den Dingen gehören zu den Aufgaben des Werkbunds, des Bundes der Menschen mit dem Werk.» ¹⁶

Aus Finslers Mund musste dieser Kritikpunkt wie ein Sinneswandel gewirkt haben. Allzu oft äußerten ehemalige Fotoklässlerinnen und -klässler, dass Finslers zwischenmenschliche, soziale Seite kaum in Erscheinung trat – weder im Unterricht noch in seinen eigenen Werken. Doch so eindeutig sachlich er und seine Arbeit wirkten, so vieldeutig gestalten sich seine Reflexionen zur Fotografie und dem Gestaltungsdiskurs seiner Zeit. Finslers publizistisches Schaffen zeugt von einer intensiven und kritischen Auseinandersetzung mit Diskursen und Theorien des Ästhetischen seiner Zeit, die sich durch scheinbare Widersprüchlichkeiten und bewusstes Offenlassen alles andere als festzulegen schien. So mutmaßt er in seinem Aufsatz «Das photographische Portrait»¹⁷, dass es keine fotografische Handschrift und damit auch keine Autorschaft der Fotografierenden gebe, während er in einer Rezension zu Bischofs Arbeit schreibt¹⁸, dass die Persönlichkeit des Fotografen die Basis allen Schaffens sei. Einige Vorträge und Texte eröffnet er mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Wirklichkeit und fotografischer Darstellung, um die Antwort darauf, «ob das so ist», seiner Zuhörerschaft zu überlassen.¹⁹ Mehr noch – der Fotoklassenalumni Hahn, der als Potsdamer aufgrund seiner Tuberkuloseerkrankung in der Schweiz interniert wurde und damit nicht der einzige war, der betroffen vom Zweiten Weltkrieg in der Fotoklasse landete, erinnert sich Finsler sagen: «Wir Fotografen, wir sind eigentlich mit unserer Schwarz-Weiß-Fotografiererei die größten Fälscher.»²⁰

Finslers Parti-Pris

Kaum eine Bildsprache zeichnet sich so sehr durch Eindeutigkeit aus wie die Neue Sachlichkeit. Nahezu fundamentalistisch strebte sie nach einer Reinheit der Formen und einer zeitlos funktionierenden, realitätsabbildenden Bildsprache. Es liegt nahe, dass die Neue Fotografie, die Finsler mit seinem eigenen Werk vertrat, Ambiguität nicht tolerieren konnte und wollte. Und doch finden sich im publizistischen und vor allem pädagogischen Schaffen des Fotografen Brüche, Widersprüche und Offengelassenes, die eine Mehrdeutigkeit auszudrücken vermögen. Seine neusachliche Sachfotografie und Wertschätzung, wie auch Förderung des Nachkriegsfotjournalismus à la *Life* oder *Du*, der Glaube an einen universellen

Wahrheitsanspruch der Fotografie und deren Hinterfragung, die autoritäre Konformität und fördernd-emanzipierende Zurückhaltung in seiner Pädagogik – alles Pole, die Finsler in seiner Arbeit zu vereinen vermochte.

Endlos viel Bedeutung führt zu Bedeutungslosigkeit. Bedeutungslosigkeit ist ebenso wenig vieldeutig wie nur eine einzige Bedeutung. Ambiguität, die bereichert, findet nur zwischen den Polen Eindeutigkeit und unendlich vielen Bedeutungen statt.²¹

Thomas Bauer lokalisiert die produktive Mehrdeutigkeit in einem Denkraum, der mehr als eine und doch nur eine gewisse Menge an Deutungen zulässt: ein Raum, der sich zwischen Fixierung und Flexibilität eröffnet. Sobald es um Aushalten von Polaritäten geht, verlockt die Vermutung, dass es sich dabei um ein Double Bind handeln könnte. Gregory Bateson prägte diesen Begriff, der ein paradoxales sozial-psychologisches Phänomen, welches eine unmögliche Entscheidungssituation verursacht, beschreibt.²² Es meint ein Weder-Noch und Sowohl-als-Auch, die bezogen auf Wissenschaftlichkeit und Ästhetik für die Künstlerische Forschung gleichermaßen symptomatisch wie als Konzept wie für die Künste attraktiv ist. Doch produktive Ambiguität kann, wie Bauer impliziert, keine Entscheidungsmöglichkeit meinen. Im Gegenteil: Konsequenterweise ermöglicht erst das Fixieren einer Deutung dasjenige Stehenbleiben, das ein Sich-Umschauen überhaupt ermöglicht. Eine notwendige, wenn auch nur temporäre Positionierung, die ein Hinterfragen, ein Anders- und ein Weiterdenken möglich macht. Die produktive Ambiguität steht daher dem Single Bind näher als dem Double Bind, weil sie, um mehrdeutig bleiben zu können, eine gewisse temporäre Eindeutigkeit verlangt. In anderen Worten: Produktive Ambiguität setzt einen Entscheidungsprozess voraus, der vorläufig bestimmte Kriterien festlegen muss. Und wo Bedeutungen vorläufig festgelegt werden, entstehen Vor-Urteile. Erst wenn diese in der Vorläufigkeit verbleiben, wenn sie sich verhärteten, versperren sie den Weg für Ambiguität und damit für ein Verstehen.

