

F O T O G R A F I E

ZWISCHEN KUNST UND DOKUMENTATION

ANNIKA BAACKE

Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation

**Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von
Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch,
August Sander und Karl Blossfeldt**

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades eingereicht
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Juni 2013

vorgelegt von

Annika Baacke

1. Gutachter: Prof. Dr. Werner Busch

2. Gutachter: Prof. Dr. Peter Geimer

Tag der Disputation: 27. November 2013

Copyright: © 2014 Annika Baacke

Umschlaggestaltung: Nicole Yazolino

Danksagung

Die vorliegende Studie wurde im Juni 2013 als Dissertationsschrift vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen. Es handelt sich bei dieser Publikation um die überarbeitete Endfassung der Dissertationsschrift.

Dank gilt all jenen, die mich auf dem Weg zur Fertigstellung meiner Dissertation unterstützt haben, die mich bei den Höhen und Tiefen begleiteten, mir mit Worten und Taten in all der Zeit zur Seite standen und an mich glaubten.

Hervorheben möchte ich an erster Stelle meinen Doktorvater Herrn Prof. Dr. Werner Busch. Besonderer Dank gilt ihm für die zuverlässige Unterstützung der letzten Jahre, sowie für die Möglichkeit, das Thema der vorliegenden Publikation zu bearbeiten.

Dank gilt ebenfalls Herrn Prof. Dr. Peter Geimer, der mir als Zweitgutachter hilfreiche Ratschläge gab und nicht zuletzt durch sein Fachwissen wichtige Anregungen für meine Arbeit lieferte.

Den Mitarbeitern der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, dem Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin sowie der Deutschen Fotothek in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden möchte ich für ihre Kooperationsbereitschaft, den Einblick in die Archive und die Gespräche danken. Ein großes Dankeschön gilt hier Rajka Knipper und Gabriele Conrath-Scholl, Dietmar Schenk und Karen Krukowski sowie Petra Dolle und Regine Richter, die mir überaus freundlich und hilfsbereit mit ihrem Fachwissen zur Seite standen.

Für konstruktive Kritik, Rat und Anregungen danke ich ganz besonders Hanna Fischer, Jana Gieth und Rolf-Peter Baacke.

Herzlich bedanken möchte ich mich außerdem bei meiner Familie für die Unterstützung, Förderung und das mir entgegengebrachte Vertrauen.

Berlin, Juni 2014

Annika Baacke

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
1.1 Einführung	6
1.2 Quellenlage, Forschungsstand und Sekundärliteratur	10
1.2.1 Quellenlage und Forschungsstand	10
1.2.2 Übersicht der Sekundärliteratur	16
1.3 Exemplarische Bildbetrachtung der Bechers und Blossfeldts	20
1.3.1 Exemplarische Bildbetrachtung Bernd und Hilla Becher	20
1.3.2 Exemplarische Bildbetrachtung Karl Blossfeldt	22
1.3.3 Schnittmengen	23
2. Verortung	26
2.1 Historische Verortung	26
2.1.1 Die Anfänge der Fotografie und ihre Einordnung	26
2.1.2 Fotografie als juristisches Dokument	28
2.1.3 Fotografie als wissenschaftliches Dokument	34
2.1.4 Der Begriff des „Dokumentarischen“ als kulturelles Konstrukt	42
2.2 Theoretische Verortung	49
2.2.1 Begriffsklärung Objektivität und Subjektivität	50
2.2.2 Theorien zur Zeit, Referenz und Spur in der Fotografie	60
2.2.2.1 Das vergangene Wirkliche	61
2.2.2.2 Das Abbild des Wirklichen	66
2.2.2.3 Die Spur des fotografischen Aktes	70
2.2.2.4 Raum und Zeit in der Fotografie	74
3. Die Fotografen und ihre historische Verortung	80
3.1 Zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit in Deutschland	80
3.2 Karl Blossfeldt	89
3.2.1 Leben und Werk	89
3.2.2 Rezeption	93
3.3 August Sander	97
3.3.1 August Sander: Leben und Werk	97
3.3.2 Rezeption	101
3.4 Albert Renger-Patzsch	104
3.4.1 Leben und Werk	104
3.4.2 Rezeption	107
3.5 Bernd und Hilla Becher	110
3.5.1 Ausgangspunkt und Intention	110
3.5.2 Grundüberlegungen und Vorgehensweise	113
3.5.3 Bevorzugte Motive und Regionen	115
3.5.4 Anspruch der Objektivität	117

3.5.5 Darstellungsarten	120
3.5.5.1 Typologien.....	120
3.5.5.2 Vergleichende Gegenüberstellungen und optische Abwicklungen.....	123
3.5.6 Rezeption	124
4. Analyse	127
4.1 Parallelen und Unterschiede, Einordnung und Bewertung der Werke Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfelts	128
4.1.1 Zeit im Bild: Zeitbild, Zeitgeschichte, Zeitgeist.....	128
4.1.2 Zuordnung, Einordnung, Anordnung.....	135
4.1.3 Die Vielfalt der Dinge.....	142
4.1.4 Menschenleere Landschaften	146
4.1.5 Selbstverortung und Fremdverortung	154
4.2 Objektivität versus Subjektivität	159
4.2.1 Objektivität und Retusche	159
4.2.2 Auslese, Ausschnitt, Selektion und Stellungnahme.....	164
4.2.3 Schwarz-weiße Formvergleiche.....	169
4.2.4 Die Macht gesellschaftlicher Strukturen und die Botschaft des Mediums	173
4.2.5 Kultureller Code, Bewertung und Sprache der Fotografie	178
5. Erörterung.....	184
5.1 Kamera und Auge	185
5.1.1 Die künstliche Retina.....	186
5.1.2 Die Camera obscura als Modell des Sehens	189
5.1.3 Techniken des Betrachters vom 17./18. Jh. bis zum 19. Jh.	192
5.1.4 Physiologie und organische Subjektivität.....	196
5.1.5 Objektiv = Objektivität. Zum Gedächtnis.....	199
5.1.6 Unsichtbare Fotografie und das Optisch-Unbewusste.....	203
5.1.7 Anatomie des Auges und der Kamera	208
5.1.8 Die Kamera als Prothese	214
5.1.9 Die Kamera als göttliches Auge	216
5.2 Dokumentation und Kunst	220
5.2.1 Fotografie und Archiv	223
5.2.2 Fotografie und Ausstellungsraum	234
6. Fazit	251
6.1 Zusammenfassung.....	251
6.2 Ausblick.....	257
Zusammenfassung	259
Summary	261
Literaturverzeichnis	263
Abbildungsverzeichnis.....	278
Abbildungen.....	299

1. Einleitung

1.1 Einführung

Auf die Frage, ob es für ihn wichtig sei, mit seinen Fotografien an der Schnittstelle von Kunst und Dokumentation zu arbeiten, antwortete Bernd Becher in einem Interview aus dem Jahre 2000, dass er keinen prinzipiellen Unterschied zwischen diesen beiden Kategorien sehe.¹ Die Fragestellung, ob es tatsächlich einen fließenden Übergang zwischen Kunst und Dokumentation gibt und inwiefern diese Kategorien unterschieden werden können oder vielleicht doch deckungsgleich sind, soll anhand der Werke von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander sowie Karl Blossfeldt eingehend erörtert werden.

Der schmale Grat zwischen Kunst und Dokumentation, an dem das Werk der Bechers und der anderen drei Fotografen operiert, wirft entscheidende Fragen auf, mit denen sich diese Dissertation beschäftigen möchte. Die Thematik soll dabei aus kunsthistorischer, kunsttheoretischer, kultureller und naturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet werden. Die vorliegende Arbeit möchte den Forschungsstand um einen weit gefächerten Blick auf die Werke Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldts erweitern. Die Arbeiten der Fotografen sollen dabei unter werkimmanenten, historischen und zeitgenössischen Gesichtspunkten in den kunsthistorischen Zusammenhang gestellt werden.

Ziel dieser Dissertation ist es, durch die exemplarische Betrachtung des Becher'schen Werkes sowie der Arbeiten Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts die Selbstverständlichkeit zu hinterfragen, mit der immer wieder auf die Objektivität und den dokumentarischen Charakter ihrer Fotografien verwiesen wird. Neu ist hier nicht die Feststellung, dass den Arbeiten dieser Fotografen eine Interdisziplinarität eigen ist und sie damit an der Grenze zwischen Kunst- und Wissenschaftskontext stehen. Die Frage lautet vielmehr, wie diese Grenze verläuft, und ob die Koordinaten, mit denen sie bestimmt wird, tatsächlich berechtigt sind. Greifen die immer wieder, fast schon inflationär verwendeten Kategorien „dokumentarisch“, „objektiv“ und „ästhetisch“ tatsächlich? Damit einher geht auch die Frage, welche Auswirkung dies auf unsere Wahrnehmung als Betrachter und auf die Rezeption der hier besprochenen Werke hat. Kann eine Grenze zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Ästhetik und Wissenschaft und damit zwischen Kunst und Dokumentation gezogen und wissenschaftlich nachgewiesen werden? Ziel ist es, auf diese Frage eine Antwort zu finden und am Beispiel der oben genannten Fotografen bereits bestehende Kategorien und Klassifizierungen zu untersuchen.

Die These ist, dass die Arbeiten der hier behandelten Fotografen nicht nur *zwischen* Ästhetik und Wissenschaft, *zwischen* Objektivität und Subjektivität, sondern damit vor allem auch *zwischen* Kunst und Dokumentation stehen. Alle genannten Begriffe müssen im jeweiligen historischen Kontext gedacht werden und sind nicht ohne weiteres festzulegen. Eine klare Definition, Grenzziehung und

¹ Vgl. Bernd Becher im Gespräch mit Hans den Hartog Jager: „De hele familie compleet“, in: *NRC Handelsblad*, 5.5.2000, zit. in: Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002, S. 77.; Vgl. hierzu auch das Originalinterview im Internet: <http://www.retro.nrc.nl/W2/Nieuws/2000/05/05/Vp/cs.html>, letzter Zugriff am 17.04.2013.

damit Zuordnung – so die These – ist aufgrund sich immer wieder verändernder Gegebenheiten, Rahmenbedingungen und Kontexten nicht möglich, sondern unterliegt einem ständigen Wandel.

Vor dem Hintergrund dieser Zielsetzung möchte die vorliegende Dissertation sowohl den verschiedenen Facetten der Becher'schen Industriefotografie, als auch den Aspekten neusachlicher Fotografie in Deutschland nachgehen. Eine Konzentration auf das Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher mit den Arbeiten Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldts als Vergleichsgegenstand soll dazu dienen, die oben genannten Kategorien und Begriffe zu veranschaulichen und zu überprüfen.

Der dokumentarische Anspruch der Fotografien soll thematisiert werden, der bedingt durch eine stringente Systematik eine eigene Ästhetik hervorbringt und die Grenzen von Kunst und Dokumentation verwischen lässt. Der sachliche Stil scheint die Handschrift des Fotografen auszublenden. Wissenschaftliche Dokumentation beansprucht die Eigenschaft der Objektivität für sich und eine vermeintlich objektive Kamertechnik scheint diesem Anspruch gerecht zu werden. Ist es einem menschlichen Subjekt überhaupt möglich, objektiv zu handeln, zu sehen und Realität festzuhalten? Dies in Zweifel zu ziehen und kritisch zu hinterfragen, macht sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe.

Die Untersuchung basiert auf einschlägiger Literatur – Ausstellungskatalogen, Monographien, Rezensionen, publizierten Interviews in Zeitungen und Zeitschriften –, sowie Rechercharbeiten in den Hauptbildarchiven, in denen die vier Werke vertreten sind. Die Bedeutung der Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt soll vor dem Hintergrund verschiedener Theorien zur Fotografie, bereits bestehender Forschungsergebnisse zu den vier Werken sowie im Kontext wissenschaftlicher Erkenntnisse zum Thema Objektivität und Optik herausgestellt werden. Die Dissertation möchte damit nicht nur den Blick auf die besprochenen Werke, sondern auch auf die Interdisziplinarität von Kunst und Wissenschaft sowie die eigene Wahrnehmung, verändern und bewusst machen.

In Abschnitt 2 der vorliegenden Arbeit soll das fotografische Medium zunächst verortet sowie Kriterien für die spätere Analyse herausgearbeitet werden. Kategorien wie „dokumentarisch“ oder „objektiv“ dienen immer wieder zur Beschreibung der vier hier behandelten fotografischen Werke. Wenn an dieser Stelle auch noch nicht geklärt wird, ob sie tatsächlich auf die Arbeiten der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts zutreffen, so sind es doch Begriffe, die thematisch eng mit ihnen verbunden sind. Kapitel 2.1 und 2.2 untersuchen deshalb die (sich wandelnde) Bedeutung und Definition der beiden Begrifflichkeiten. Kapitel 2.1 beleuchtet die Rolle der Fotografie als Dokument. Was macht ein Dokument aus und welche Bedeutung kommt der Fotografie als Dokument zu? Die Nachzeichnung der historischen Entwicklung sowie der Bedeutungssteigerung der Fotografie als Dokument im juristischen sowie im medizinisch-wissenschaftlichen Bereich steht hierbei im Mittelpunkt. Eine differenzierte Betrachtung des Begriffs der „Objektivität“ und „Subjektivität“ ist Thema von Kapitel 2.2. Hier wird eine Vorstellung davon vermittelt, wie schwierig eine eindeutige Begriffszuordnung und -unterteilung ist. Die Ausarbeitung des Themenbereichs soll eine spätere Überprüfung der bestehenden Kategorien anhand des Becher'schen Werkes sowie der Arbeiten

Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts ermöglichen. Darüber hinaus wird die den Fotografien inhärente Thematik der Zeit, der Spur und damit auch der Realität beleuchtet. Hier kommen vor allem Schriften zur Fotografietheorie zum Tragen. Eine Ausweitung auf die unzähligen philosophischen Diskurse zu dieser Thematik würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch bei Weitem überschreiten und kann deshalb nur begrenzt stattfinden.

Abschnitt 3 widmet sich den hier behandelten Fotografen und ihrer historischen Verortung. Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit in Deutschland wird thematisiert und bereitet so auf die darauf folgenden Kapitel 3.2 bis 3.4 vor, in denen es um Leben, Werk und Rezeption von Blossfeldt, Sander und Renger-Patzsch gehen wird. Das „Neue Sehen“ hob die Objektivität der Dinge und der Aufnahmetechnik hervor und findet sich als Ansatz später auch in den Arbeiten von Bernd und Hilla Becher wieder. Kapitel 3.5 beschäftigt sich mit dem Ausgangspunkt und der Intention der Bechers. Aufgezeigt werden die Ursprünge, der Werdegang und das Bestreben der beiden Fotografen. Die stringente Systematik, die Schwerpunkte sowie die Rolle der Objektivität und Subjektivität in ihrer Arbeit werden hier veranschaulicht. Das Aufzeigen der bisherigen Rezeption ihres Werkes soll einen späteren Abgleich mit der eigenen entwickelten Position ermöglichen.

Abschnitt 4 bildet den Analyseteil. Dieser Abschnitt stellt eine Untersuchung, kritische Hinterfragung und Bewertung des bisher Herausgearbeiteten dar. Hier sollen die zuvor thematisierten Kategorien der Objektivität und Subjektivität, sowie der Zeit, Referenz und Spur auf die vier hier behandelten Werke angewandt werden. Im visuellen Vergleich der Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt geht die vorliegende Dissertation den Verbindungslinien der vier Werke nach und beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit den bestehenden Parallelen und Unterschieden der Werke.

Abschnitt 5 stellt die Erörterung dar und soll das bis dahin Erarbeitete durch eine intensivere Auseinandersetzung mit einzelnen Themenbereichen ergänzen. Mit diesen Kapiteln der Dissertation soll vor allem denjenigen Untersuchungen widersprochen werden, die die Begriffe der Objektivität, der Kunst und der Dokumentation als gegebene Größen im Feld der Fotografie hinnehmen. In Kapitel 5.1 folgt eine Auseinandersetzung mit dem immer wieder angebrachten Vergleich von Kamera und Auge. Die Gleichstellung beider bzw. die Erhöhung des einen durch das andere ist ebenso alt wie die Geschichte der Fotografie und soll mit Hilfe von Ausführungen zur Optik und Wahrnehmungsphysiologie besser nachvollzogen werden. Es geht um die kritische Definition der Objektivität und deren Anwendbarkeit auf den Bereich der Fotografie sowie der menschlichen Wahrnehmung.

Im Hinblick auf die Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation beschäftigt sich Kapitel 5.2 sowohl mit der Institution des Archivs, als auch mit der Rolle und dem Einfluss des Ausstellungsraums auf das fotografische Medium. Als Fotografen, deren Arbeiten einem archivarischen Prinzip folgen und die darüber hinaus bereits in zahlreichen Ausstellungen zu sehen waren, sind Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt als prädestiniertes Exempel für beide Bereiche zu sehen. Der erste Teil des Kapitels widmet sich der Einrichtung des Archivs und dessen Bedeutung für die Fotografie. Im Archiv wird die Fotografie zum Dokument und gleichzeitig zu etwas Besonderem, weil Bewahrenswertem. Was genau ist ein Archiv, inwiefern ist es in unserem Denken über das Überdauern von Dingen verankert und wie beeinflusst es den Umgang mit dem

fotografischen Medium? Der zweite Teil des Kapitels schafft den Übergang vom Archiv zum Ausstellungsraum und fragt nach dem Einfluss des Ausstellungsraumes auf die Fotografie. Wie verändert der Ausstellungskontext die Wirkung von Fotografien und ab wann sind sie nicht mehr nur Zeugnisse der Dokumentation, sondern Kunst? Wann, wie und weshalb kam es zur Herauslösung der Fotografie als zweckbezogenes Medium und zur Überführung der Fotografie in einen kunstbezogenen Kontext? Wer entscheidet, warum eine Fotografie dem rein Dokumentarischen enthoben und in einen musealen Zusammenhang gebracht wird?

Zunächst jedoch soll im folgenden Kapitel eine ausführliche Darstellung der Quellenlage, des Forschungsstands und der Sekundärliteratur Thema sein. Es schließt sich eine exemplarische Bildbetrachtung an, die einleitend zum besseren Verständnis der Fragestellung beitragen und den Einleitungsteil abschließend auf die weitere Analyse vorbereiten soll.

1.2 Quellenlage, Forschungsstand und Sekundärliteratur

1.2.1 Quellenlage und Forschungsstand

Die Publikationen von und über Bernd und Hilla Becher sind zahlreich und erscheinen seit den 1970er Jahren kontinuierlich. Das umfangreiche Werk der Bechers ist Gegenstand verschiedener Sammlungs- und Ausstellungskataloge und wurde darüber hinaus in einer Vielzahl von Zeitungen, Fachzeitschriften und Buchpublikationen besprochen.

Im Jahre 1970 erschien der erste von Bernd und Hilla Becher herausgegebene Bildband *Anonyme Skulpturen*², der signifikant für den Start ihrer Karriere war, indem er sie gleichermaßen in den Diskurs der Concept Art und Minimal Art als auch in den Kontext künstlerischer Dokumentarfotografie stellte. Gezeigt werden in dem Bildband 196 Schwarz-Weiß-Fotografien von Industriearchitekturen, die von den Bechers zwischen 1961 und 1970 in Großbritannien, Wales, Frankreich, Belgien, Holland und Deutschland aufgenommen wurden. Die Publikation gliedert sich in sieben Kapitel, denen jeweils ein kurzer Einleitungstext zur Funktion des dargestellten Industriegebäudes vorangestellt ist. *Anonyme Skulpturen* zeigt Fotografien von Kalköfen, Kühltürmen, Hochöfen, Fördertürmen, Wassertürmen, Gasbehältern und Silos.

In einer Reihe von monographischen Büchern und Ausstellungskatalogen haben Bernd und Hilla Becher seit 1977 Teile ihres umfangreichen Werkes publiziert³. 1977 wurde die erste rein monographische Publikation über die *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*⁴ veröffentlicht. Seit dem erarbeiteten Bernd und Hilla Becher kontinuierlich weitere monographische Publikationen. Jedes dieser Bücher widmet sich thematisch einer Werkgruppe. Neben den Fachwerkhäusern haben sie unter anderem folgende Bildbände veröffentlicht: *Fördertürme*⁵ (1985 und 1997), *Wassertürme*⁶ (1988), *Hochöfen*⁷ (1990), *Pennsylvania Coal Mine Tipples*⁸ (1991), *Gasbehälter*⁹ (1993), *Fabrikhallen*¹⁰ (1994) und *Industrielandschaften*¹¹ (2002).

Ein Überblick der Werks- und Ausstellungschronologie findet sich auch im Internet, mit einer Vielzahl von Einträgen zu Arbeitsetappen, Einzel- und Gruppenausstellungen sowie den hieraus resultierenden Publikationen.¹²

Das Werk und Schaffen der Bechers wurde ebenfalls zum Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen in Form von Dissertationen¹³. Susanne Lange, die über *Die Industriephographien von Bernd und Hilla Becher*¹⁴ promovierte, war auch nachfolgend an zahlreichen Publikationen zum Werk von Bernd und Hilla Becher beteiligt. In Zusammenarbeit mit den Bechers erschien 2005 die

² Vgl. Becher, Bernd und Hilla: *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf 1970.

³ Siehe Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit.

⁴ Vgl. Becher, Bernd und Hilla: *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*, München 1977.

⁵ Vgl. Becher, Bernd und Hilla: *Fördertürme, Chevaliments, Mineheads*, Vorwort: Zdenek Felix und Suzanne Pagé, München 1985; Becher, Bernd und Hilla: *Fördertürme*, München/ Paris/ London 1997.

⁶ Vgl. Bernd und Hilla Becher: *Wassertürme*, Text: Reyner Banham, München 1988.

⁷ Vgl. Bernd und Hilla Becher: *Hochöfen*, München 1990.

⁸ Vgl. Bernd und Hilla Becher: *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, Vorwort: Charles Wright, München/ Paris/ London 1991.

⁹ Vgl. Bernd und Hilla Becher: *Gasbehälter*, München 1993.

¹⁰ Vgl. Bernd und Hilla Becher: *Fabrikhallen*, Text: Klaus Bußmann, München/ Paris/ London 1994.

¹¹ Vgl. Bernd und Hilla Becher: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002.

¹² Vgl. Lange, Susanne: *Bernd und Hilla Becher. Leben und Werk*, <http://www.phogra.de/>, letzter Zugriff am 11.06.2013.

¹³ Vgl. Pfab, Rupert: *Studien zur Düsseldorfer Photographie: die frühen Akademiestudenten von Bernd Becher*, Weimar 2001.

¹⁴ Vgl. Lange, Susanne: *Die Industriephographien von Bernd und Hilla Becher: Eine monographische Untersuchung vor dem Hintergrund entwicklungshistorischer Zusammenhänge*, Frankfurt am Main 1999.

umfassende Publikation *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*¹⁵. In dieser Monographie – der ersten umfassenden ihrer Art zum Leben und Werk der Bechers – legt Lange die biographischen und kunsthistorischen Aspekte des Becher'schen Oeuvres dar. Historische Bezugspunkte sind hierbei etwa die Entwicklung der dokumentarischen Fotografie sowie auch die Fotografen Karl Blossfeldt, August Sander und Albert Renger-Patzsch. Ergänzt wird die Publikation durch eine Sammlung von Interviews mit dem Fotografenpaar, die im Laufe der Jahre in verschiedenen Zeitschriften und Buchpublikationen erschienen sind und Aufschluss über die Arbeitsweise sowie Konzepte der Bechers geben¹⁶. Für die Vorbereitung der vorliegenden Arbeit war die Monographie Langes eine wichtige Quelle der Information.

Der von Monika Steinhauser und Kai-Uwe Hemken herausgegebene Sammelband *Bernd und Hilla Becher: Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*¹⁷ (1994) versucht das Werk der Bechers in verschiedenen Einzelbeiträgen im übergreifenden kultur- bzw. kunsthistorischen Kontext zu analysieren und verweist dabei auf Parallelen zu den Werken von Karl Blossfeldt, August Sander und Albert Renger-Patzsch.

Der Ausstellungskatalog *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher, vergleichende Konzeptionen*¹⁸ (1997), herausgegeben von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, geht den verbindenden Momenten der fotografischen Werke Blossfeldts, Sanders, Renger-Patzschs und der Bechers nach. Die Betrachtung der methodischen Vorgehensweise und Bildauffassung der einzelnen Fotografen macht die Verbindungslinien der vier Werke deutlich sowie deren bedeutende Position für die Fotografie- und Kunstgeschichte.

Der Katalog zur Ausstellung *Pathos der Sachlichkeit*¹⁹ (2001), herausgegeben von Bernhard Mensch und Peter Pachnicke, vollführt ebenfalls einen Brückenschlag zwischen den Fotografen Blossfeldt, Sander und Renger-Patzsch auf der einen sowie Bernd und Hilla Becher auf der anderen Seite. In mehreren Beiträgen werden die vier Werke behandelt und so die sachliche, am alltäglichen Gegenstand orientierte Sichtweise der Fotografen thematisiert.

Im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung sind diese Publikationen besonders berücksichtigt.

Von und über Karl Blossfeldt, August Sander und Albert Renger-Patzsch sind sowohl in den 1920er Jahren als auch innerhalb der letzten Jahrzehnte eine Vielzahl von Buchveröffentlichungen, Ausstellungskatalogen sowie Zeitungskritiken erschienen. Wichtige Werke der drei Fotografen, die in den 1920er und 30er Jahren erschienen sind, wurden in den 80er und 90er Jahren neu aufgelegt. So

¹⁵ Vgl. Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005.

¹⁶ Vgl. „Interviews mit Bernd und Hilla Becher“, in: Lange (2005), S. 187ff. Hier zu finden sind folgende Interviews: „Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler“, aus: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, hrsg. von Lothar Romain und Detlef Bluemler, Ausgabe 7, München 1989, S. 14 – 15; „Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit James Lingwood“, aus: *artpress*, Nr. 209, Januar 1996, S.21 – 28; „Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks“, aus: *Kunstforum international*, Bd. 171, Juli – August 2004, S. 159 – 175.

¹⁷ Vgl. Steinhauser, Monika (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher, Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Düsseldorf 1994.

¹⁸ Vgl. Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher, vergleichende Konzeptionen*, München 1997.

¹⁹ Vgl. Mensch, Bernhard/ Pachnicke, Peter (Hrsg.): *Pathos der Sachlichkeit. Die Entdeckung der Schönheit der Industriekultur ; Meisterwerke der Fotografie von: Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander, Chargesheimer, Bernd und Hilla Becher*. Ausstellung vom 16. Juni bis 2. September 2001, Ludwig-Galerie, Schloss Oberhausen, Oberhausen 2001.

erschien 1985 *Urformen der Kunst*²⁰ (1. Auflage 1928) von Karl Blossfeldt, 1976 *Antlitz der Zeit*²¹ (1. Auflage 1929) von August Sander und 1992 *Die Welt ist schön*²² (1. Auflage 1928) von Albert Renger-Patzsch in einer Neuauflage. Das Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts*²³ von August Sander, ursprünglich als Mappenwerk konzipiert und zu Lebzeiten nie veröffentlicht, wurde 1980 erstmals als Buchpublikation herausgegeben.²⁴

Von den zahlreichen Veröffentlichungen, die in den letzten Jahren zu den drei Fotografen erschienen sind, verwende ich hier vor allem: *Meisterwerke*²⁵ (1997) und *Die Freude am Gegenstand*²⁶ (2010) zu Albert Renger-Patzsch, *Licht an der Grenze des Sichtbaren*²⁷ (1999) und *Arbeitscollagen*²⁸ (2000) zu Karl Blossfeldt sowie *Menschen ohne Maske*²⁹ (1971) und *Zeitgenossen*³⁰ (2000) zu August Sander. Die Publikation *Meisterwerke* begleitete eine große Retrospektive zum Werk Renger-Patzschs, die anlässlich seines 100. Geburtstags vom Sprengel Museum Hannover zusammengestellt wurde. Die Monographie enthält neben einer Vielzahl bekannter Fotografien Renger-Patzschs auch weniger bekannte, darunter eine Auswahl seiner Städteportraits, Landschafts- und Architekturaufnahmen und fotografische Studien zu Bäumen und Gesteinsstrukturen aus seinem Spätwerk.

Die Freude am Gegenstand, herausgegeben von Bernd Stiegler sowie Ann und Jürgen Wilde – den beiden Gründern des Albert-Renger-Patzsch-Archivs – versammelt Aufsätze Renger-Patzschs aus über vier Jahrzehnten. Neben sämtlichen zu Lebzeiten publizierten Texten enthält die Publikation ebenfalls eine Reihe von bisher unveröffentlichten Aufsätzen aus dem Nachlass.

Der Ausstellungskatalog *Licht an der Grenze des Sichtbaren*, herausgegeben von der Akademie der Künste Berlin, begleitete eine Ausstellung, die von 1999 bis 2001 erstmals den in der Hochschule der Künste Berlin lagernden Bestand von Originalabzügen (Vintage Prints) aus der Hand Blossfeldts zeigte.

Die von Ann und Jürgen Wilde herausgegebenen *Arbeitscollagen* Karl Blossfeldts waren bis in die 1980er Jahre hinein völlig unbekannt. Die erstmalige Veröffentlichung der 61 Fototableaus im Jahr 2000 eröffnete einen neuen Blick auf das Schaffen Blossfeldts. Die Tableaus vereinen über tausend Kontaktabzüge von Blossfeldts Negativen und bieten damit einen interessanten Ein- und Überblick zum Werk.

²⁰ Vgl. Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Dortmund 1985, 3. Aufl., Nachdr. der 1. Ausg. Berlin 1928.

²¹ Vgl. Sander, August: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Mit einer Einleitung von Alfred Döblin, München 1976, Nachdr. der 1. Ausg. München 1929.

²² Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, München 1992, Nachdr. der 1. Ausg. München 1928.

²³ Vgl. Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952*, München 1980.

²⁴ Zu den aufgeführten Werken von Blossfeldt, Sander und Renger-Patzsch siehe die rezeptionsgeschichtlichen Hinweise der Kapitel 3.2.2, 3.3.2, 3.4.2.

²⁵ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997.

²⁶ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hrsg. von Bernd Stiegler/ Ann und Jürgen Wilde, München 2010.

²⁷ Vgl. Blossfeldt, Karl: *Karl Blossfeldt. Licht an der Grenze des Sichtbaren. Die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin*, München und Berlin 1999.

²⁸ Vgl. Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München 2000.

²⁹ Vgl. Sander, August: *Menschen ohne Maske*, Mit einem biographischen Text von Gunther Sander und mit einem Vorwort von Golo Mann, Luzern 1971.

³⁰ Vgl. Sander, August (Hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln): *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*, Göttingen 2000.

Die Monographie *Menschen ohne Maske* ist die erste postum herausgegebene Publikation zu Sanders Fotografien von Menschen und enthält neben einem Vorwort von Golo Mann auch einen biographischen Text von Sanders Sohn Gunther Sander.

Die Publikation *Zeitgenossen*, herausgegeben von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, erschien als Begleitkatalog zur Ausstellung, die im Jahre 2000 in Köln eröffnet wurde. Der Katalog beschäftigt sich mit August Sander und der ihn umgebenden Künstlerszene. So hat Sander nicht nur viele Künstler gekannt und sie portraitiert, sondern stand darüber hinaus im regen Austausch mit ihnen. Erstmals werden hier bisher unbekannte Dokumente publiziert. Der Katalog berücksichtigt die Rezeption von Sanders Fotografien in der Kunstszene von 1920 an und bewegt sich in den Bereichen Fotografie, Malerei und Graphik, Skulptur, Architektur, Literatur, Musik, Rundfunk sowie Theater und Film.

Eng verbunden mit dem Namen Karl Blossfeldt ist das Sammlerehepaar Ann und Jürgen Wilde. Seit dem Erwerb der Negative im Jahr 1974 waren sie an Ausstellungen im In- und Ausland sowie zahlreichen Publikationen beteiligt. In ihrem Karl-Blossfeldt-Archiv³¹ befinden sich ca. 2.500 Negative und Originaldiapositive, etwa 1.000 Originalabzüge, die 61 sogenannten Arbeitscollagen, Zeichnungen sowie Texte und Briefe Blossfeldts.³²

Von 1994 bis 1998 unterhielten die Wildes einen Kooperationsvertrag mit der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln. Die Kooperation beinhaltete die wissenschaftliche Aufarbeitung der Archive von Karl Blossfeldt und Albert Renger-Patzsch, der ebenfalls zum Sammlungsgegenstand von Ann und Jürgen Wilde gehört. Zu Beginn des Jahres 2009 wurden beide Archive der Pinakothek der Moderne in München übergeben. Die Aufbereitung der Bestände befand sich zur Zeit der Recherchetätigkeiten für die vorliegende Arbeit noch im Aufbau, sodass hier leider keine Einsicht genommen werden konnte.

Teile des Blossfeldt-Archivs befinden sich darüber hinaus im Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin, der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln sowie der Deutschen Fotothek in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Im Universitätsarchiv der UdK Berlin befinden sich rund 600 Vintage Prints von Karl Blossfeldt. Dieses umfangreiche Konvolut wurde den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin (heute UdK) von Blossfeldts Witwe kurz nach dessen Tod übereignet. Bei den Abzügen handelt es sich um Blossfeldts Arbeits- und Unterrichtsmaterialien.

Die Universität der Künste ging 1999 eine Kooperation mit der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln ein, um den Bestand wissenschaftlich aufzuarbeiten. Die Analyse der Vintage Prints der UdK erfolgte hauptsächlich in Köln. Für die Herbarien Blossfeldts, die sich ebenfalls im Bestand der UdK befinden, fuhren wissenschaftliche Mitarbeiter der Photographischen Sammlung nach Berlin, um die Bestände zu untersuchen. Als Ergebnis der Zusammenarbeit war vom 13. März bis 7. Juni 2009 die Ausstellung "Karl Blossfeldt. Pflanzenstudien und andere Positionen" in Köln zu

³¹ Siehe: <http://www.karl-blossfeldt-archiv.de/>, letzter Zugriff am 17.04.2013.

³² Das Karl-Blossfeldt-Archiv/ Ann und Jürgen Wilde wurde 1991 vom Kultusministerium des Landes NRW als schützenswertes Kulturgut in die Liste national wertvoller Archive eingetragen.

sehen. Die Kooperation besteht weiterhin und so befinden sich 70 Vintage Prints der Universität der Künste als Dauerleihgabe im Archiv der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln.³³

In der Deutschen Fotothek in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden befinden sich 360 Negative Karl Blossfeldts, die sich bis in die 1980er Jahre im Besitz der Familie befanden und 1989 von der Deutschen Fotothek Dresden erworben wurden. 296 Abbildungen sind auf der Internetseite der Fotothek einsehbar.³⁴

Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, der UdK Berlin, der Deutschen Fotothek Dresden sowie Ann und Jürgen Wilde ist darüber hinaus ein umfangreiches Werkverzeichnis Karl Blossfeldts im Internet.³⁵

Ein wichtiger Standort für Aufbewahrung, Dokumentation und Forschung ist die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln. So verfügt sie nicht nur über die 70 Vintage Prints Blossfeldts, sondern beherbergt außerdem das August Sander Archiv. Ca. 6.000 Originalabzüge und ca. 10.600 Originalnegative Sanders befinden sich im Besitz der Photographischen Sammlung. Das Archiv, von Sanders Enkelsohn Gerd Sander gegründet und an die Kulturstiftung der Stadtsparkasse Köln (heute Sparkasse KölnBonn) verkauft, beherbergt ebenfalls Schriftdokumente Sanders, die der Sammlung von Sanders Familie übergeben wurden. Gerd Sander steht nach wie vor in Kontakt und Zusammenarbeit mit dem Archiv.

Köln verfügt mit dem August-Sander-Archiv über die weltweit größte Sammlung Sanders.³⁶ Einige Abzüge befinden sich ebenfalls im Besitz der Wildes sowie des Getty Museums in den USA.³⁷

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln verfügt des Weiteren über einige Abzüge Albert Renger-Patzschs. Der weitaus größte Teil jedoch befindet sich im Besitz Ann und Jürgen Wildes. Tausende von Glasplatten, Originalabzügen und Schriftstücken befinden sich in ihrem Albert Renger-Patzsch Archiv. Von 1992 bis 2009 befand sich die Sammlung Wilde als Dauerleihgabe im Sprengel-Museum in Hannover. Im Zuge der Übereignung der Sammlung an die Pinakothek der Moderne in München hat auch das Albert Renger-Patzsch Archiv 2009 seinen Weg dorthin gefunden. Der Fotografische Bestand der Bechers befindet sich hauptsächlich im Besitz von Hilla Becher sowie der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln. Im Jahr 1996 wurde eine Kooperation zwischen der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln und Bernd und Hilla Becher begonnen³⁸, die auch nach dem Tod Bernd Bechers 2007 fortbesteht. Der thematische Schwerpunkt liegt dabei in der Aufarbeitung der von den Künstlern schon früh begonnenen fotografischen Beschreibungen industrieller Anlagen.³⁹ Ca. 3.500 Abzüge befinden sich in der Photographischen

³³ Vgl. hierzu die Essays von Conrath-Scholl, Gabriele: „Karl Blossfeldt – work in progress. Ein Projekt der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, in Kooperation mit der Universität der Künste Berlin“; Knipper, Rajka: „Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste Berlin. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht“; Schubert, Claudia: „Karl Blossfeldt – Studienzeit und Lehrtätigkeit Quellen und Nachweise aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin“, unter: http://www.blossfeldt.info/wDeutsch/Karl_Blossfeldt/KB_Aufsaeetze, letzter Zugriff am 28.05.2013.

³⁴ Vgl. hierzu: <http://www.deutschefotothek.de>, letzter Zugriff am 11.06.2013.

³⁵ Bei dieser Online Datenbank können Abzüge, Herbarien und Plastiken eingesehen werden. Es handelt es sich hierbei um den Bestand der Sammlung Karl Blossfeldt in der UdK, ergänzt durch die dazugehörenden Negative bzw. Diapositive aus dem Karl Blossfeldt Archiv/Ann und Jürgen Wilde oder der Deutschen Fotothek Dresden. Dafür wurden Originale digitalisiert. Die zu sehenden Negative und Diapositive, geben Aufschluss über Pflanzenfamilie, Gattung/Art, Pflanzenteil, Maße, Technik, Aufschriften und Besitzer. Siehe hierzu: http://www.blossfeldt.info/wDeutsch/KB_WV/, letzter Zugriff am 28.05.2013.