In «Diskussionen über Expressionismus» bezichtigt Ernst Bloch seinen Kontrahenten Georg Lukács, sein vernichtendes Urteil gegen diese Kunstrichtung ohne Berücksichtigung ihrer Werke gefällt zu haben. In der englischen Übersetzung von Rodney Livingstone heißt es an besagter Stelle: «This is an issue which can only be resolved by concrete examination of the works themselves; it cannot be settled by omniscient *parti-pris* judgements.»²³ Was Bloch in der deutschen Originalfassung als «Vor-Urteil» bezeichnet, übersetzte Livingstone – womöglich durch das Hyphen motiviert – nicht mit dem englischen «prejudice», sondern mithilfe des französischen Lehnworts «*parti-pris*», das nicht nur Vorurteil im Sinne einer Voreingenommenheit bedeutet:

Parti pris means bias or a mind made up, so in architectural criticism the *parti* is the assumption made that informs a design as well as the choice of approach when realizing the scheme. *Prendre le parti* is to take a decision, or a certain course, as in architectural design.²⁴

Im zeitgenössischen architekturtheoretischen und -kritischen Kontext inzwischen weniger geläufig, meint *parti* also eine sichtbar gemachte, konzeptuell-ästhetische Entscheidung im architektonischen Entwurfsprozess. Damit verbindet sich im *parti* das Vorurteil mit dem Entwurfshaften als Äußerung einer (ästhetischen) Erkenntnis, die (noch) nicht ausgearbeitet oder umgesetzt worden ist. Je nachdem, wie vorläufig eine solche Erkenntnis bleibt, ob sie weitergedacht, ausbuchstabiert oder ausgeformt wird, wird sie zu einem sich verengenden und vereindeutigenden Vorurteil, wie es umgangssprachlich negativ konnotiert ist, oder einem Vor-Urteil, das durch seine dezidierte Vorläufigkeit produktiv ambig bleibt und damit dem Verstehen dient. Oder um es mit Hans-Georg Gadamer zusammenzufassen: «Im Ausarbeiten eines (...) Vorentwurfs, der freilich beständig von dem her revidiert wird, was sich bei weiterem Eindringen in den Sinn ergibt, besteht das Verstehen dessen, was dasteht.»²⁵

In «Der Werkbund und die Dinge» wirft Finsler dem SWB vor, sich im Formalismus verhärtet, verselbstständigt zu haben. Um seinen

Damit verbindet sich im parti das Vorurteil mit dem Entwurfhaften als Äusserung einer (ästhetischen) Erkenntnis, die (noch) nicht ausgearbeitet oder umgesetzt worden ist. Je nachdem, wie vorläufig eine solche Erkenntnis bleibt, ob sie weitergedacht, ausbuchstabiert oder ausgeformt wird, wird sie zu einem sich verengenden und vereindeutigenden Vorurteil, wie es umgangssprachlich negativ konnotiert ist, oder einem Vor-Urteil, das durch seine dezidierte Vorläufigkeit produktiv ambig bleibt und damit dem Verstehen dient.

Punkt, dass die Gestaltungselite des Werkbunds die Bedeutung der Dinge für die benutzenden Menschen aus den Augen verloren hat, anzuführen, unternimmt er einen kleinen Exkurs in die Semiotik:

Wir beginnen mit einem einfachen Ding, mit dem Zeichen für die Frage, dem Fragezeichen. Es ist eine Linie, die sich nach rechts und wieder nach links wendet, eine Linie, die schwankt. Sie steht über dem Punkt, über dem Zeichen des Endgültigen, des Abgeschlossenen. Sie stellt das Endgültige in Frage.²⁶

Finslers Interpretation des Fragezeichens verleiht der Denkfigur des *parti-pris* eine Form: Wie das Fragezeichen umfasst es sowohl die Fixierung, die Bezugnahme auf einen bestimmten Punkt als auch eine Bewegung, die in unterschiedliche Richtungen gehen kann. Damit verbindet das *parti-pris* das Vor-urteilhafte mit dem Entwurfhaften, welches Hans-Georg Gadamer in der hermeneutischen Methode und Jean-Luc Nancy im Prozess des Zeichnens erkannte:

Der Sinn, unterbrochen und schwebend, offenbart in seiner Zeichnung/Absicht (dess(e)in) gleichzeitig seinen Verlauf (seinen Gehalt, seine Haltung) und die Wahrheit, die nicht seine Vollständigkeit, sondern im Gegenteil die Unterbrechung selbst ist.²⁷

Vor-urteil, Entwurf, Fragezeichen und Zeichnung, verdichten zum *parti-pris* – einer Denkfigur, die dort einen Zugang zur Mehrdeutigkeit erlaubt, wo sich zunächst keine zeigt. Vom Fix- und Ausgangspunkt der Ei-Studien Finslers treten unterschiedliche Bedeutungsebenen wie zuvor verschüttete Sedimente in Erscheinung. Bloßgelegt werden Vorurteile, die die Schülerinnen und Schüler der historischen Fotoklasse hinsichtlich ihres Lehrers hegten, eine stille, emanzipatorische Haltung des Pädagogen, aber auch ein Verhaftet-Sein in einer Bildsprache, die er sich mit denjenigen Mitteln selbst beibrachte, wie er sie anderen eben nicht beibringen wollte. Auf diese Weise erscheint Finslers autodidaktische Fachdidaktik als eine wegweisende Struktur, die den Lernenden ein Handwerkzeug vermittelte, das sie ins Spiel

ihrer eigenständigen, fotografischen Praxis bringen konnten. Somit setzt sich ein Bild Finslers zusammen, das demjenigen Haabs weder widerspricht noch wirklich eindeutig bleibt.

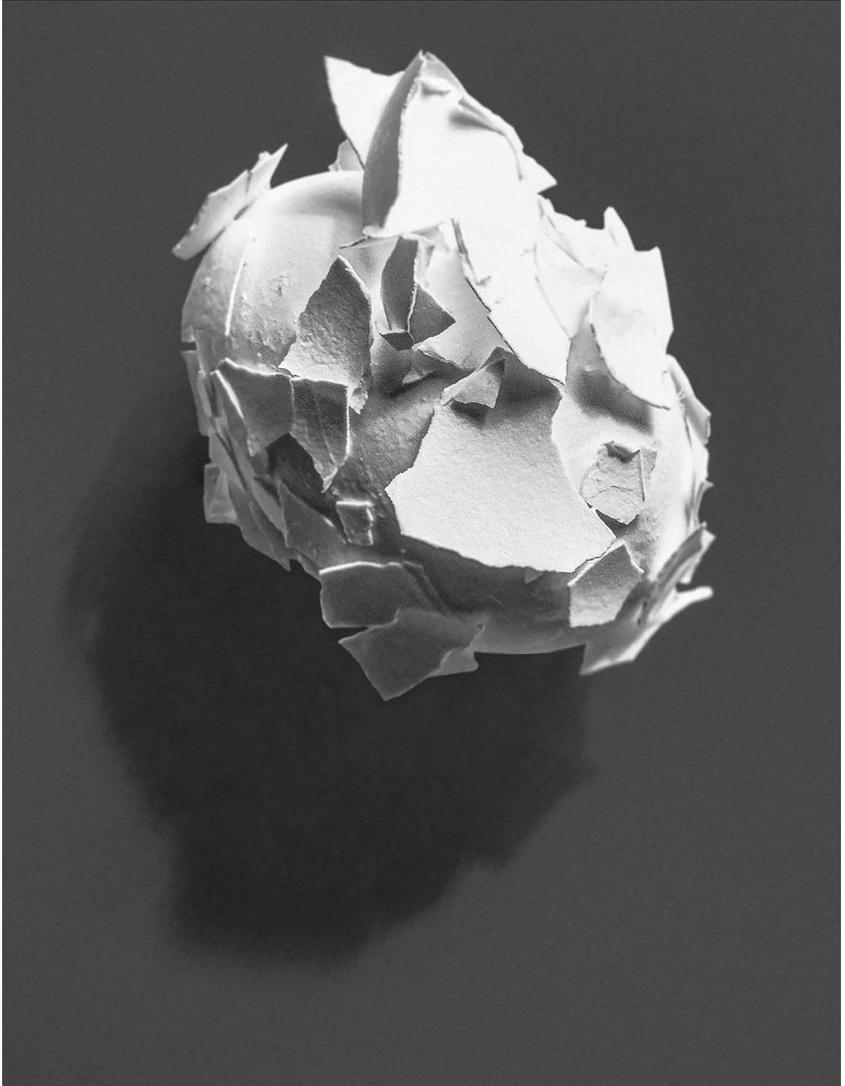


Abb. 2: Analog Displaced. Florian Kech. © 2020.