³⁶ Vgl. hierzu: <http://www.sk-kultur.de/photographie/>, letzter Zugriff am 11.06.2013

³⁷ Vgl. hierzu: <http://www.getty.edu/art/>, letzter Zugriff am 06.05.2013.

³⁸ Vgl. Lange (2005), S. 45f.

³⁹ Vgl. <http://www.sk-kultur.de/photographie/>, letzter Zugriff am 11.06.2013.

Sammlung, wovon etwa ein Drittel als Dauerleihgabe dort lagert. Die Negative befinden sich momentan noch bei Hilla Becher, die diese für ihre künstlerische Arbeit benötigt. Da die Negative nicht gezählt wurden, kann keinerlei Aussage über die genaue Anzahl getroffen werden.⁴⁰

Im Rahmen der vorliegenden Dissertation wurden sowohl die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, als auch das Universitätsarchiv der Universität der Künste Berlin und die Deutsche Fotothek in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden besucht und für die vertiefende Analysearbeit genutzt.

⁴⁰ Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im schriftlichen Austausch am 12.05.2014.

1.2.2 Übersicht der Sekundärliteratur

Die Anzahl wissenschaftlicher Publikationen zur Fotografiegeschichte und -theorie ist groß. Zahlreiche Monographien und Handbücher befassen sich mit der Entwicklung des Mediums sowie mit dem weiten Spektrum unterschiedlicher fotografischer Stile. Ich beziehe mich hier auf die für die Fragestellung relevante Literatur. Aus der Vielzahl der Publikationen werden hier die wichtigsten kurz vorgestellt.

Das Thema der Objektivität und Subjektivität, das sich in den vier hier behandelten Werken wieder findet, wird auf besonders aufschlussreiche Weise von Lorraine Daston und Peter Galison in der Publikation *Objektivität*⁴¹ (2007) behandelt. Die Autoren gehen den unterschiedlichen Bedeutungen und Definitionen der beiden Begriffe im Laufe der Wissenschaftsgeschichte nach.

In diesem Zusammenhang ebenfalls zu nennen ist die Publikation *Techniken des Betrachters*⁴² (1990) von Jonathan Crary. Crary beschäftigt sich mit Wahrnehmungstheorien zu Beginn des 19. Jahrhunderts, den objektiven und subjektiven Eigenschaften fotografischer Medien auf der einen und dem Betrachter auf der anderen Seite und zeigt so das Ineinandergreifen der verschiedenen Techniken und Vorstellungsmuster auf.

Das Sehen und die menschliche Wahrnehmung sind in der Geschichte Gegenstand zahlreicher Untersuchungen gewesen. In diesem Zusammenhang sind das *Handbuch der Physiologie des Menschen*⁴³ (1840) von Johannes Müller und das *Handbuch der physiologischen Optik*⁴⁴ (1867) von Hermann von Helmholtz zu nennen, genauso wie später *Die Chronophotographie*⁴⁵ (1893) von Étienne-Jules Marey, oder Ernst Machs *Arbeiten über Erscheinungen an fliegenden Projektilen*⁴⁶ (1898). Diese Wissenschaftler haben mit ihren Experimenten die Wahrnehmung der Menschen bzw. den Blick auf die Wahrnehmung verändert.

Um die Fotografie als Dokument historisch zu verorten, soll in dieser Dissertation ihre Rolle im juristischen und medizinisch-wissenschaftlichen Kontext betrachtet werden. Hier wurde das fotografische Medium schon früh eingesetzt, um Tatbestände und Sachverhalte nachzuweisen. Die Fotografie wurde zum Zeugen, Bewahrer und Dokument einer vergangenen Begebenheit.

Tal Golan untersucht in *Laws of Men and Laws of Nature*⁴⁷ (2007) die Geschichte und die Kontroversen der Fotografie als Zeugin vor Gericht. Ist die Fotografie ein objektives Zeugnis, oder ein manipulierbarer Ausschnitt der Realität? Golan konzentriert sich auf die Rechtsprechung Englands und Amerikas und zieht Beispiele von Fällen, Gerichtsverfahren und Urteilsverkündungen heran, die zeigen wie schwierig eine eindeutige Klassifizierung der Fotografie war und noch immer ist.

⁴¹ Vgl. Daston, Lorraine/ Galison, Peter: *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007.

⁴² Vgl. Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.

⁴³ Vgl. Müller, Johannes von: *Handbuch der Physiologie des Menschen*, 2 Bde., Bd. 2, Koblenz 1840.

⁴⁴ Vgl. Helmholtz, Hermann von: *Handbuch der physiologischen Optik*, (1. Teil 1856, 2. Teil 1860, 3. Teil 1866), Leipzig 1867.

⁴⁵ Vgl. Marey, Étienne-Jules: *Die Chronophotographie*, Berlin 1893, in: ders.: *Étienne-Jules Marey: Chronophotograph*, Frankfurt am Main 1985.

⁴⁶ Vgl. Mach, Ernst: *Arbeiten über Erscheinungen an fliegenden Projektilen*, hrsg. von Joachim Thiele, Hamburg 1966; 1. Aufl. (1898).

⁴⁷ Vgl. Golan, Tal: *Laws of Men and Laws of Nature. The history of scientific expert testimony in England and America*, Cambridge 2007.

Die medizinischen Schriften und Bildbände von Duchenne de Boulogne mit *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*⁴⁸ (1876) und Jean-Martin Charcot mit seiner *Iconographie photographique de la Salpêtrière*⁴⁹ (1888) verorten die Fotografie in einer Zeit, die die Fotografie als Instrument der Forschung und Analyse von physiologischen und psychologischen Krankheitsbildern entdeckte. Das fotografische Medium eignete sich zur schnellen Aufzeichnung und diente zur Illustration und Untersuchung des Forschungsgegenstandes.

Sowohl im juristischen als auch im medizinischen Bereich diente die Fotografie als beweisende Instanz, als Dokument, das die Realität unverfälscht wiedergibt. Diese ihr zugesprochene Fähigkeit machten sich auch Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch und die Bechers zu Nutzen, indem sie Vergängliches fotografisch festhielten.

Die Fotografie als Dokument unterliegt einem kontinuierlichen Bedeutungswandel und muss im jeweiligen historischen Kontext betrachtet werden. Im Besonderen ist hier der Essay *Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography*⁵⁰ (1991) zu nennen, in dem Abigail Solomon-Godeau den Widersprüchen sowie den kulturellen Zusammenhängen und Zuschreibungen der Fotografie als Dokument nachgeht.

Für die theoretische Verortung der Fotografie sind für die vorliegende Dissertation insbesondere gängige Schriften der Fotografiethorie von Interesse, wie:

*Kleine Geschichte der Photographie*⁵¹ (1931) und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*⁵² (1935) von Walter Benjamin, die mittlerweile zur Standardlektüre der Fotografie-, Ästhetik- und Medienwissenschaften gehören. Benjamin beschreibt hier die historischen, sozialen und ästhetischen Prozesse und Veränderungen, die mit der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks einhergehen. In dem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* behandelt er bereits Thesen, die er vier Jahre später in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wieder aufgreift. Ein zentraler Gedanke Benjamins ist die Aura des Kunstwerks. Insbesondere durch die Fotografie und den Film, so seine These, komme es zu massenhafter Reproduktion, die nicht nur mit der Tradition breche und die kollektive Wahrnehmung verändere, sondern darüber hinaus auch die Aura des Kunstwerks verkümmern lasse.

*Über Fotografie*⁵³ (1978) von Susan Sontag. In diesem Band geht Sontag der Beziehung von Fotografie zur Kunst, zur Wirklichkeit und zum allgemeinen Bewusstsein nach. Sie diskutiert hier die Doppelmoral der Fotografie, die uns einerseits Dinge ins Bewusstsein rufe und uns andererseits

⁴⁸ Vgl. Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, avec un atlas composé de 74 figures electro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876.

⁴⁹ Vgl. Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome premier. Avec 89 figures intercalées dans le texte et 50 planches, Paris 1888.

⁵⁰ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: "Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography", in: dies.: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1991.

⁵¹ Vgl. Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“ (erste deutsche Fassung 1931), in: ders: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1970.

⁵² Vgl. Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (erste deutsche Fassung 1935), in: ders: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1970.

⁵³ Vgl. Sontag, Susan: *Über Fotografie*, München 1978; Originaltitel: dies: *On Photography*, New York 1977.

abstumpfen lasse, die uns einen Ausschnitt der Realität zeige und diese gleichzeitig interpretiere, die uns zu Produzenten und Konsumenten mache.

*Die Helle Kammer*⁵⁴ (1985) von Roland Barthes. Diese Publikation gehört ebenso wie die oben angeführten Publikationen von Benjamin und Sontag zu den Standardwerken der Fotografie-theorie. Barthes versucht hier dem Wesen der Fotografie, und dem was sie wirklich sei, auf den Grund zu gehen. Er beschäftigt sich mit der der Fotografie inhärenten Referenz, dem Referenten und der unumgänglichen Zeitlichkeit, die sie repräsentiere.

*Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*⁵⁵ (1998) von Rosalind Krauss, die in dieser Essaysammlung dem Phänomen der Indexikalität in der Fotografie nachgeht. Orientiert am amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce untersucht sie die Fotografie als Zeichen und Ableitung des Realen, das eine direkte Verbindung mit seinem Referenten unterhalte.

*Der Fotografische Akt*⁵⁶ (1998) von Philippe Dubois, der sich darin zum einen mit der Geschichte der Fotografie-theorie auseinandersetzt und zum anderen mit der Frage nach den einzelnen Komponenten im Prozess und Akt des Fotografierens. Er greift sowohl das optisch-chemische sowie mechanische Verfahren auf, durch das die Fotografie als objektiv gedacht werde, als auch den menschlichen Eingriff, der Teil des Fotografierens sei und Fragen nach dem Subjekt und dem Gegenstand aufwerfe. Die soeben angeführten Publikationen verorten die Fotografie nicht nur in der Geschichte, sondern führen Fragestellungen und Kontroversen zur Fotografie vor Augen, die nach wie vor aktuell sind und sich im Werk von Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher wieder finden. Fragen nach dem Kunstcharakter, dem objektiven und dokumentarischen Vermögen von Fotografien, der Realität, Zeit und Vergänglichkeit des fotografischen Mediums sind es, die hier aufgegriffen werden.

Mit der Bedeutung von Archiven, sowie Werken, denen der Archivcharakter innewohnt, setzt sich der Ausstellungskatalog *Deep Storage*⁵⁷ (1997) auseinander. Da die Arbeiten Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, Karl Blossfeldts und August Sanders mit ihren vergleichenden Reihen einem archivarischen, wenn nicht sogar enzyklopädischen Ansatz folgen und heute selbst Teil von Archiven sind, ist die Beschäftigung mit dieser Thematik gerade in Hinblick auf ihre Werke außerordentlich wichtig.

Zu nennen sind in diesem Kontext auch die Publikationen *Über das Neue*⁵⁸ (1992) und *Unter Verdacht*⁵⁹ (2000) von Boris Groys, sowie *Kleine Theorie des Archivs*⁶⁰ (2008) von Dietmar Schenk, in denen sich die Autoren mit der Begriffsklärung und der gesellschaftlichen Bedeutung des Archivs auseinandersetzen.

⁵⁴ Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* Frankfurt am Main 1985; Originaltitel: ders: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980

⁵⁵ Vgl. Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998; Originaltitel: dies: *Le Photographique. Pour une Théorie des écarts*, Paris 1990.

⁵⁶ Vgl. Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hrsg. u. mit einem Vorw. von Herta Wolf, Amsterdam/ Dresden 1998; Originaltitel: ders: Dubois, Philippe: *L'Acte photographique et autres essais*, Paris 1990.

⁵⁷ Vgl. Schaffner, Ingrid/ Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage – Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München 1997.

⁵⁸ Vgl. Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992.

⁵⁹ Vgl. Groys, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München/ Wien 2000.

⁶⁰ Vgl. Schenk, Dietmar: *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart 2008.

Von besonderer Relevanz für das Verständnis und die weitere Analyse der vorliegenden Thematik sind *Paradigma Fotografie*⁶¹ (2002) und *Diskurse der Fotografie*⁶² (2003) von Herta Wolf, *Ordnungen der Sichtbarkeit*⁶³ (2002), *Theorien der Fotografie zur Einführung*⁶⁴ (2009) und *Bilder aus versehen*⁶⁵ (2010) von Peter Geimer, sowie *Philologie des Auges*⁶⁶ (2001), *Bilder der Photographie*⁶⁷ (2006) und *Theoriegeschichte der Photographie*⁶⁸ (2006) von Bernd Stiegler.

In diesen Publikationen werden verschiedene Aspekte der Fotografie beleuchtet und hinterfragt, die auch für die Thematik dieser Dissertation von besonderem Interesse sind. So werden Überlegungen zum Beweischarakter von Fotografien, zur Fotografie als Ausstellungsobjekt, zur Objektivität und Interdisziplinarität des fotografischen Mediums angestellt.

Andere Publikationen, die hier besondere Beachtung finden sind *The Photographer's Eye*⁶⁹ (1966) von John Szarkowski, *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie*⁷⁰ (1979) von Floris M. Neusüss, *Thinking Photography*⁷¹ (1982) von Victor Burgin, *Eine illegitime Kunst*⁷² (1983) von Pierre Bourdieu, *Wissenschaft als Kunst*⁷³ (1984) von Paul Feyerabend, sowie *Ästhetik der Objektivität*⁷⁴ (2009) von Anja Zimmermann. Die aufgeführten Publikationen beschäftigen sich mit der Frage was Fotografie ist und leistet, was sie von Kunst unterscheidet oder sie zu einer macht, wer entscheidet, was bleibt, dokumentiert und ausgestellt wird, inwiefern sich Objektivität und Ästhetik definieren lassen und inwiefern eine Grenzen zwischen alledem gezogen werden kann.

Alle hier angeführten Publikationen beschäftigen sich mit einer Thematik, die für die Untersuchung der vier hier behandelten Werke von Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch und den Bechers relevant ist und werden deshalb bei der folgenden Analyse berücksichtigt.

⁶¹ Vgl. Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. I, Orig.-Ausg., 1. Aufl., Frankfurt am Main 2002.

⁶² Vgl. Wolf, Herta (Hrsg.) unter Mitarbeit von Susanne Holschbach, Jens Schröter, Claire Zimmer und Thomas Falk: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Bd. II, Orig.-Ausg., 1. Aufl., Frankfurt am Main 2003.

⁶³ Vgl. Geimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002.

⁶⁴ Vgl. Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009.

⁶⁵ Vgl. Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010.

⁶⁶ Vgl. Stiegler, Bernd: *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.

⁶⁷ Vgl. Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006.

⁶⁸ Vgl. Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006.

⁶⁹ Vgl. Szarkowski, John: *The Photographer's Eye*, (1.Aufl. 1966), Boston 1980.

⁷⁰ Vgl. Neusüss, Floris M.(Hrsg.): *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Köln 1979.

⁷¹ Vgl. Burgin, Victor: *Thinking Photography*, Basingstoke, Hampshire 2006; 1. Aufl. 1982.

⁷² Vgl. Bourdieu, Pierre/ Boltanski, Luc u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt am Main 1983.

⁷³ Vgl. Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main 1984.

⁷⁴ Vgl. Zimmermann, Anja: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009.

1.3 Exemplarische Bildbetrachtung der Bechers und Blossfeldts

Die Thematik und die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit soll im Folgenden anhand von zwei Bildbeispielen verdeutlicht werden. Die beiden Fotografien, zum einen von Bernd und Hilla Becher, zum anderen von Karl Blossfeldt stammend, beschäftigen sich thematisch mit sehr unterschiedlichen, wenn nicht sogar absolut gegensätzlichen Phänomenen und Erscheinungsformen unserer Welt. Die Fotografie der Bechers zeigt uns eine Industriearchitektur, auf der Fotografie Blossfeldts ist eine Pflanze zu sehen. Dennoch gibt es Parallelen, die nicht nur beispielhaft für diese beiden Bilder und diese beiden fotografischen Werke sind, sondern die gleichzeitig entscheidende Fragen zur Fotografie generell und zur Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation im Speziellen aufwerfen.⁷⁵ Die Betrachtung der beiden Abbildungen steht somit stellvertretend für alle vier hier behandelten Werke. Sie soll den Ausgangspunkt sowie die nachfolgende Analyse nachvollziehbar machen und in die Auseinandersetzung mit der Thematik einführen.

1.3.1 Exemplarische Bildbetrachtung Bernd und Hilla Becher

Die Fotografie *Kalköfen, Hönnetal, Sauerland, D 1996* von Bernd und Hilla Becher ist in schwarz-weiß angefertigt und zeigt die fotografierten Kalköfen zentral in der Bildmitte (Abb. 1). Diese sind fast formatfüllend abgelichtet und lassen lediglich an den Bildrändern ein wenig Raum für die umliegende Umgebung.

Im Vordergrund sind einzelne Zweige von Bäumen oder Büschen sichtbar, die den Blick auf das Gesamtbauwerk jedoch in keiner Weise behindern. Im Hintergrund sind angrenzende Gebäudeteile sowie Wälder sichtbar. Diese nehmen allerdings nur ein Drittel des Gesamthintergrundes in Anspruch. Knapp zwei Drittel des Bildhintergrundes bestehen aus Himmel. Dieser ist hellgrau, fast weiß, und lässt so die architektonische Struktur der Kalköfen im starken Kontrast hervortreten. Die Einheitlichkeit des Himmels wird durch keine einzige Wolkenformation unterbrochen und erlaubt dem Betrachter so die volle Konzentration auf das mittig positionierte Industrieobjekt.

Die gesamte Aufnahme ist vom Bildvorder- bis Hintergrund klar und detailliert und zeigt das Motiv in voller Deutlichkeit. Keine Unschärfen, keine Verklärungen beeinträchtigen die Sicht und erlauben es dem Betrachter so, jede Einzelheit mit dem Blick zu erfassen. Die „sezierende“ Schärfe zusammen mit den Tonwerten, die sich in einem ausdifferenzierten Schwarz-, Weiß- und Graubereich bewegen, erweckt den Eindruck besonderer Nüchternheit, Sachlichkeit und Objektivität. Ein weiterer Faktor, der zu diesem Eindruck der Konzentration und Sachlichkeit beiträgt, ist die Abwesenheit von Menschen. Wir sehen keine Aktion, keine Interaktion, kein Lebewesen, das unseren Blick gefangen nehmen und unsere Gedanken vom Gegenstand der Betrachtung ablenken könnte. Gezeigt werden auf der Fotografie keine Arbeitsprozesse, sondern lediglich die reine Form des Bauwerks.

Der Blick richtet sich auf die industrielle Architektur, die in ihrem Aufbau und ihrer Art der Konstruktion eine wuchtige Erscheinung darstellt. Als nicht kundiger Betrachter ist man zurückgeworfen auf die

⁷⁵ Die Fotografie von Bernd und Hilla Becher steht hier vor allem exemplarisch für die von den Bechers verwendete Technik, nicht jedoch für das Gesamtkonzept, das die Serie ist. Siehe dazu Kapitel 3.5.

komplexe Struktur des Abgebildeten. Der Titel verrät zwar, dass es sich bei dem Dargestellten um Kalköfen handelt, doch für Betrachter, die über keinerlei Hintergrundwissen zu Industriearchitekturen- und Konstruktionen verfügen, gibt es keine Hinweise zur Einordnung des Gebildes.⁷⁶

Ein massiver Industriebau, dessen Konstruktion überwiegend aus Metall besteht, reckt sich über die gerade noch sichtbare Landschaft. Zwei riesig erscheinende, säulenartige Objekte bilden die Basis und gehen nach oben hin in eine Verflechtung von Geländer-, Treppen- und Rohrkonstruktionen über. Die auf den ersten Blick „amorph“ erscheinende Struktur weist bei genauerer Betrachtung einige Regelmäßigkeiten und wiederkehrende Elemente auf. So erscheinen die linke und rechte Seite des Gebäudes nahezu identisch. Nach außen hin abgegrenzt durch umlaufendes Geländer und in der Mitte des Gebäudes unterbrochen von Treppen, zeigen sich geometrische Muster von auf- und absteigenden Linien, horizontalen und vertikalen Verstreungen.

Die gleichmäßige Struktur scheint für die Statik des Gebäudes verantwortlich zu sein und die konstruktive Form verweist auf die Nutzung der Industriearchitektur. Gleichzeitig verleiht die Gleichförmigkeit der Strukturen im Zusammenspiel mit den mittig und oberhalb liegenden Rohren dem Ganzen eine organische Form und Wirkung. Es scheint, als hätte man Einblick in einen offen gelegten Organismus erhalten, in ein Skelett, das hier mittels fotografischer Abbildung registriert und für die weitere Erforschung bereitgestellt wird.

Durch die formatfüllende Wiedergabe und damit verbundene Konzentration auf das Objekt sind zunächst weder konkrete Hinweise auf die umliegende Umgebung, noch auf die tatsächlichen Größenverhältnisse gegeben. Links von den Kalköfen sind angrenzende oder anhängende Gebäudeteile der Industrieanlage angeschnitten sichtbar, sie geben jedoch keinerlei Aufschluss über die Dimension oder konkrete Lage des Baus. Auf der rechten Seite sind Bäume und die Giebel einzelner Häuser zu erkennen. Diese befinden sich zwar im Hintergrund, geben aber eine ungefähre Vorstellung von den Größenverhältnissen und damit dem tatsächlichen Ausmaß der Kalköfen. Die sich im Hintergrund befindenden Gebäude sind darüber hinaus der einzige Hinweis auf menschliche Existenz.

Ein weiterer Anhaltspunkt für die Größe der Kalköfen findet sich am Bau selbst. Die beiden bereits angesprochenen säulenartigen Unterbauten der Kalköfen weisen jeweils eine Tür bzw. einen Eingangsbereich auf, der sich als kleines schwarzes Viereck abzeichnet. Zusammen mit den Treppen und Geländern geben sie einen Eindruck davon, wie verschwindend klein der Mensch im Gegensatz zu dieser Architektur der Industrie erscheinen muss.

Der Blick auf die Kalköfen verrät einiges über den Kamerastandpunkt und lässt damit wiederum auf die Größe des abgelichteten Gebäudes schließen. Die gewählte Perspektive zeigt uns das Objekt sowohl frontal, als auch in Auf- und Untersicht. Während man sich im Gegensatz zur Basis des Gebäudes auf einem erhöhten Standpunkt zu befinden scheint und auf diesen Teil der Architektur hinunter blickt, befindet sich der obere Teil deutlich über dem Betrachterstandpunkt. Durch die im Vordergrund angeschnittenen Baumkronen oder Büsche können wir außerdem schließen, dass die Fotografen Bernd und Hilla Becher mit gewissem Abstand und von einem erhöhten

⁷⁶ Kalköfen sind Brennöfen, die für die Herstellung von Branntkalk aus Kalkstein verwendet werden. Bei dem Prozess wird Kalkstein zu einem vielseitigen Baustoff verarbeitet.

Aufnahmestandpunkt aus fotografiert haben müssen, um die Kalköfen in ihrer Gänze ablichten zu können.

Die Zweige am unteren Rand des Bildes sind gar nicht, oder nur kaum belaubt. Die Aufnahme geschah demnach vermutlich im Frühling oder Herbst, genau zu sagen ist dies jedoch nicht. Während die Jahreszeit noch zu erahnen ist, wäre das Entstehungsjahr ohne die Angabe der Fotografen nicht ohne weiteres herauszufinden. Durch die Konzentration auf das Objekt ist es schwer, Rückschlüsse auf Entstehungsort, -zeit und -bedingungen zu ziehen.

Durch den Titel wissen wir, dass die fotografierten Kalköfen sich im Sauerland befinden und im Jahr 1996 aufgenommen wurden. Ohne diese Information könnte über den genauen Aufnahmeort und die Entstehungszeit nur gemutmaßt werden. Der begrenzte Bildausschnitt und die damit einhergehende Isolation der Industriearchitektur von ihrer Umgebung erweckt den Eindruck einer Ort- und Zeitlosigkeit. Es fehlt ein Bezugsrahmen, um das abgebildete Objekt eindeutig zuordnen zu können.

1.3.2 Exemplarische Bildbetrachtung Karl Blossfeldt

Die Fotografie *Phacelia Congesta* von Karl Blossfeldt ist die schwarz-weiße Abbildung einer Pflanze (Abb. 2). Diese ist zentral positioniert, blattfüllend fotografiert und hebt sich markant vor hellem Hintergrund ab.

Zu sehen ist der Teil eines Pflanzenstiels, der sich nach oben hin teilt und dessen Ausläufer jeweils ein größeres Blatt und eine Blüte tragen. Die zwei Blüten neigen sich achsensymmetrisch Richtung Bildrand. Auch die sich unterhalb der Blüte befindlichen Blätter erwecken, abgesehen von dem minimalen Höhenunterschied, den Eindruck eines symmetrischen Abbildes.

Die Pflanze befindet sich weder in einer natürlichen Umgebung wie Feld, Wald, Wiese oder Garten, noch sieht man sie in einer Vase oder ähnlich häuslicher Umgebung. Sie ist nicht mit ihrem Wurzelwerk abgebildet oder mit anderen Pflanzen, die als Vergleichsobjekt dienen könnten. Sie ist einzig und allein umgeben von einem gräulich-weißen Hintergrund. Nichts lenkt von ihrer Erscheinung ab. Es ist nicht eindeutig, ob die Pflanze stehend oder liegend von Karl Blossfeldt fotografiert wurde. Keinerlei Schattenwurf ist auf dem Hintergrund erkennbar.

Nüchtern, sachlich und objektiv sind hier Adjektive, die für die Beschreibung der Darstellungsart als zutreffend erscheinen. Das Objekt ist in voller Schärfe abgebildet. Kleine sich am Stiel befindliche Widerhaken oder Härchen, sowie der fächerartige Aufbau der Blätter und Blütenblätter sind für den Betrachter in ganzer Klarheit zu erkennen.

Durch die vollkommene Isolation und gleichzeitige Konzentration auf das fotografierte Objekt ist man als Betrachter auf Vermutungen angewiesen, was die Herkunft und die tatsächliche Größe der Pflanze betrifft. Es gibt keinen Hinweis darauf, ob es sich bei der von Blossfeldt fotografierten Pflanze um eine besonders große oder kleine Gattung handelt. Zwischen Fingergröße und den Ausmaßen eines Baumes könnte theoretisch alles möglich sein. Es ist darüber hinaus weder angegeben, wann, noch wo die Pflanze gefunden bzw. abgelichtet wurde. Das Nachschlagen des lateinischen Namens zeigt lediglich, dass es sich um ein Gewächs handelt, dessen Namen im Deutschen „Büschelkraut“ oder „Büschelschön“ lautet. Diese Information und die Tatsache, dass kleinste Härchen und Strukturen

sichtbar sind, lässt vermuten, dass wir es bei der Fotografie mit einer starken Vergrößerung der Pflanze zu tun haben. Ohne Titel und als botanischer Laie ist der Betrachter hier jedoch ganz allein auf die Wirkung der Form und Struktur verwiesen.

1.3.3 Schnittmengen

Die Fotografie der Bechers präsentiert eine von Menschenhand geschaffene Konstruktion, die Fotografie Blossfeldts zeigt eine Schöpfung der Natur. Trotz der unterschiedlichen Thematik gibt es durchaus verbindende Elemente, die bei der Betrachtung der beiden Bilder ins Auge fallen.

In beiden Fotografien wird das dargestellte Objekt bewusst isoliert und ohne jeglichen – bzw. im Falle der Bechers mit sehr begrenztem – natürlichen Bezugsrahmen präsentiert. Landschaften, Städte, Menschen oder andere Pflanzengruppen sind auf den Bildern nicht zu sehen. Während die Fotografie der Bechers noch reale Bezüge aufweist, indem an den Bildrändern angeschnittene Bäume und Gebäude zu sehen sind, wirkt Blossfeldts Abbildung wie eine laborartige Anordnung bei der jegliches Indiz auf ein natürliches Umfeld getilgt ist. Sowohl die Kalköfen als auch die Pflanze sind blattfüllender Mittelpunkt der Fotografie und lassen Herkunft, tatsächliche Größenverhältnisse und Kontext uneindeutig. Die Isolation des Dargestellten lenkt unseren Blick auf das mittig platzierte Objekt und lässt uns die Vielfältigkeit der Strukturen sehen.

Die Konzentration auf das jeweilige Objekt, die Klarheit und die Aufnahme in schwarz-weiß lassen den Eindruck entstehen, dass es sich bei den Fotografien um Dokumente handelt, deren Zweck darin besteht auf dem Gebiet der Botanik oder der Ingenieurwissenschaften von Nutzen zu sein. Beide Fotografien sind sachlich aufgenommen und die sich im Fokus befindlichen Objekte heben sich mit der Gesamtheit ihrer Strukturen vor hellem Hintergrund ab. Sie wirken wie Beweisfotos, wie Bestandsaufnahmen, mehr wie eine Registrierung als eine künstlerisch inszenierte Szenerie, die uns eine Botschaft vermitteln soll. Keine Wolke, keine andere Pflanze, keine menschliche Gestalt lenkt vom Gegenstand des Interesses ab. Diese Sichtweise auf die Dinge verleiht der Abbildung einen sachlich-dokumentarischen Charakter. Indem alles in unendlicher Schärfe und Detailtreue erscheint, wirken die Gegenstände wie Fakten, die Fotografien wie Beweisstücke der Realität.

Die Fotografie der Bechers wirkt wie ein sachliches Dokument industrieller Bauweise. Blossfeldts Pflanzenfotografie scheint den Zweck einer botanischen Untersuchung und Erfassung zu erfüllen. Dieser Eindruck wird durch die Realisation in schwarz-weiß, die Detailschärfe sowie die Distanz und angestrebte Objektivität verstärkt.

Das fotografierte Bauwerk ist nicht nur Bildmittelpunkt und Hauptgegenstand, sondern auch zentrale Aussage der Fotografie. Bernd und Hilla Becher halten hier ein Zeugnis unserer Industriekultur für die Nachwelt fest. Sie dokumentieren mit ihrer Fotografie eine Architektur, die vielen Menschen fremd und unbekannt ist. Ebenso verhält es sich mit der von Blossfeldt fotografierten Pflanze. Er offenbart uns als Betrachter mit seiner Abbildung einen Anblick, eine Nahaufnahme, die wir in der Natur mit bloßem Auge so nicht vorfinden. Wir sehen Details, die unserem Blick normalerweise verborgen bleiben und die den Eindruck eines Forschungsvorhabens erwecken. Beiden Abbildungen haftet etwas Wissenschaftliches an. Nüchtern und klar leuchten die Fotografen die Wirklichkeit ab.

Gleichzeitig kommt es zum Bruch mit der Realität. Die Isolation und Ausschnitthaftigkeit verstärkt diesen Eindruck. Wo, wie und wann genau wurden die Objekte abgelichtet? Der gezeigte Detailreichtum und die sachliche Art der Aufnahme legen zunächst den Verdacht nahe, dass die Aufnahmen zur Untersuchung und Artbestimmung für Ingenieure und Botaniker von Nutzen sein könnten. Diese Vermutung wird durch das Fehlen wesentlicher Bestimmungsmerkmale jedoch entkräftet. So fehlen konkrete Orts-, Zeit- und Maßangaben, die zur wissenschaftlichen Untersuchung unentbehrlich sind. Wir haben es mit einem Ausschnitt aus Zeit und Raum zu tun, der vom Fotografen festgelegt wurde. Wir sehen einen Bruchteil, eine Spur der Realität, werden jedoch nicht darüber aufgeklärt, womit genau wir es zu tun haben. Die Fotografen schaffen mit ihren Abbildungen Dokumente, auf denen das Präsentierte zeit- und ortlos erscheint.

Im Fokus beider Fotografien steht die Form und Struktur der abgelichteten Objekte. Die fotografierten Gegenstände entfalten durch ihre spezielle Art der Aufnahme eine ganz eigene Ästhetik. Entscheidend ist hierbei nicht das genaue Lokalisieren oder Definieren des Fotografierten, sondern die ästhetische Dimension, die sich in den geometrisch-abstrakten Strukturen der Stahlkonstruktion genauso offenbart, wie in den symmetrisch-geschwungenen Formausprägungen des Pflanzenaufbaus. Gerade die Isolation und Konzentration des Fotografierten lassen die dargestellten Objekte zu Gegenständen ästhetischer Anschauung werden.

Die von den Bechers fotografierten Kalköfen werden zur utopischen Skulptur, deren Ästhetik sich in den komplexen, fast organisch anmutenden, Metallverstreibungen offenbart. Diese Wirkung entsteht durch die der Architektur eigenen Konstruktionsart, vor allem aber durch die sachliche Art der Aufnahme, die das Gebilde prominent herausstellt und unseren Blick auf die ungewöhnliche Formgebung lenkt.

Auch das von Blossfeldt fotografierte Büschelkraut entfaltet in der Nahaufnahme skulpturalen Charakter, der sich sowohl aus dem Wuchs der Pflanze speist, als auch aus der sachlichen und reduzierten Art der Aufnahme.

Hier ist der Punkt, an dem sich Kunst und Dokumentation treffen, wo Kunst und Dokumentation eins werden, wo eine Grenzziehung schwierig wird und eine klare Einordnung der Fotografien nicht mehr möglich zu sein scheint. Wird uns hier die objektive Ansicht eines wissenschaftlichen Forschungsobjekts und die nüchterne Dokumentation eines Sachverhalts präsentiert? Oder handelt es sich um die Inszenierung struktureller Schönheit im Alltäglichen? Die Fotografien von Bernd und Hilla Becher sowie von Karl Blossfeldt vereinen beide Aspekte in sich. Sie werfen die Frage nach einer eindeutigen Trennung und Begriffsdefinition auf.

Sowohl die Bechers, als auch Blossfeldt lassen mit ihren Arbeiten die Grenze der Bereiche Ästhetik und Wissenschaft, Objektivität und Subjektivität, Kunst und Dokumentation verwischen. Gleichzeitig stellt sich damit die Frage danach, was Dokumentation, Kunst, Objektivität und Realität sind. Wo liegt ihr Ursprung, was bedeuten sie heute für den Bereich der Fotografie und wie können sie unterschieden werden?

Die Begriffe „Objektivität“, „Sachlichkeit“, „dokumentarisch“ und „wissenschaftlich“ fallen immer wieder, wenn es um die Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt geht. Die sachlich-wissenschaftlich anmutende Art der Aufnahme findet sich in allen vier Werken genauso wie die ästhetische Dimension. Die vier Werke gelten heute als hoch dotiert auf dem

Kunstmarkt, finden sich in den Museen der Welt und haben einen festen Platz in der Fotografie- und Kunstgeschichte.

Ein Wort wie „Objektivität“ oder „Dokumentation“ ist in unserem alltäglichen Sprachgebrauch verankert und wird in allen möglichen Kontexten verwandt. Der selbstverständliche Gebrauch verklärt jedoch teilweise den Ursprung und die tatsächliche Bedeutungsvielfalt der Begriffe und damit auch die Einordnung und Definition der hier betrachteten Fotografen und ihrer Werke. Eine Auseinandersetzung mit den entscheidenden Begriffen, die mit allen vier Werken verbunden sind, soll in den folgenden Kapiteln geschehen. Was macht das Medium der Fotografie aus? Inwiefern liefert die Fotografie sachlich-objektive Dokumente der Wirklichkeit? Was macht die Fotografie zur Kunst oder zum Dokument und wie kann das Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt eingeordnet werden? Dies zu untersuchen, macht sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe.

2. Verortung

2.1 Historische Verortung

2.1.1 Die Anfänge der Fotografie und ihre Einordnung

Eine Frage, die seit der Entwicklung der Fotografie präsent ist und insbesondere im Hinblick auf den dokumentarischen Aspekt des Mediums eine entscheidende Rolle spielt, ist die nach dem realistischen Gehalt fotografischer Abbildungen. Denn sowohl der Nutzen, als auch die Überzeugungskraft der Fotografie werden vor allem durch den vermeintlich vorhandenen Zugriff auf das Reale bestimmt. Wie ist das Verhältnis von Fotografie und Realität zu definieren und welche Arten von Fotografie erzeugen nach dieser Definition authentische Dokumente? Seit den Anfängen der Fotografie wird die Frage nach dem grundsätzlichen Charakter des Mediums diskutiert und auch die Fragestellung nach einer eindeutigen Definition des Dokumentarischen in der Fotografie muss vor diesem Hintergrund betrachtet werden.

Die Erfindung der Fotografie schien plötzlich die Möglichkeit bereit zu halten, die Wirklichkeit in objektiver Art und Weise bildlich festzuhalten und zu dokumentieren. Wiebke Ratzeburg spricht in diesem Zusammenhang von einem „kulturellen Schock“⁷⁷. Die Fähigkeit zur exakten Abbildung schien die Fotografie über andere visuelle Medien zu erheben und stellte die traditionellen Medien wie Malerei und Druckgrafik plötzlich in Frage.

Mit der Erfindung der Daguerreotypie im Jahre 1839 hatte man die erste relativ einfache Gelegenheit, die Umwelt aufzuzeichnen und somit ein dauerhaftes Abbild aufzunehmen. Besonders beliebt waren zu Anfang vor allem Fotografien von Familie und Freunden. Familienbilder sind Zeugnisse der eigenen Existenz und *dokumentierten* so die persönliche Herkunft. Gezeigt wurde so das unmittelbare Umfeld des Fotografen, das in Form der Fotografien Ausschnitte realer Begebenheiten für die Nachwelt festhielt.

In unserer Gesellschaft ist es heutzutage vollkommen selbstverständlich, zu wissen wie man selbst als Baby und Kleinkind aussah. Auch von den eigenen Eltern und Großeltern hat man in der Regel Fotografien gesehen und hat so eine Vorstellung davon, wo der eigene Ursprung liegt und wie die eigenen Familienangehörigen aussahen. Mit Hilfe der Fotografie können wir nahezu unser gesamtes Leben dokumentieren, sie begleitet uns „von der Wiege bis zur Bahre“ und stellt so eine scheinbar „lückenlose Chronik der privaten Geschichte“⁷⁸ dar. Während es zuvor nur einigen wenigen Menschen möglich war, sich oder ihre Angehörigen von einem Maler auf einer Leinwand porträtieren zu lassen, können wir heute ohne Probleme jeden Lebensabschnitt und jede Veränderung in unserem Lebensumfeld fotografisch festhalten. Fotografien entfalten so nicht nur einen nostalgischen Wert, sondern sind auch Beweisstücke im Verlauf unserer Biografie.