-
- [1] Thomas Bauer: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Stuttgart (Reclam) 2018. S. 15.
- [2] Vgl. Hugo Loetscher, Hans Finsler und seine Schule in Zürich, in: Hans Finsler, Neue Wege der Photographie, hg. v. Klaus E. Göltz, Bern (Benteli) 1991. S. 38–41.
- [3] Siehe z.B. Louis Kaplan: László Moholy-Nagy. Biographical Writings, Durham (Duke University Press) 1995.
- [4] Hans Finsler: Mein Weg zur Fotografie, Zürich (pendo-Verlag) 1971.
- [5] Georg Schmidt in: Guido Magnaguagno, Plakatgrafik und Sachfotografie in der Schweiz 1925–1935, in: Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940. Katalog Kunstmuseum Winterthur, hg. von Rudolf Koella, Bern 1979. S. 169–80, hier S. 169/170.
- [6] Hans Finsler, Das Ei und die Photographie, in: Hans Finsler, Neue Wege der Photographie, hg. von Klaus E. Göltz, a.a.O., S. 282–83, hier: S. 283.
- [7] Edward Steichen in: Hans Finsler, Über Edward Steichen, in: Du : kulturelle Monatsschrift 22, Nr. 1 (1962) S. 47–48, hier S. 48.
- [8] Ebenda.
- [9] Hans Finsler, Grundlage einer Zürcher photographischen Abteilung, in: Hans Finsler, Neue Wege der Photographie, hg. v. Klaus E. Göltz, a.a.O. S. 266.
- [10] Vgl. Jacques Rancière: Der unwissende Lehrmeister: Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, hg. von Peter Engelmann, Wien (Passagen Verlag) 2018.
- [11] Anita Niesz: Interview mit Thilo Koenig und Walter Binder (2003). Die Zeitzeugen- und Zeuginneninterviews wurden von Thilo Koenig im Rahmen des Forschungsprojektes Fotokultur in der Schweiz 1930–1950: Der Einfluss von Hans Finsler auf die Schweizer Fotoszene (DORE-SNF, 2002–2006) erhoben und befinden sich als Audio-Dateien im Archiv der Zürcher Hochschule der Künste. Transkription durch die Autorin.
- [12] Vgl. Interviews mit Thilo Koenig, a.a.O.
- [13] Ernst Hahn: Retrospektive Hans Finsler, Notizen Erinnerungen 1988–1948, Brief an Walter Binder Juli 1988, Kopie des Briefes befindet sich im Archiv Zürcher Hochschule der Künste. S. 4.
- [14] Finsler, Der Werkbund und die Dinge, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art 43, Nr. 9 (1956), S. 269–272, hier: S. 269.
- [15] Ebenda.
- [16] Ebenda.
- [17] Ders., Das photographische Portrait, in: Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art 30, Nr. 11 (1943), S. 330–334.
- [18] Finsler, Hans. «Werner Bischof». In Wegleitung 216 des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich, Ausstellung Werner Bischof (14.9.–27.10.1957), 5.–8. Zürich, 1957.
- [19] Ders., Über Edward Steichen, in: Du. Kulturelle Monatsschrift 22, Nr. 1 (1962), S. 47–48, hier: S. 48.
- [20] Hahn: Interview mit Thilo Koenig (2003), a.a.O. Transkript durch die Autorin.
- [21] Bauer: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, a.a.O., S. 50.
- [22] Vgl. Gregory Bateson: Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven, Frankfurt/M (Suhrkamp) 2017.
- [23] Ernst Bloch, Discussing Expressionism, in: Aesthetics and Politics, hg. v. Theodor W. Adorno et al., Radical Thinkers 13, London New York (Verso) 2007. S. 16–27, hier: S. 23.
- [24] James Stevens Curl, parti., in: A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture, Oxford (Oxford University Press) 2006, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198606789.001.0001/acref-9780198606789-e-3374?rskey=XUqRUe>. 21.01.2021. (Hervorh. im Original).
- [25] Hans-Georg Gadamer: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen (Mohr Siebeck) 1990. S. 271.
- [26] Finsler, Der Werkbund und die Dinge, a.a.O., S. 269.
- [27] Jean-Luc Nancy: Die Lust an der Zeichnung, Wien (Passagen) 2011. S. 16.
- [Abb. 1] Hans Finsler, Kunstgewerbeschule Zürich, 1943. Armin J. Haab. 1943 ä Armin Haab/Fotostiftung Schweiz.
- [Abb. 2] Analog Displaced. Florian Kech.©2020. Studentische fotografische Arbeit, die in einer experimentellen Auseinandersetzung mit der historischen Fotofachklasse Hans Finslers an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW entstanden ist.