⁷⁷ Ratzeburg, Wiebke, „Dokumentarfotografie im Museum. Die Veränderung der Dokumentarfotografie und ihre Reflexion im Programm des Museums für Photographie Braunschweig 1984 – 2002“, in: Hasenpflug, Kristina: *Perspektive Dokumentarfotografie. Dokumentation des Symposiums am 28./29. September 2002 im Museum für Angewandte Kunst Köln*, Ludwigsburg 2003, S. 37.

⁷⁸ Waller, Klaus: *Klick! Fotografie zwischen Aufklärung und Manipulation*, Weinheim/ Basel 1984, S. 20.

William Henry Fox Talbot, einer der Pioniere auf dem Gebiet der Fotografie, führt in seinem Buch *The Pencil of Nature* – dem ersten kommerziell vertriebenen Buch zur Fotografie überhaupt, das zwischen 1844 und 1846 erschien, – denn auch genau diesen Wunsch des unmittelbaren Festhaltens als einen seiner Beweggründe für die Entwicklung des fotografischen Verfahrens an.⁷⁹ Talbot, der sich 1833 auf einer Italienreise am Comer See befand, verspürte den Wunsch, die ihn umgebende Landschaft festzuhalten. Seine Versuche, die Umgebung mittels der Camera lucida sowie mit der Camera obscura zeichnerisch darzustellen, führten seiner Meinung nach zu unbefriedigenden Ergebnissen. Als mühevoll und lediglich für Leute geeignet, die etwas vom Zeichnen verstehen, empfand Talbot diese beiden Hilfsmittel. Während er mit der Camera obscura arbeitete, kam ihm die Idee, wie wunderbar es wäre, wenn sich diese natürlichen Bilder selbst und dauerhaft auf dem Papier einprägen würden. Mittels der Camera obscura konnten Abbilder der Natur zwar aufs Papier geworfen, nicht jedoch unmittelbar und dauerhaft dort fixiert werden. Sich der besonderen Wirkung von Licht und Chemikalien bewusst, machte sich Talbot nach seiner Rückkehr nach England im Jahre 1834 daran, ein entsprechendes Verfahren zu entwickeln. Durch das Herumexperimentieren mit Kochsalzlösung und Silbernitrat gelang es ihm, lichtempfindliches Papier herzustellen. Im Jahre 1835 war es ihm darüber hinaus möglich, die Bilder zu fixieren und nach einigen Experimenten nicht nur Negative, sondern auch Positive herzustellen. Seine Technik bezeichnete er als „Photogenic Drawing“. Gleich auf der ersten Seite seines Buches spricht Talbot im Bezug auf die Fotografie von einer neuen Kunst, die nicht angewiesen ist auf den Zeichenstift des Künstlers:

The little work now presented to the Public is the first attempt to publish a series of plates or pictures wholly executed by the new art of Photogenic Drawing, without any aid whatever from the artist's pencil.⁸⁰

Talbot betont, dass die Bilder durch die bloße Einwirkung des Lichts auf lichtempfindliches Papier entstanden sind und sich die Formen durch optische und chemische Prozesse allein, nicht jedoch durch die Einwirkung eines Zeichners oder Malers, entwickelten. „They are impressed by Nature's hand“⁸¹, heißt es in Talbots Einleitungstext. Die Natur zeichnet sich selbst. Er bezeichnete die Fotografie als Kunst großer Besonderheit, deren Abläufe vollkommen neu seien und zu der es keine vergleichbaren Vorläufer gebe. Laut Talbot lieferte das fotografische Abbild zwar eine verkleinerte Kopie der Wirklichkeit, doch behalte sie nichtsdestotrotz die Proportionen des Originals bei. Darüber hinaus, so hebt Talbot hervor, bietet die realistische und wahrheitsgetreue Fotografie die Möglichkeit eine Vielzahl an Details darzustellen, die mit der Malerei gar nicht oder nur mit sehr viel Aufwand zu erreichen wären.⁸²

Wie die Zitate zeigen, wird die Fotografie zu dieser Zeit noch als etwas Rätselhaftes und Magisches empfunden. War der manuelle Entstehungsprozess eines gemalten Bildes für die Menschen nachvollziehbar, so bestand bei der automatischen Sichtbarwerdung des fotografischen Bildes noch Klärungsbedarf. Während man der Hand des Malers und der Entstehung des Bildes Schritt für Schritt folgen konnte, schien die Fotografie wie „von selbst“ zum Vorschein zu kommen. Der Ursprung des

⁷⁹ Vgl. Talbot, William Henry Fox: *The pencil of nature*, Faks.-Dr. d. Ausg. London, 1844 – 1846, New York 1969, O.S.

⁸⁰ Talbot (1969), O.S.

⁸¹ Ebd.

⁸² Vgl. ebd., O.S.

fotografischen Abbildes war somit nicht die Hand des Abbildenden, sondern das natürliche Licht mit dem sich die Welt selbst abbildete. Bernd Stiegler spricht in diesem Zusammenhang von einer „diskursiven Unruhe, die ihren Gegenstand überhaupt erst noch verorten“⁸³ musste.

Plötzlich gab es die Möglichkeit, eine Kopie der Welt zu schaffen. Zu Beginn hielt man die Eigenschaften der Fotografie für ein Wunder. Man sah in den fotografischen Abbildern Beweise der Realität und war fasziniert von der Möglichkeit, die Natur festzuhalten und objektiv zu dokumentieren. Die von Talbot beschriebene Selbstaufzeichnung der Natur und das damit einhergehende Vertrauen in die Fototechnik und die Kamera als unbestechliches optisches Gerät führten zu dem Glauben, dass die Fotografie die Wahrheit übermittelte. Sie lieferte mit ihren Bildern Beweise, die nicht nur im persönlichen Bereich, sondern vor allem auch in der Sphäre des Rechts von wertvoller Bedeutung werden sollten.

2.1.2 Fotografie als juristisches Dokument

„Was ist ein Dokumentarfoto? Die Antwort auf diese Frage könnte mit gleichem Recht lauten: ‚so ziemlich alles‘ und ‚so ziemlich nichts‘“⁸⁴, stellte schon Abigail Solomon-Godeau in ihrem 1991 erstmals erschienen Aufsatz zur Dokumentarfotografie fest.⁸⁵

Bevor die Frage geklärt werden kann, was ein Dokumentarfoto ist, wie der Begriff der Dokumentarfotografie definiert werden kann und was die Fotografie als Dokument ausmacht, muss zunächst einmal der Begriff des Dokuments an sich geklärt werden. Was ist ein Dokument? Und durch welche Eigenschaften zeichnet es sich aus?

Das Wort „Dokument“ kommt vom lateinischen „documentum“, was soviel heißt wie Lehre, Beispiel, Beweis. Abgeleitet aus „docere“ = lehren. Der Begriff stand demnach für ein Schriftstück im Allgemeinen und eine beweisende Urkunde im Speziellen.⁸⁶ Das Verb „dokumentieren“ steht heute noch für den Wunsch, etwas zu beweisen oder deutlich zu machen. Unter „Dokumentation“ versteht man im Allgemeinen:

die Sammlung und Speicherung, Ordnung und Auswahl, Verbreitung und Nutzbarmachung von Informationen, v. a. sofern sie in Dokumenten aller Art enthalten sind. Zu diesen gehören nicht nur Veröffentlichungen, sondern auch Filme, Lochkarten, Museumsgegenstände, Akten usw. [...] Entstanden ist die Dokumentation anfangs im naturwissenschaftl.-techn. Bereich mit der Aufgabe, wissenschaftl.-techn. Veröffentlichungen zu erschließen und für die Information bereitzuhalten, so erstreckt sie sich heute in zunehmendem Maße auf alle Bereiche menschl. Tätigkeit.⁸⁷

Während sich Dokumentation heute auf Akten, Bücher, Aufsätze, Gegenstände, Fotografie, Film- und Tonträger erstreckt, war der Begriff des „Dokuments“ lange Zeit ausschließlich auf schriftliche Quellen bezogen. Deutlich wird dies bei einem Blick auf die Geschichte der Rechtssprechung.

⁸³ Stiegler (2006), S. 15.

⁸⁴ Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Wolf (2003), S. 53.

⁸⁵ Vgl. Originalzitat: „What is a documentary photograph? With equal justice one might respond by saying ‚just about everything or alternatively, just about nothing.“, in: Solomon-Godeau (1997), S. 169.

⁸⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen zum Begriff „Dokument“ in: Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 30 Bde., Bd. 7, Mannheim 2006, S. 145.

⁸⁷ Meyers: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 9. völlig neu bearbeitete Auflage, 25. Bde., Bd. 7, Mannheim 1973, S. 45f.

Jahrhundertlang wurde die Rechtssphäre von Worten beherrscht.⁸⁸ Rhetorisches Geschick und mit ihr der „Kampf der Wörter“ wurden seit jeher als Markenzeichen der Anwälte verstanden. Sie lebten von der Macht und Raffinesse des Wortes. Sie erlangten ihre Autorität und ihren Erfolg durch das geschriebene und gesprochene Wort und verdienten so ihren Lebensunterhalt. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts jedoch wurde geprägt von einem anderen Gegenstand der Überzeugungskraft – mit dem fotografischen Medium betrat ein neuer, maschinell gefertigter Zeuge die Bühne der Welt und des Gerichtssaals und sorgte fortan für Kontroversen.

1852 wurde in einer amerikanischen Zeitschrift darüber berichtet, dass französische Anwälte nicht nur Worte sondern auch Bilder vor Gericht verwendeten, um den Prozessverlauf zu ihren Gunsten zu beeinflussen. Die Anwälte benutzten laut des *American Photographic Journal* „Daguerreotypien, um den Richter und die Geschworenen gewandter als mit ihren eigenen Worten zu überzeugen“.⁸⁹ Die amerikanische Zeitschrift berichtete, dass die französischen Anwälte diese Erfindung dazu nutzen, um dem Gericht Bilder zu liefern, die „an Ort und Stelle aufgenommen, aufgrund ihrer Naturtreue die Angelegenheit anschaulicher erklärten als die gesamte Redekunst eines Cicero oder Demosthenes“.⁹⁰

Diese Idee schien Anklang zu finden und so verwendeten gegen Ende der 1850er Jahre auch amerikanische Anwälte Daguerreotypien im Gerichtsverfahren. In den 1870er und '80er Jahren kamen Fotografien immer häufiger im juristischen Kontext zum Einsatz. Wo bisher menschliche Zeugenaussagen für die Gerichtsgutachten Priorität hatten, erlangte nun der visuelle Beweis in Form von Fotografien mehr und mehr Bedeutung.⁹¹ So dienten Fotografien dazu, Abbilder von beschriebenen Unfallschauplätzen zu liefern, oder Orte, Objekte und Personen darzustellen. Fotografien schienen einen Sachverhalt eindringlicher aufzuzeigen und zu verdeutlichen als bloße Worte. Die Fotografien von Menschen illustrierten beispielsweise die Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit in Vaterschaftsklagen oder dienten zur Darstellung von Krankheitssymptomen in Versicherungsfällen.⁹²

Trotz der scheinbar offensichtlichen Vorteile durch die Verwendung von fotografischen Bildern vor Gericht, war es nicht leicht, die Fotografie voll und ganz und ohne Widerspruch in den Prozess des Gerichtsverfahrens zu integrieren. So können Fotografien weder verhört werden, noch ist es ihnen möglich, einen Eid abzulegen. Es musste geklärt werden, ob der Wahrheitsgehalt einer Fotografie rechtlich genauso hoch bewertet werden konnte, wie der einer Zeugenaussage. Darüber hinaus stellte sich die Frage, inwiefern eine Fotografie an sich aussagekräftig genug war, oder ob es einer zusätzlichen Zeugenaussage bedurfte, um ihren Wert und Wahrheitsgehalt zu bestätigen.⁹³

Heutzutage sind Fotografien nicht mehr aus den Gerichtssälen wegzudenken, doch vor dem Ende des 19. Jahrhunderts waren sie keineswegs eine eigene, genau definierte rechtliche Größe im Zivilrecht. Die angloamerikanischen Beweisregeln forderten im 19. Jahrhundert das Präsentieren des besten Beweises, der dem Fall naturgemäß zur Verfügung steht:

⁸⁸ Vgl. Golan (2007), S. 183.

⁸⁹ *Humphrey's Journal*, 4, 1852, 175, zit. in: Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer (2002), S. 172.

⁹⁰ Ebd., S. 172.

⁹¹ Vgl. Golan (2007), S. 184.

⁹² Vgl. Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer (2002), S. 172.

⁹³ Vgl. Golan (2007), S. 184.

The first, therefore, and most signal Rule in Relation to Evidence is this – that a Man must produce the utmost Evidence that the nature of the Fact is capable of. For the Design of the Law is to come to legal Demonstration in Matters of Right, and there can be no Demonstration of a Fact without the Best Evidence that the nature of the thing is capable of.⁹⁴

Diesen als „best-evidence“-Prinzip bezeichneten Anforderungen zufolge war der ursprüngliche Gegenstand per se immer ein besseres Beweismittel als seine Reproduktion. „Zu Kopien und Reproduktionen“, so Tal Golan, „konnte man nur notfalls greifen, wenn Originale nachweislich nicht verfügbar waren.“⁹⁵

Die bestechende Genauigkeit der Fotografie ließ die Unterscheidung zwischen Original und Reproduktion jedoch problematisch werden. Fotografien sind von Natur aus Reproduktionen. Darüber hinaus schienen sie frei von menschlichen Vorurteilen zu sein, bildeten das Gesehene exakter ab als andere Repräsentationsformen und waren anscheinend auch der Zeugenaussage deutlich überlegen. Die Historikerin Jennifer Mnookin beschäftigt sich in *The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy*⁹⁶ mit dem Aufkommen und den Konsequenzen der Fotografie in der amerikanischen Rechtsprechung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Verfolgt werden hier sowohl die Macht als auch die Grenzen der Fotografie als Beweismittel. Mnookin widmet sich hier den zwei bestimmenden Haltungen, die zu dieser Zeit den juristischen Diskurs über die Fotografie prägten. Die Vertreter der einen Sichtweise waren Fürsprecher des fotografischen Mediums und bewerteten es als gutes und hilfreiches Mittel im Gerichtsverfahren. Sie verstanden die Fotografie als Beweismittel. Die fotografische Technik verfügte ihrer Ansicht nach über die Fähigkeit, die Welt mechanisch wiederzugeben und damit eine gleichwertige Entsprechung des Originals hervorzubringen. Die Natur reproduzierte sich mit der Fotografie ihrer Ansicht nach selbst und die Fotografie war deshalb ein Äquivalent zu dem, was es repräsentierte. „We cannot conceive of a more impartial and truthful witness than the sun, as its light stamps and seals the similitude of the wound on the photograph put before the jury“⁹⁷, formulierte dieser Argumentation folgend der Oberste Gerichtshof in Georgia 1882. Die Sonne, und mit ihr das belichtete Foto, war hiernach ein unvoreingenommener und ehrlicher Zeuge, die die Jury mit ihrer Objektivität überzeugte.

Die Verfechter der anderen Sichtweise sahen in der Fotografie nicht die direkte Nachbildung der Natur, sondern im Gegenteil eine künstliche und konstruierte Darstellung der Wirklichkeit. Dieser Auffassung nach läuft die Fotografie Gefahr, durch den menschlichen Eingriff beim Entstehungsprozess anfällig für Verzerrungen und Manipulation zu sein und so kein zuverlässiges Beweismittel im Gerichtsverfahren zu liefern.⁹⁸

Bis zu den 1880er Jahren gab es keine klare rechtliche Handhabung des fotografischen Mediums im Gerichtsverfahren. In vielen Argumentationen des 19. Jahrhunderts sind Äußerungen zu finden, die beide Sichtweisen zur Fotografie als Zeuge vor Gericht bestätigen. Die Gerichte verlangten nach Eindeutigkeit und es musste eine einheitliche Linie gefunden werden. Als die gesellschaftliche Akzeptanz der Fotografie bereits so weit fortgeschritten war, dass die Gerichte sie nicht länger

⁹⁴ Gilbert, Geoffrey: *The Law of Evidence*, Dublin 1975, 4. Auflage, S. 4, zit. in: Ebd., S. 52.

⁹⁵ Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer (2002), S. 174.

⁹⁶ Vgl. Mnookin, Jennifer: „The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy“, in: *Yale Journal of Law and the Humanities*, 10, 1998, S. 1-74.

⁹⁷ „Franklin gegen den Staat“, in: *American Reports*, 49, 1882, S. 748, in: Mnookin, Jennifer, „The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy“, in: *Yale Journal of Law and the Humanities*, 1998, S. 10.

⁹⁸ Vgl. Golan (2007), S. 184.

ignorieren konnten, wurde sie ab 1880 anerkannt.⁹⁹ Eine richterliche Entscheidung stellte die Fotografie als Beweismittel im Jahre 1881 auf eine Stufe mit traditionellen, von Menschen angefertigten Bildern. In der Urteilsbegründung hieß es:

Photographic pictures do not differ in kind of proof from pictures of a painter. They are the product of natural law and a scientific process. It is true that in the hands of a bungler, who is not apt in the use of the process, the result may not be satisfactory. Somewhat depends for exact likeness upon the nice adjustment of machinery, upon atmospheric conditions, upon the position of the subject, the intensity of the light, the length of the sitting. It is the skill of the operator that takes care of these, as it is the skill of the artist that makes correct drawing of features and nice mingling of tints for the portrait.¹⁰⁰

Infolge dieses Urteils wurden fotografische Beweise zusammen mit Karten, Diagrammen, und Zeichnungen in eine juristische Kategorie eingeordnet, die unter der Bezeichnung „illustrative“ oder „demonstrative evidence“, also „illustrative Beweise“ zusammengefasst wurden.¹⁰¹ Fotografien wurden so zum „stummen Zeugnis, das die Verstellungen, Alibis, Ausflüchte und multiplen Biografien derer festhält (in ihrer Glaubwürdigkeit einschränkt, transkribiert) und entlarvt, die sich auf der falschen Seite des Gesetzes wieder finden oder ansiedeln.“¹⁰²

Laut Jennifer Mnookin wurden Fotografien von vielen Richtern jedoch als Beweismittel angesehen, die einen Fall zwar illustrierten, in ihren Augen aber kein eigenständiges Beweisstück darstellten. Nichtsdestoweniger, so führt Mnookin aus, bewirkte die Gleichsetzung von Fotografien mit Diagrammen und Zeichnungen eine wachsende Bedeutung visueller Repräsentationen im Gerichtsverfahren:

Most nineteenth century judges responded to photography by declaring the new technology to be analogous to other forms of representation, such as diagrams, drawings and maps. Judges thus deemed photographs to be merely illustrative of testimony, rather than independent evidence. However, I argue that this analogy resulted in the reconceptualization and invigoration of an entire category of evidentiary representations, ushering in a 'culture of construction' in the courtroom, in which the use of visual evidence -- both mechanically made images and other kinds of visual depictions -- grew in both frequency and significance. In other words, by declaring photographs to be like diagrams, judges (inadvertently) brought into existence a new epistemological category: visual representations, not officially proof but nonetheless compelling.¹⁰³

Mnookin liegt sicherlich richtig, wenn sie davon ausgeht, dass die Akzeptanz der Fotografie als illustrativer Beweis im Gerichtssaal eine Stärkung der visuellen Beglaubigung zur Folge hatte. Die Fotografie bot einen bildlichen Nachweis, der mechanisch und unmittelbar entstanden war, und wurde so zum Zeugnis einer Begebenheit.

Noch immer, so führt Mnookin weiter aus, befindet sich die Kategorie des „veranschaulichenden Beweises“ zwischen Illustration und unverkennbarem Beweisstück.¹⁰⁴ Diese Feststellung ist gut nachvollziehbar und behält gerade heute, im digitalen Zeitalter, seine Gültigkeit. Indem die Fotografie

⁹⁹ Ebd., S. 186.

¹⁰⁰ „Cowley v. the People“, *New York Reports* 83, 1881, S. 478, zit. in: Ebd., S. 186.

¹⁰¹ Vgl. Golan (2007), S. 188.

¹⁰² Sekula, Allan: „Der Körper und das Archiv“, in: Wolf (2003), S. 273.

¹⁰³ Mnookin, Jennifer: *The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy*. Abstract, in: http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=135311, 17.04.2012.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., 17.04.2012.

Bilder eines vergangenen Zustands liefert, scheint sie eindeutiger Beleg für einen Sachverhalt zu sein. Sie produziert das Abbild, anders als die Zeichnung, im Bruchteil von Sekunden, ausgelöst durch einen technischen Mechanismus und erscheint so als unvoreingenommener Zeuge. Trotzdem ist sie nicht die Sache selbst, sondern lediglich das Abbild einer Szenerie und bietet darüber hinaus die Möglichkeit der Manipulation.

Vor Gericht war die Fotografie zwar nur zur Veranschaulichung zugelassen, die den Zeugen und den Geschworenen das Nachvollziehen einer Aussage erleichtern sollte, doch laut Tal Golan leistete sie davon abgesehen noch sehr viel mehr. Fotografien, so Golan, sprechen „die Sinne direkt an und erlauben es Richtern und Geschworenen, eigene Beobachtungen anzustellen, anstatt sich mit den Wahrnehmungen anderer zu begnügen. Sie besitzen eine Unmittelbarkeit und Realität an sich, die ihnen eine bestimmte Überzeugungskraft verleiht. Sie dokumentieren eher, als zu illustrieren, und beglaubigen eher, als zu erklären.“¹⁰⁵ Die beglaubigende Funktion der Fotografie gilt als ihre Stärke. „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“, heißt es noch heute im Volksmund und bestätigt damit die Eindringlichkeit und Wirksamkeit der Fotografie. „The judges may have conceptualized photographic evidence as a nonverbal expression of an eyewitness, but the jury often treated it as independent evidence that represented its subject matter directly“¹⁰⁶, konstatiert Golan. Die Grenze zwischen bloßer Illustration und handfestem Beweis war fließend.

Der sogenannte Cowley-Fall, der 1881 für die Zuverlässigkeit der Fotografie zum Präzedenzfall wurde, machte den damaligen Zeitgenossen deutlich, dass die Fotografie weit mehr tat, als bloßes Illustrieren. In dem erwähnten Fall ging es um eine Wohlfahrtsorganisation, die der Kindesmisshandlung angeklagt wurde. Zum Einsatz kamen zwei Fotografien des Kindes, die dem Gericht von Seiten der Klägerseite vorgelegt wurden. Während die erste Abbildung das Kind in gutem gesundheitlichen Zustand zeigte, bevor es sich in der Obhut der Wohlfahrt befand, war es auf der zweiten Abbildung unterernährt und von Krankheit gezeichnet zu sehen.¹⁰⁷ Die beiden Fotografien waren im Gerichtsverfahren zugelassen, um den Vorwurf zu illustrieren. „Praktisch jedoch“, so stellt Tal Golan richtig fest, „leisteten diese beiden Fotografien viel mehr, als nur die Aussage zu veranschaulichen. Sie bestätigten sie. Sie dokumentierten den Wandel des Kindes und ermöglichten es den Geschworenen, die Zeugen zu übergehen und den Zustand direkt nach eigenem Augenschein zu beurteilen.“¹⁰⁸

Als Anschauungsmaterial, das einen Sachverhalt präzise vor Augen führt, hat die Fotografie eine überwältigende und überzeugende Wirkung. Sie ist Dokument eines Zustandes und als beweisendes Mittel höchst effektiv. Nach über einem Jahrhundert waren Fotografien nicht mehr nur als erklärendes Mittel erlaubt, das den Zeugen bei ihrer Aussage vor Gericht helfen sollte, sondern wurden dank des Postulats mechanischer Objektivität als eigenständiges, vollwertiges Mittel im Prozessverfahren anerkannt. Die Gerichte akzeptierten Fotografien letztendlich als souveräne, glaubwürdige Zeugen und als eine eigenständige juristische Größe im Zivilprozess.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer (2002), S. 179.

¹⁰⁶ Golan (2007), S. 189.

¹⁰⁷ Vgl. Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer (2002), S. 181.

¹⁰⁸ Ebd., S. 182.

¹⁰⁹ Vgl. Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer (2002), S. 210.

Der Begriff des „Dokuments“, der lange Zeit einzig und allein auf schriftliche Quellen bezogen war, umfasste, wie am Beispiel der amerikanischen Rechtsprechung gezeigt, gegen Ende des 19. Jahrhunderts in zunehmendem Maße auch bildliche Darstellungen. Vor allem Fotografien, die man wie im oben angeführten Beispiel für die Bewertung von Recht und Unrecht einsetzte, wurde eine direkte Verbindung zwischen Bild und Realität nachgesagt. Das Reale schien in der Fotografie impliziert zu sein und wurde gleichzeitig durch sie bezeugt und bewiesen.

2.1.3 Fotografie als wissenschaftliches Dokument

Nicht nur die Gerichte und die Rechtsprechung profitierten vom Gebrauch der Fotografie, auch für die Wissenschaft hielt das neue Medium Vielversprechendes bereit. „The advent of photographic recording marks a pivotal point in the history of representation“¹¹⁰, stellt der Physiker und Wissenschaftshistoriker Klaus Hentschel fest. Die Entwicklung und zunehmende Bedeutung lässt sich am Beispiel der medizinischen Forschung sehr gut aufzeigen.

Als erstes Beispiel soll hier der Wiener Arzt Franz Joseph Gall dienen, zu dessen Lebzeiten das fotografische Medium noch nicht entwickelt war. Gall konnte sich bei der Präsentation seiner Forschungsergebnisse lediglich auf herkömmliche Dokumente stützen und soll hier deshalb die vielfältigen Möglichkeiten und Veränderungen verdeutlichen, die sich in seiner Nachfolge durch die Fotografie boten.

Anfang des 19. Jahrhunderts nutzte Gall die Phrenologie, um den menschlichen Körper zu erforschen. Gall, der Ende des 18. Jahrhunderts Medizin in Straßburg und Wien studiert hatte, widmet seine Forschung dem Bau und der Funktion des Gehirns. Er war „davon überzeugt, am menschlichen Gehirn bestimmte Regionen (Organe) als Sitz von Grundeigenschaften wie Fortpflanzungstrieb, Kinderliebe, Bildungsfähigkeit usw. erkannt zu haben, die sich in Form von „mehr oder weniger starken Ausbuchtungen“¹¹¹ am menschlichen Schädel nachvollziehen lassen. Mit dieser von ihm gegründeten „Schedellehre“ und der „Kranioskopie“¹¹², also dem Abtasten des Schädels, zog er Korrespondenzen zwischen dem Aufbau des menschlichen Kopfes und geistigem Denkvermögen. „Meine neue erfundene Theorie über die menschlichen Schedel“, so erklärt Gall, „sey nun eine Schedellehre, oder eine Kopflehre, oder wie sie eigentlich heissen sollte, eine Hirnlehre, eine Lehre über die gesunden und kranken Verrichtungen des Hirns, eine Physiologie und Pathologie des Hirns.“¹¹³

Im Jahre 1796 begann Franz Joseph Gall mit seinen Privatvorlesungen und es wurde „in den Wiener Gesellschaftskreisen Mode, sich für Galls Kranioskopie zu begeistern“¹¹⁴. Im Jahre 1805 brach Gall von Wien aus zu einer Reise durch Deutschland, Dänemark, Holland und die Schweiz auf, die ihn im Jahre 1807 bis nach Paris führte. In dieser Zeit besuchte er Schulen sowie Irren-, Taubstummen- und Blindenanstalten und analysierte in Gefängnissen die Häftlinge, um den Regierungen später Reformvorschläge zu unterbreiten:

Bald wird man anschaulich überzeugt seyn, dass man [...] den Grund *aller Erscheinungen* im Organismus überhaupt, und jenen der *Erscheinungen der Seelenkräfte* im Gehirne suchen müsse. [...] Wer also kein unmündiges Spiel seiner Kräfte seyn will; [...] wer über die Seelenverrichtungen und Geisteskrankheiten eine Lehre aufstellen will, [...] der wird einsehen, dass er das Studium der Hirnorganisation schlechterdings gleichzeitig mit jenem ihrer Verrichtungen betreiben müsse. Der Naturforscher, der Erzieher, der Sittenlehrer, der

¹¹⁰ Hentschel, Klaus: *Mapping the Spectrum. Techniques of visual representation in research and teaching*, Oxford 2002, S. 176.

¹¹¹ Wegner Peter-Christian: *Franz Joseph Gall 1758-1828. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, Hildesheim 1991, S. 1.

¹¹² Die Bezeichnung „Phrenologie“ wurde erst ab dem Jahre 1815 verwendet, nachdem Galls späterer Helfer Johann Caspar Spurzheim diesen Begriff auf Vorschlag des englischen Arztes Thomas Forster akzeptierte. Vgl. hierzu: Ackerknecht, Erwin H./ Buess, Heinrich (Hrsg.): *Franz Joseph Gall (1758-1828). Naturforscher und Anthropologe*, Stuttgart/ Wien 1979, S. 10.

¹¹³ Walther, Joh. Adam (Hrsg.): *Neue Darstellungen aus der Gallschen Gehirn- und Schedellehre, als Erläuterungen zu der vorgedrucktten Vertheidigungsschrift des Doktor Gall eingegeben bey der niederösterreichischen Regierung. Mit einer Abhandlung über den Wahnsinn, die Pädagogik und die Physilogie des Gehirns nach der Gallschen Theorie*, München 1804, S. 3f.

¹¹⁴ Ackerknecht/ Buess (1979), S. 10.

Gesetzgeber werden dadurch ihre schwankenden Ideen über die wahre Ursache aller menschlichen Triebe und Leidenschaften, aller Talente und ihrer Verschiedenheiten berichtigt finden; sie werden sichtbare und fühlbare Beweise erhalten, dass der menschliche Organismus auf höhere, intellektuelle und moralische Kräfte berechnet ist; [...].¹¹⁵

Die sichtbaren und fühlbaren Erscheinungen von denen Gall in seiner Schrift spricht, finden sich zwar als schriftliche Dokumente und Abbildungen, die seine Erkenntnisse und seine Lehre untermauern sollten, doch auf die beweisende Kraft der Fotografie konnte sich Franz Joseph Gall noch nicht stützen. Eine fotografische Fixierung der unterschiedlichen Schädelformen und Hirnanspragungen, etwa von berühmten Persönlichkeiten, die seiner Ansicht nach besonders ausgeprägte Schädelformen aufwiesen, war noch nicht möglich.¹¹⁶ Zu seiner Forschungssammlung gehörten eine Vielzahl von Tier- und Menschenschädeln, sowie auch Zeichnungen, Stiche, und Abdrücke (siehe Abb. 3 – 5).¹¹⁷

Die Untersuchungen, die Dokumentation und Verbreitung medizinischer Forschung hat mit dem Eintritt der Fotografie in das medizinische Forschungsfeld eine erhebliche Erweiterung erfahren. Mit der Fotografie entstand eine Vielzahl medizinischer Bilder, Bildarchive und Publikationen, mit denen medizinisches Wissen vermittelt und verbreitet werden konnte. So waren Untersuchungsgegenstände und Forschungsergebnisse nicht nur schneller zu dokumentieren, sondern boten darüber hinaus ein scheinbar konkreteres und exakteres Anschauungsmaterial.

Es setzte ein regelrechter „Verbilderungsprozeß“¹¹⁸ ein. Den Beobachtungen des Mediziners wurde eine hohe Bedeutung zugemessen und die Fotografie bot in diesem Prozess zunehmender Bedeutungssteigerung neue „Formen der Sichtbarkeit“¹¹⁹, die durch „die Souveränität des Blicks gekennzeichnet“¹²⁰ wurde. Symptome, Entdeckungen und Forschungsergebnisse konnten fotografisch für Zeitgenossen und nachfolgende Generationen festgehalten werden. Nicht nur der Mediziner selbst konnte nun Einblick in die Beschaffenheit des menschlichen Körpers erhalten, sondern auch Kollegen oder fachfremde Mitmenschen. Mit der Fotografie und dem neuen Blick auf die Krankheit und die Kranken offenbarten sich völlig neue Möglichkeiten und eine Wechselbeziehung „zwischen dem Sichtbaren und dem Aussagbaren“¹²¹. Abbildungen von Kranken und Krankheitsbildern konnten im Nachhinein analysiert, klassifiziert und verglichen werden.

Ein bekanntes Beispiel für die Anwendung der Fotografie im medizinischen Bereich ist der französische Mediziner Jean-Martin Charcot. Dieser bediente sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts des fotografischen Mediums, um am Hôpital de la Salpêtrière, der psychiatrischen Anstalt in Paris, seine Forschung mit Hilfe von Bildmaterialien voran zu treiben. Die Bilderserien der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* zeigen die unheilbaren oder als geisteskrank eingestuft Patienten in allen möglichen Posen und Situationen des „Deliriums“. Der Erforschung der

¹¹⁵ Gall, Franz Joseph/ Spurzheim, Johann Caspar: *Untersuchungen über die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere. Ein dem französischen Institute ueberreichtes Mémoire*, Paris und Strassburg 1809, S. 460ff.

¹¹⁶ Vgl. Walther (1804), S. 82ff.

¹¹⁷ Vgl. Ackerknecht/ Buess (1979), S. 47; Walther (1804), S. XI.

¹¹⁸ Schuller, Marianne: „Für eine Kulturwissenschaft der Zwischenräume. Plädoyer zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.): *Bildkörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg 1998, S. 12.

¹¹⁹ Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main 1999, S. 206.

¹²⁰ Ebd., S. 19.

¹²¹ Ebd., S. 206.

„Hysterie“ widmete sich Charcot besonders intensiv und setzte bei seinen Untersuchungen seine „künstlerisch begabte Natur“¹²² ein, um in Vorführungen und im fotografischen Vergleich zu visuellen Ergebnissen zu kommen:

Tout semble y être parce que la situation photographique cristallisait idéalement le lien du fantasme hystérique et d'un fantasme de savoir. Une réciproque du *charme* s'instaura: médecins insatiable des images de l'„Hystérie“ – hystériques toutes consentantes, surenchérisant même en théâtralités des corps. C'est ainsi que la clinique de l'hystérie devint spectacle [...]. Elle s'identifia même, subrepticement, à quelque chose comme un art. Tout proche du théâtre et de la peinture.¹²³

Die Salpêtrière war das größte Hospiz Frankreichs, in dem vor allem Frauen untergebracht waren. Bettlerinnen, „alte Mädchen“, „Kinderfrauen“, Epileptikerinnen, körperlich und geistig Behinderte, sie alle waren in der „Stadt der unheilbaren Frauen“¹²⁴ untergebracht. Die vier- bis fünftausend dort lebenden Frauen waren für Charcot Gegenstand von Forschung und Lehre (Abb. 6, 7). Aber auch Männer waren in der Salpêtrière untergebracht und dienten so zahlreichen Untersuchungen Charcots (Abb. 8, 9). 1872 wurde Charcot zum Professor für anatomische Pathologie ernannt und im Jahre 1881 wurde eigens für ihn der Lehrstuhl für „Krankheiten des Nervensystems“ in der Salpêtrière eingerichtet.¹²⁵ „Dieses grossartige Asyl menschlichen Elends“, so Charcot, sei eine „Hauptstätte der Lehre und der Forschung“ und biete mit seinen Patienten „ein so reiches, für diese Art von Untersuchungen geeignetes Material.“¹²⁶ Er widmete sich einer Vielzahl medizinischer Gebiete, von Alters- und Krebskrankheiten, über Hirnblutungen bis zur Lokalisierung des Rückenmarks, vor allem jedoch gilt Charcot als Begründer der Neurologie, der der heutigen Psychiatrie den Weg ebnete.¹²⁷ Zeitgenossen rühmten seine Forschungsergebnisse, die „eine wesentliche Bereicherung“¹²⁸ darstellten und sich „durch ihre Gründlichkeit und Objectivität sowohl, als durch die Reichhaltigkeit des dabei vorgestellten Materials“¹²⁹ auszeichneten. Die Fotografie erwies sich dabei als gute Ergänzung zur Untersuchung des Forschungsgegenstandes.

Charcot bemühte sich, bei seinen Beobachtungen und seiner Erforschung von Krankheitsbildern, einen bestimmten „Typus“ herauszukristallisieren, denn erst „die Klassifikation gestaltet die Unordnung und die Vielfalt der Fälle“¹³⁰ und macht die Abgrenzung zu Nachbarerkrankungen möglich. Durch diese Vorgehensweise, so Sigmund Freud, der 1885 die Salpêtrière besuchte, „ordnete sich dann das Chaos, welches durch die Wiederkehr immer derselben Symptome vorgetäuscht wurde; es ergaben sich neue Krankheitsbilder, gekennzeichnet durch die konstante Verknüpfung gewisser

¹²² Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Erster Band, Werke aus den Jahren 1892 – 1899*, 2. Aufl. (1. Aufl. 1952), Frankfurt am Main 1964, S. 22.

¹²³ Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982, S. 5; Übersetzung: „Alles scheint versammelt zu sein, weil die photographische Situation auf ideale Weise das Band zwischen dem Phantasma der Hysterie und einem Phantasma des Wissens herauskristallisierte. Ein wechselseitiger Reiz wurde errichtet zwischen Medizinern, die gierig waren auf Bilder der Hysterie, und Hysterischen, die voller Zustimmung in der Theatralität ihrer Körper überbordeten. So wurde die Klinik der Hysterie zu einem Schauspiel [...]. Verstoßen identifizierten sie sich sogar mit etwas wie einer Kunst, ganz nahe beim Theater und bei der Malerei.“

¹²⁴ Didi-Huberman, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, S. 22.

¹²⁵ Vgl. Charcot, J. M.: *Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems, insbesondere über Hysterie*, Leipzig/Wien 1886, S. 1.

¹²⁶ Ebd. (1886), S. 1.

¹²⁷ Vgl. Didi-Huberman (1997), S. 27f.

¹²⁸ Charcot, J. M.: *Klinische Vorträge über Krankheiten des Nervensystems*, Stuttgart 1878, S. IV.

¹²⁹ Charcot, J. M.: *Klinische Vorträge über Krankheiten des Nervensystems*, Stuttgart 1874, O.S.

¹³⁰ Didi-Huberman (1997), S. 34.

Symptomgruppen; die vollständigen und extremen Fälle, die ‚Typen‘, ließen sich mit Hilfe einer gewissen Art von Schematisierung hervorheben, und von den Typen aus blickte das Auge auf die lange Reihe der abgeschwächten Fälle, der *formes frustes*, die von dem oder jenem charakteristischen Merkmal des Typus her ins Unbestimmte ausliefen.“¹³¹

In seinen berühmten Dienstagsvorlesungen, seinen „leçons du mardi“, hebt Charcot die Bedeutung der verschiedenen Krankheitstypen hervor, die erst eine „Erkennung und Unterscheidung“ ermöglichen. Diese Kategorisierung von Symptomgruppen, „bei welcher jeder einzelne Bestandtheil seine Selbstständigkeit bewahrt“¹³², macht die Orientierung in der Praxis möglich. Der Einordnung in Kategorien geht die Anfangskonsultation voraus. „Le service de policlinique“, heißt es dazu in einem Bericht zu den Abläufen der Klinik, „constitue l’une des parties les plus importantes de la clinique de M. le P^r Charcot à la Salpêtrière“¹³³. Bei dieser Aufnahme und ersten Untersuchung der Kranken, werden diese bereits in verschiedene Kategorien unterteilt und eine erste Liste von möglichst genauen Diagnosen erstellt.¹³⁴ Die Fotografie nahm in den Untersuchungen Charcots eine ganz besondere Rolle ein, denn sie ermöglichte ein sichtbares Alphabet der Körper:

Lorsqu’un malade présente objectivement quelque intérêt [...] il est immédiatement dessiné ou photographié et l’on peut même dire qu’avec l’aide de la photographie instantanée on arrive à fixer, à décomposer sur le papier sensible des mouvements anormaux, par exemple, qu’il eût été impossible d’analyser avec toute la précision désirable à l’aide du simple examen clinique. Ces clichés forment aujourd’hui, à la Salpêtrière, une collection de grande importance.¹³⁵

In Charcots Äußerung wird die Nutzung der Fotografie als Mittel der Dokumentation im Rahmen medizinischer Betrachtungen ganz deutlich. Nicht nur nehmen die erstellten Fotografien eine wichtige Rolle im Klinik- und Forschungsalltag ein, sondern ermöglichen darüber hinaus eine intensivere Erforschung der einzelnen Fälle. Um den verschiedenen psychiatrischen Krankheitsbildern sowie körperlichen Symptomen auf den Grund zu gehen und sie noch weiter zu spezifizieren, stellte die Fotografie ein geeignetes Mittel dar. Die Fotografie bot die Möglichkeit, Beobachtungen in einem bestimmten Augenblick festzuhalten und somit eingehend zu analysieren. Sie hielt Erscheinungen fest, die dem flüchtigen Blick der Visite entgingen. Die objektive Präsentation verschiedener Krankheitsausprägungen durch die Fotografie, so Charcot, bringe außerdem erhellende Erkenntnisse bezüglich der Klassifikation einzelner Fälle. Die fotografischen Bilddokumente hielten Krankheitsbilder fest, erleichtern den Vergleich und bewahrten sie für die spätere Analyse und Forschung:

En outre, il est de par la pathologie nerveuse un certain nombre de cas encore mal classés dont la description difficile se trouverait singulièrement éclairée par la représentation objective. La photographie d’un paralysé agitant ou d’une hystérique en attaques n’en dit-elle pas plus

¹³¹ Freud, Sigmund (1964), S. 22.

¹³² Charcot, J. M.: *Poliklinische Vorträge*, übers. von Dr. Max Kahane, II. Band, Schuljahr 188-1889. Mit 125 Holzschnitten, Leipzig/ Wien 1895, S. 133.

¹³³ Charcot, J. M.: *Clinique des maladies du système nerveux*, Tome II, Paris 1893, S. 430; Übersetzung : „Der Service der Poliklinik ist einer der wichtigsten Teile der Klinik des Dr. Professor Charcot an der Salpêtrière.“

¹³⁴ Vgl. Charcot, J. M.: *Clinique des maladies du système nerveux*, Tome II, Paris 1893, S. 431.

¹³⁵ Charcot (1888), S. 1f.; Übersetzung: „Wenn ein Patient objektiv irgendein Interesse präsentiert [...] wird er sofort gezeichnet oder fotografiert und man könnte sogar sagen, dass es mit Hilfe der Sofortbildfotografie gelingt, auf dem empfindlichen Papier die abnormen Bewegungen festzuhalten, zu zersetzen; beispielsweise wäre es unmöglich gewesen, diese Bewegungen mit aller wünschenswerten Genauigkeit allein mit Hilfe der klinischen Prüfung vorzunehmen und zu analysieren. Diese Bilder sind heute eine Sammlung von großer Bedeutung in der Salpêtrière.“

long à l'esprit qu'une description si analytique qu'elle soit ? [...] Toutefois, ce n'est pas ici le lieu de faire ressortir tout l'intérêt de cette méthode d'analyse qui complète par l'image l'observation écrite, fait revivre les cas anciens et facilite considérablement la comparaison des cas analogues même lorsque les malades ont disparu depuis longtemps.¹³⁶

Die Fotografie diente als Hilfsmittel für ein wissenschaftliches, therapeutisches und pädagogisches Verfahren, mit dem Krankheitsbilder für die Forschung und Lehre fixiert werden konnten. Indem die fotografischen Abbildungen Eingang in ein wissenschaftliches Archiv fanden, wurde die Fotografie zugleich „eine museale Instanz des kranken Körpers“¹³⁷. Charcot selbst bezeichnete die Salpêtrière als einen Ort, der mit seinen dort lebenden Individuen einem „lebenden pathologischen Museum“ gleiche. „Die klinischen Typen“, konstatiert Charcot in einer seiner Vorlesungen,

bieten sich dem Beobachter in zahlreichen Exemplaren, welche gestatten, das Krankheitsbild mit einem Blick in verschiedenen, gleichsam fixierten Stadien zu überschauen [...]. Wir sind mit anderen Worten im Besitz eines reich ausgestatteten, lebenden pathologischen Museums.¹³⁸

Als medizinischer Fotograf wurde ab 1875 zunächst Paul Régnard eingesetzt, der seinen Wohnsitz auf dem Klinikgelände hatte und so zu jeder Zeit einsetzbar war.¹³⁹ Die ersten beiden Publikationen der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* erschienen in den Jahren 1876¹⁴⁰ und 1877¹⁴¹, gefolgt von einer dritten im Jahre 1880¹⁴². Während Régnard die Bilder lieferte, war Désiré Magloire Bourneville für die Verfassung der medizinischen Texte verantwortlich. Von 1882 bis 1903 war Albert Londe Direktor des fotografischen Dienstes der Salpêtrière und so erschien 1888 der erste Band der *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*¹⁴³, der insgesamt 28 Bände beinhalten sollte. Auch Londe sah den Vorteil der Fotografie vor allem darin, die Beobachtung zu vervollständigen und als Dokument dauerhaft zu speichern:

Es geht tatsächlich darum, eine dauerhafte Spur von allen pathologischen Erscheinungen zu erhalten, wie auch immer sie seien, jene, die die äußere Erscheinung des Kranken verändern und ihm einen besonderen Charakter, ein Verhalten, eine spezielle Facies aufprägen. Diese unparteiischen und schnell gefertigten Dokumente sind für die medizinische Beobachtung von beträchtlichem Wert, in dem Sinne, als sie das getreue Abbild des untersuchten Subjekts jedermann vor Augen führen.¹⁴⁴

Der Krankheitstypus sollte auf einem oder mehreren Bildern deutlich werden und dem Betrachter so die Anomalie vor Augen führen (Abb. 10 – 12).

¹³⁶ Charcot (1888), S. 2; Übersetzung: „Darüber hinaus gibt es wegen der Nerven-Pathologie eine Reihe von noch unzureichend klassifizierten Fällen, deren schwierige Beschreibung sich vor allem durch die objektive Darstellung überaus erhellen würde. Sagt die Fotografie eines unruhig Gelähmten oder einer Hysterischen während der Anfälle nicht mehr, als eine analytische Beschreibung? [...] Dies ist jedoch nicht der Ort, um die Bedeutung dieser Methode der Analyse hervorzuheben, die durch das Bild die schriftliche Beobachtung ergänzt, die alten Fälle belebt und den Vergleich von ähnlichen Fällen erheblich erleichtert, auch wenn die Patienten schon lange verschwunden sind.“

¹³⁷ Didi-Huberman (1997), S. 40.

¹³⁸ Charcot (1886), S. 3.

¹³⁹ Vgl. Didi-Huberman (1997), S. 55.

¹⁴⁰ Vgl. Charcot, J. M.; Régnard, Paul; Bourneville, Désiré Magloire (Hrsg.): *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1976.

¹⁴¹ Vgl. Charcot, J. M.; Régnard, Paul; Bourneville, Désiré Magloire (Hrsg.): *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1977.

¹⁴² Vgl. Charcot, J. M.; Régnard, Paul; Bourneville, Désiré Magloire (Hrsg.): *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1980.

¹⁴³ Vgl. Charcot (1888).

¹⁴⁴ Londe, Albert: *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Paris 1893, S. 64., zit. in: Didi-Huberman (1997), S. 59.

Londe fertigte nicht nur Fotografien für die *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* an, sondern war auch an anderen medizinischen Publikationen beteiligt, so beispielsweise an einer anatomischen Untersuchung des Rückenmarks. Hier wird ebenfalls die Möglichkeit der eingehenden Analyse positiv hervorgehoben. Darüber hinaus wird die Aufrichtigkeit der Abbildungen betont, die die Realität wiedergeben und somit den aktuellen Forschungsstand dokumentieren:

La perfection des procédés photographiques, mis en œuvre par M. Londe pour reproduire la réalité, fait de chacune de ces planches autant de documents sincères et de bon aloi que la recherche scientifique pourra mettre à profit. D'un autre côté, le médecin praticien qui fréquemment entend parler de ces lésions, mais n'a pas souvent l'occasion de les constater par lui-même, pourra les y étudier à loisir et les y contempler telles ou à peu près telles qu'elles sont dans la nature.¹⁴⁵

Londe legte bei den von ihm publizierten Fotografien außerdem Wert darauf, dass das Bildmaterial nicht retuschiert wurde. „Nos clichés photographiques“, so Albert Londe,

non plus que les photogravures qui les reproduisent, n'ont subi aucune retouche quelle qu'elle soit, car nous avons préféré conserver à nos imperfections, plutôt que d'altérer le caractère d'absolue sincérité qui constitue, en somme, leur principale valeur scientifique.¹⁴⁶

Der wissenschaftliche Wert bezieht sich laut Londe also aus der Aufrichtigkeit der Abbildungen und macht sie zu unverzichtbaren Begleitern der klinischen Forschung.

Während das Fotografieren körperlicher Anomalien und Fehlbildungen durchaus nachvollziehbar ist, handelt es sich beim fotografischen Festhalten psychischer Störungen um ein durchaus widersprüchliches Unterfangen. Schließlich sind Geisteskrankheiten nicht immer körperlich sichtbar. Trotzdem sprach man dem fotografischen Medium die Fähigkeit zu, auch diese adäquat zu registrieren.

Am Beispiel der fotografischen Praxis am Hôpital de la Salpêtrière wird die Dokumentationskraft deutlich, die man der Fotografie schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts zusprach. Fotografien wurden zu Dokumenten, die einen Zustand objektiv ablichteten und so der weiteren medizinischen Forschung zur Seite standen.

Mit der Entwicklung des fotografischen Mediums in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts war das mechanische Festhalten und Dokumentieren anatomischer und mitunter auch psychischer Unterschiede möglich geworden und konnte so für die vergleichende Analyse genutzt werden. Fotografische Illustrationen sollten Eindeutigkeit erzeugen. Beim Lesen von Einleitungen und Vorworten entsprechender Werke ist festzustellen, dass die Verwendung des fotografischen Mediums

¹⁴⁵ Charcot, J. M. : „Préface de M. le professeur Charcot“, in : Blocq, Paul/ Londe, Albert: *Anatomie pathologique de la moelle épinière*, Paris 1891, S. VIII; Übersetzung: „Die Perfektion des fotografischen Verfahrens, das von Herrn Londe eingesetzt wird, um die Realität zu reproduzieren, macht jede dieser Bildtafeln zu aufrichtigen Dokumenten mit guter Qualität, aus denen die wissenschaftliche Forschung Nutzen ziehen kann. Auf der anderen Seite kann der Arzt, der häufig von diesen Verletzungen hört, aber oft nicht die Möglichkeit hat sie selbst zu sehen, diese in aller Ruhe studieren und sie betrachten, so oder ungefähr so, wie sie in der Natur sind.“

¹⁴⁶ Blocq/ Londe (1891), S. Xf.; Übersetzung: „Unsere fotografischen Negative, genauso wie die Lichtdrucke, die sie reproduzieren, werden keinerlei Retusche unterzogen, weil wir es bevorzugt haben, unsere Unzulänglichkeiten zu konservieren, anstatt den absolut aufrichtigen Charakters zu verändern, welcher ihren wichtigsten wissenschaftlichen Wert ausmacht.“

in der Regel nicht nur den Sinn und Zweck erfüllen sollte, Beschriebenes zu illustrieren, sondern auch, dieses zu ergänzen oder zu ersetzen. So hebt im 19. Jahrhundert auch der französische Physiologe Guillaume-Benjamin-Armand Duchenne, genannt Duchenne de Boulogne, die Vorzüge fotografischer Abbildungen gegenüber ausschließlich schriftlichen Darlegungen hervor. Mit Hilfe von Fotografien, so Duchenne de Boulogne, lernt man tausendmal mehr als durch Überlegungen und die umfangreichsten Beschreibungen:

La vue de figures photographiées, qui représentent, comme la nature, les traits expressifs propres aux muscles interprètes des passions, en apprend mille fois plus que les considérations et les descriptions les plus étendues.¹⁴⁷

Duchenne de Boulogne, der in Paris Medizin studierte, interessierte sich im Laufe seines Schaffens vor allem für die Elektrizität als medizinisch-therapeutische Behandlungsform.¹⁴⁸ Er begann elektrophysiologische Versuche durchzuführen, bei denen er beim Menschen mit Hilfe von stromdurchwirkten Elektroden die verschiedenen Gesichtsmuskeln stimulierte (Abb. 13 – 15). Die von ihm im Gesicht ausgelösten Reaktionen waren von so kurzer Dauer, dass er von der Unmöglichkeit überzeugt war, seine Forschungsergebnisse ohne Fotografien zu veröffentlichen.¹⁴⁹ Das Sehen, so stellt er fest, ist für die Beurteilung der aus seinen Experimenten resultierenden Fakten entscheidend:

Les faits qui ressortent de mes expériences électro-physiologiques sur le mécanisme de la physionomie en mouvement sont de ceux qui ne peuvent être jugés que par la vue. J'ai répété ces expériences des centaines de fois en présence de nombreux témoins, et toujours elles ont porté la conviction dans les esprits. Des artistes habiles ont vainement essayé de les représenter ; car les contractions provoquées par le courant électrique sont de trop courte durée pour que le dessin ou la peinture puisse reproduire exactement les lignes expressives qui se développent alors sur la face.¹⁵⁰

Zeichnungen und Malerei werden der kurzen Bewegungsdauer nicht gerecht und sind nicht in der Lage, den durch die Elektrizität hervorgerufenen Ausdruck exakt zu reproduzieren.

Im Jahre 1862 erscheint die erste Auflage von Duchenne de Boulognes Werk *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions*¹⁵¹, zu Deutsch *Elektrophysiologische Analyse von Gefühlsausdruck*. Begleitend zu der Buchpublikation erscheint ein Bilderatlas mit 74 Abbildungen. Diese zeigen die verschiedenen Muskelaktivitäten und die damit zusammenhängenden Gefühlsregungen, die sich im Gesicht spiegeln: Ärger und Aggression, Schmerz, Verachtung und Traurigkeit, Angst, Freude und Überraschung. Um diese Ergebnisse zu erzielen, setzte Duchenne de Boulogne das entspannte Gesicht mit Hilfe von Elektrizität in Aktion, und

¹⁴⁷ Duchenne de Boulogne (1876), S. 66; Übersetzung: „Der Anblick der fotografierten Gesichter, die die expressiven Merkmale, die charakteristisch für die Muskeln als Interpreten der Leidenschaften sind, wie die Natur darstellen, lehrt tausendmal mehr als die Überlegungen und die ausführlichsten Beschreibungen.“

¹⁴⁸ Vgl. ebd., O.S.

¹⁴⁹ Ebd. (1876), S. VI.

¹⁵⁰ Duchenne de Boulogne (1876), S. 64f.; Übersetzung: „Die Fakten, die sich aus meinen elektrophysiologischen Experimenten über den Mechanismus des Gesichts in Bewegung ergeben, sind solche, die nur vom Sehen beurteilt werden können. Ich habe diese Experimente hunderte Male in Gegenwart vieler Zeugen wiederholt und sie haben die Geister immer überzeugt. Erfahrene Künstler haben vergeblich versucht, sie wiederzugeben, da die durch den elektrischen Strom verursachten Kontraktionen von so kurzer Dauer sind, als dass die Zeichnung oder die Malerei die expressiven Linien, die sich dann auf dem Gesicht entwickeln, genau reproduzieren könnten.“

¹⁵¹ Vgl. Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, avec un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiées*, Paris 1862.

erkundete so die einzelnen Muskelgruppen, die für unsere Gefühlsregungen und den nach außen hin sichtbaren Gesichtsausdruck verantwortlich sind. Er stimulierte bei seinen Experimenten zunächst einzelne Muskelpartien, um sie später auch zu kombinieren und auf Verbindungen hin zu untersuchen (Abb. 16 – 22).¹⁵² Die Elektrizität stellte für ihn die optimale Methode dar, die individuellen Muskelbewegungen zu imitieren und zu analysieren. Und die Fotografie war die Methode, um seine Ergebnisse einer tiefergehenden Untersuchung, dem Vergleich und einem größeren Publikum zur Verfügung zu stellen:

La photographie seule, aussi fidèle que le miroir, pouvait atteindre la perfection désirable; elle m'a permis de composer, d'après nature, un album de figures qui feront, pour ainsi dire, assister mes lecteurs aux expériences électro-physiologiques que j'ai faites sur la face de l'homme.¹⁵³

Im Übrigen fotografierte er die meisten der Abbildungen selbst, oder war zumindest an ihrer Ausführung beteiligt. Genauso wie Albert Londe, legte auch Duchenne de Boulogne Wert darauf, dass die Fotografien nicht retuschiert wurden und so ein unverfälschtes Ergebnis seiner Experimente darstellten.¹⁵⁴

Eine Fotografie scheint, betrachtet man die soeben angeführten Beispiele, mehr wertvolle Informationen als jedes schriftliche Wort zu enthalten. Die Fotografie scheint mit der Realität verknüpft zu sein und schafft so Zeugnisse mit Beweiskraft. Die Entwicklung der medizinischen und psychiatrischen Fotografie fällt im 19. Jahrhundert zeitlich mit jener der Gerichtsfotografie zusammen. Sowohl im medizinisch-wissenschaftlichen als auch im juristischen Bereich sieht man im fotografischen Medium die Möglichkeit des Vergleichs, der Analyse und des Beweises und so setzt sich die Fotografie in vielen Fällen als Darstellungsmittel durch.

¹⁵² Vgl. Duchenne de Boulogne (1876), S. 17.

¹⁵³ Ebd., S. 65.; Übersetzung: „Das Foto allein, so treu wie der Spiegel, konnte die gewünschte Perfektion erreichen; es hat mir erlaubt, ein Album von Gesichtern nach der Natur zu komponieren, die meinen Lesern sozusagen erlauben werden, die elektrophysiologischen Experimente mitzuerleben, die ich auf dem Gesicht des Menschen gemacht habe.“

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. VI.

2.1.4 Der Begriff des „Dokumentarischen“ als kulturelles Konstrukt

Die eingangs von Abigail Solomon-Godeau zitierte Frage nach dem, was ein Dokumentarfoto sei, ist nach den bisherigen Ausführungen in der Tat nicht eindeutig zu beantworten. Als Dokument betrachtet stellt die Fotografie ein Beweisstück dar, eine Abbildung, die bewahrt oder einen Sachverhalt bezeugt.

Die Beweiskraft, die einem Dokument zugeschrieben wird, ist auf das fotografische Medium bezogen, jedoch seit jeher umstritten. Die Fotografie wird seit ihren Anfängen von der Frage begleitet, inwiefern sie tatsächlich die Realität abbilden kann. Ist der Fotografie tatsächlich das Reale eigen, so müsste es sich bei jedem fotografischen Abbild um ein Dokument handeln und dazu führen, dass, wie Solomon-Godeau provokativ feststellt, kein fotografisches Abbild mehr oder weniger dokumentarisch ist als ein anderes.

Da jedoch auch Fotografien nicht von Manipulationen und Inszenierungen ausgenommen sind, scheint eine Unterteilung in Dokumentarisches und Nichtdokumentarisches von Nöten zu sein. Ist der Begriff des Dokuments jedoch gleichzusetzen mit dem Begriff des Dokumentarischen und dieser ohne weiteres übertragbar auf die Bedeutung der Dokumentarfotografie? Die Frage offenbart eine Komplexität, die nicht ohne weitere Betrachtungen beantwortet werden kann. Spricht man von der Dokumentarfotografie begibt man sich laut Solomon-Godeau denn auch „geradewegs in einen Morast von Widersprüchen, Verwechslungen und Mehrdeutigkeiten.“¹⁵⁵

Der Begriff des Dokumentarischen fand erst relativ spät Aufnahme in den Sprachgebrauch der Fotografie. Seit den späten 1920er Jahren, erst nahezu ein Jahrhundert nach Erfindung der Fotografie, fand er Eingang in die entsprechenden Nachschlagewerke und wurde regelmäßig verwendet.¹⁵⁶ Nach Wiebke Ratzeburg war der Begriff der „Dokumentarfotografie“ im allgemeinen Sprachgebrauch mit einer spezifischen Tradition der Fotografie verbunden. Es handelt sich dabei um die Tradition der Fotoreportagen der 1930er bis 1960er Jahre, die verknüpft ist mit der Blüte der Magazine und Zeitschriften wie *Life* und *Look* in den USA oder der *Berliner Illustrierten Zeitung*, der *Arbeiter Illustrierten Zeitung* und des *Sterns* in Deutschland.¹⁵⁷

Die Bezeichnung „dokumentarisch“ wurde zum ersten Mal nachweislich 1926 vom britischen Filmproduzenten John Grierson verwendet. Er gebrauchte das Wort in einer Besprechung des Sachfilms *Moana* von Robert Flaherty. Der Film zeigt das Alltagsleben sowie die Nahrungs- und Arbeitsmittelbeschaffung der Inselbewohner Samoas. John Grierson beschrieb den Film in einer New Yorker Zeitung als visuellen Bericht mit „dokumentarischen Wert“¹⁵⁸. Zunächst handelte sich also um einen Begriff der Filmtheorie, der eine bestimmte Art von Sachfilm charakterisierte.

John Grierson fing um 1927 in Großbritannien an, die *General Post Office Film Unit* aufzubauen, die eng mit dem Ruf des britischen Dokumentarfilms verbunden war und ihn begründete.¹⁵⁹ Grierson

¹⁵⁵ Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Wolf, Herta (2003), S. 53f.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 54.

¹⁵⁷ Vgl. Ratzeburg, Wiebke: „Dokumentarfotografie im Museum. Die Veränderung der Dokumentarfotografie und ihre Reflexion im Programm des Museums für Photographie Braunschweig 1984 – 2002“, in: Hasenpflug (2003), S. 37.

¹⁵⁸ Stott, William: *Documentary Expression in Thirties America*, New York 1973, S. 9, zit. in: Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Wolf, (2003), S. 54.

¹⁵⁹ Vgl. Aitken, Ian: *The Documentary Film Movement. An Anthology*, Edinburgh 1998.

fasste das Dokumentarische dabei als etwas auf, das unmittelbar mit dem Realen verbunden sein sollte.¹⁶⁰ Die Dokumentarfilme hatten in der Regel keine Spielhandlung, sondern präsentierten das Leben wenig bekannter Völker in entfernten Gebieten der Welt. Mit den Filmaufnahmen sollte jedoch kein durchschnittlicher Reisebericht gezeigt werden, sondern man wollte einen Kommentar abliefern und auf die Verhältnisse auf dieser Erde aufmerksam machen.¹⁶¹

Es gab natürlich auch Fotografen, die diesen Anspruch verfolgten, jedoch waren sie bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht unter einer gesonderten fotografischen Kategorie erfasst worden. Der Begriff, der aus der Filmtheorie entstanden war, wurde auch im Bereich der Fotografie zunächst für Arbeiten angewendet, die einen sozialkritischen Ursprung hatten. „Die Tradition der klassischen Dokumentarfotografie“, so Wiebke Ratzeburger, „ist untrennbar mit einem reformistisch-politischen Weltbild verbunden“. „Es ist die ‚Kamera mit Gewissen‘, die nicht nur die Wirklichkeit festhält, sondern Bilder von sozialen Missständen mit klarer politischer Stoßrichtung erzeugt“¹⁶², so Ratzeburger weiter. Die dokumentarische Fotografie muss nach dieser Definition eine eindeutige Aussage besitzen und sofort verständlich sein. Im Idealfall wird sie ausschließlich als Botschaft wahrgenommen und tritt als Bild an sich gar nicht ins Bewusstsein des Betrachters.¹⁶³

Die Kamera galt als Gerät, das die Dinge so zeigen konnte, wie sie sind und wurde so „zwangsläufig auch als Werkzeug der Verbesserung angesehen“¹⁶⁴. Die Fotografie wurde als Mittel gesehen, das soziale Reformen herbeiführen konnte und so war die Kategorie der „Dokumentarfotografie“ in den 1930er Jahren nahezu gleichbedeutend mit einer Fotografie, die sozialkritisch auf Missstände aufmerksam machte.¹⁶⁵ Auch Wolfgang Kemp macht in seinem Buch zur *Geschichte der Fotografie* auf die 1930er Jahre aufmerksam, in denen „die Dokumentaristen ihre Aufmerksamkeit von den Sachen auf die sozialen Zustände“¹⁶⁶ und vor allem die sozialen Missstände verlagerten. Das bekannteste Projekt dieser Zeit sind die fotografischen Aktivitäten der amerikanischen *Farm Security Administration*, kurz FSA, die mit ihrem Hilfsprogramm auf die ärmliche Situation der Kleinbauern während der Wirtschaftskrise aufmerksam machten. Durch Dürren heimgesucht, verarmten vor allem die Landstriche der mittleren und südlichen Staaten und mit ihnen die Landbevölkerung. Sozialkritische Fotografien wurden eingesetzt, um auf das Elend aufmerksam zu machen und finanzielle Hilfsmittel zu mobilisieren. Zwei der bekanntesten Vertreter dieser Bewegung waren Walker Evans und Dorothea Lange, die im Auftrag der FSA Bilddokumente von sozialer Brisanz schufen und mit ihren Portraits von ausgelaugten und verhärmten Farmleuten deren Schicksal dem Rest Amerikas näher brachten (Abb. 23 – 26).¹⁶⁷

Die qualitative Unterscheidung von Fotografie und Dokument einerseits sowie Fotografie und Dokumentarfotografie andererseits muss bei der Betrachtung und Zuordnung der entsprechenden

¹⁶⁰ Ebd., S. 48ff.,

¹⁶¹ Vgl. Redaktion der Time-Life Bücher (Hrsg.): *Das Photo als Dokument*, Amsterdam 1978, S. 12.

¹⁶² Ratzeburger, Wiebke: „Dokumentarfotografie im Museum. Die Veränderung der Dokumentarfotografie und ihre Reflexion im Programm des Museums für Photographie Braunschweig 1984 – 2002“, in: Hasenpflug (2003), S. 37.

¹⁶³ Ebd., S.39.

¹⁶⁴ Redaktion der Time-Life Bücher (1978), S. 46.

¹⁶⁵ Vgl. Redaktion der Time-Life Bücher (1978), S. 47.

¹⁶⁶ Kemp, Wolfgang: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2011, S. 58.

¹⁶⁷ Vgl. Lange, Dorothea: *Dorothea Lange, by The Museum of Modern Art*, New York, New York 1968; Lange, Dorothea: *Dorothea Lange. The Aperture history of photography series*, New York 1981; Evans, Walker: *Photographs for the Farm Security Administration, 1935 – 1938*, New York 1973; United States, Farm Security Administration: *Farm Security Administration*, by Museo de Arte e Historia, Durango 1987; Kemp (2011), S. 58ff.

Begrifflichkeiten berücksichtigt werden. Eine Fotografie kann Dokument und Dokumentarfoto gleichzeitig sein. Ein Dokument ist jedoch nicht zwangsläufig eine Fotografie und nur weil ein Foto ein Dokument ist, handelt es sich dabei noch nicht um eine Dokumentarfotografie. Sowohl die Intention als auch die mit dem Bild transportierte Botschaft spielen eine entscheidende Rolle bei der Einordnung der Bilder. Jean Christoph Ammann zitiert in diesem Sinne die Fotografin Gisèle Freund mit den Worten, „dass ein gutes Foto immer ein Dokument ist“ und ergänzt gleichzeitig, dass ein Dokument noch lange kein gutes Foto sei: „Mit anderen Worten, das Bild enthält das Dokument, aber ein Dokument ist noch kein Bild“.¹⁶⁸

Mit dem Dokument liefert der Fotograf einen Beweis für die Existenz eines vermeintlich Realen. Mit der Dokumentarfotografie jedoch verbindet sich der Wille des Fotografen, eine Botschaft zu transportieren. Dieser Ansicht nach ist es nicht der Beweis, sondern vor allem die *Botschaft*, die der Dokumentarfotografie immanent ist und sie von bloßer Dokumentation unterscheidet.¹⁶⁹ Die Botschaft unterscheidet das Dokumentarfoto demnach von einer herkömmlichen Aufnahme. Es ist von allgemeiner, gesellschaftsbezogener Bedeutung und geht über die rein persönliche Bedeutsamkeit eines Bildes hinaus.¹⁷⁰

Mit dieser Definition wären die Fotografien ausgeschlossen, die zwar besonders eng an der realen Vorlage arbeiten, nicht jedoch eine sozialkritische Position beziehen oder ein gesamtgesellschaftliches Anliegen verfolgen. Fotografische Abbildungen von Kunstwerken und Architekturen im Sinne der Reproduktionsfotografie und Denkmalpflege, sowie Fotografien aus dem naturwissenschaftlichen Forschungsbereich wären damit von dieser Kategorie ausgeschlossen. Auch ein Großteil der Amateurfotografie ist folglich nicht zum Bereich der Dokumentarfotografie zu rechnen. Vor allem das Feld der Werbefotografie, bei der vielfach mit bewusster Inszenierung und Manipulation gearbeitet wird, zählen demnach nicht zum Genre der Dokumentarfotografie, sondern zu dem Bereich dokumentierender Fotografie.¹⁷¹

Einhergehend mit der wachsenden Bedeutung und Beliebtheit des fotografischen Mediums, ging auch die Kritik und Skepsis gegenüber ihrer Manipulierbarkeit und damit ihrem Mangel an Glaubhaftigkeit.¹⁷² Gerade bei der Fotografie als beglaubigendes Dokument sowie bei der Dokumentarfotografie, die auf soziale Missstände aufmerksam machen soll, kommt es auf die Verlässlichkeit und die Wahrhaftigkeit des Gezeigten an.

Definiert man die Dokumentarfotografie orientiert an ihrer historischen Entstehung, dann gilt in der Regel, dass das Objekt vor der Linse nicht durch den Fotografen manipuliert werden darf. Dieser Anspruch wurde bereits im 19. Jahrhundert diskutiert, als es im Jahre 1876 in England zum Prozess gegen einen gewissen Dr. Bernardo kam. Jener fertigte gestellte Fotografien von in Armut lebenden Kindern an. In seinen Fotografien verwendete er die immer gleichen Modelle in unterschiedlichen Zusammenhängen und obwohl die Kinder tatsächlich auf der Straße lebten, waren die Bilder

¹⁶⁸ Ammann, Jean-Christophe: „Vorwort“, in: Freund, Gisèle: *Gisèle Freund. Fotografien*, Ausst. Kat. anlässlich der Ausstellung "Gisèle Freund – Fotografien" im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, hrsg. vom Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1995, S. 9.

¹⁶⁹ Vgl. Redaktion der Time-Life Bücher (1978), S. 7.

¹⁷⁰ Ebd. S. 7.

¹⁷¹ Vgl. Ratzeburg, Wiebke: „Dokumentarfotografie im Museum. Die Veränderung der Dokumentarfotografie und ihre Reflexion im Programm des Museums für Photographie Braunschweig 1984 – 2002“, in: Hasenpflug (2003), S.38.

¹⁷² Vgl. Kapitel 2.1.2, S. 34ff. der vorliegenden Arbeit.

inszeniert und galten als Betrug.¹⁷³ Dokumentarfotografien sprach man das Bestreben zu, wahre Sachverhalte darstellen zu wollen. Die Inszenierung wurde im angeführten Fall als Manipulation der Wirklichkeit verstanden und die Fotografien verloren ihren Beweischarakter. Der Fotograf sollte einen möglichst neutralen Standpunkt einnehmen und so ein objektives Bild der Wirklichkeit schaffen. Bilder sollten zu Fakten werden.

Seit den 1960er Jahren kam es erneut zu einer zunehmend kritischen Diskussion über die klassische und enge Definition von dem was unter Dokumentation zu verstehen ist. Der Fotografie wurde immer weniger zugetraut, tatsächlich die ganze Komplexität der Lebenswirklichkeit zu erfassen.¹⁷⁴ Indem die Kamera ein Gerät zu sein schien, das die Dinge so zeigt, wie sie sind, wurde die Dokumentarfotografie ursprünglich als Instrument der Verbesserung gesehen.¹⁷⁵ Mittels der Fotografie sollte der menschlichen Gesellschaft ein Spiegel vorgehalten werden und das Abbild der Welt sollte einen kritischen Kommentar darstellen. Das Kriterium der Dokumentarfotografie lautet also nicht nur, die Wahrheit wiederzugeben, sondern darüber hinaus auch eine kritische Stellung zu dieser Wahrheit zu beziehen.¹⁷⁶ Indem der Wahrheitsgehalt der Fotografie in Zweifel gezogen wurde, änderte sich auch die Vorstellung von dem, was unter Dokumentation zu verstehen sei.

In ihrem Essay zur Dokumentarfotografie vertritt Abigail Solomon-Godeau die Meinung, dass „die Auffassung der Fotografie als einer naturgetreuen, unvermittelten Transkription physischer Erscheinungen [...] seit langem aufgegeben wurde.“¹⁷⁷ Laut Solomon-Godeau übersetzt die Kamera Wirkliches in Bildliches und ist somit in der Praxis mitunter auch Täuschungen unterlegen. So handle es sich beim *Dokumentarischen* zwar um eine nützliche, nicht aber theoretisch fundierte Rubrik.¹⁷⁸ Abgesehen vom Handlungsspielraum, der dem Fotografen zur Verfügung steht, sei die Intention, die der Fotograf bei der Bildentstehung anstrebt, so erklärt dagegen Wiebke Ratzeburg. Seit jeher wurde an Fotografien retuschiert und eine absolut verlässliche Wiedergabe von Wirklichkeit so in Frage gestellt. Eine dokumentarische Fotografie lässt sich auf diese Weise betrachtet nicht einfach nur nach dem Grad der Manipulation definieren. Denn, so Ratzeburg, „die Intention eines Fotografen kann sehr wohl dokumentarisch sein, auch wenn er dazu das Bildmaterial bearbeitet. Daraus folgt, dass die Intention bei der Herstellung einer dokumentarischen Fotografie eine wichtige Rolle spielt.“¹⁷⁹

Folgt man Abigail Solomon-Godeau, impliziert die späte Aufnahme des *Dokumentarischen* als Kategorie des fotografischen Sprachgebrauchs, dass die Fotografie bis dahin als etwas aufgefasst wurde, das an sich schon von Natur aus eine dokumentarische Funktion erfüllte und deshalb keine gesonderte Kategorie brauchte.¹⁸⁰ Durch diese Tatsache angespornt, so Solomon-Godeau, bestand das historische Programm der künstlerischen Fotografie während des gesamten 19. und eines großen Teils des 20. Jahrhunderts darin, „der populären Auffassung von der Fotografie als einem seelenlosen

¹⁷³ Vgl. Ratzeburg, Wiebke: „Dokumentarfotografie im Museum. Die Veränderung der Dokumentarfotografie und ihre Reflexion im Programm des Museums für Photographie Braunschweig 1984 – 2002“, in: Hasenpflug (2003), S. 38f.

¹⁷⁴ Vgl. Ratzeburg, Wiebke: „Dokumentarfotografie im Museum. Die Veränderung der Dokumentarfotografie und ihre Reflexion im Programm des Museums für Photographie Braunschweig 1984 – 2002“, in: Hasenpflug (2003), S. 39.

¹⁷⁵ Vgl. Redaktion der Time-Life Bücher (1978), S. 46.

¹⁷⁶ Ebd., S. 13.

¹⁷⁷ Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Wolf, (2003), S. 53

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

¹⁷⁹ Ratzeburg, Wiebke: „Dokumentarfotografie im Museum. Die Veränderung der Dokumentarfotografie und ihre Reflexion im Programm des Museums für Photographie Braunschweig 1984 – 2002“, in: Hasenpflug (2003), S. 37f.

¹⁸⁰ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Wolf, (2003), S. 54.

Transkriptionsmedium entgegenzutreten, indem man für sie eine subjektive und expressive Vermittlungstätigkeit reklamierte.“¹⁸¹

Die Ansicht, es handle sich bei der Fotografie um ein „seelenloses Transkriptionsmedium“ implizierte demnach, dass es sich beim fotografischen Medium von Natur aus um einen neutralen, dokumentierenden Vorgang handelte. Solomon-Godeau folgert, dass das Dokumentarische dem fotografischen Medium von Anfang an inhärent war und als Konzept vielmehr historisch als ontologisch zu denken sei:

„Documentary’ is itself a recent entry into the photographic lexicon; it is not employed with any regularity before the late 1920s, nearly a century after its invention. Because the majority of photographic uses previous to the term’s introduction were what we would now automatically designate as documentary, it becomes clear that the documentary concept is historical, not ontological. Moreover, the word’s permutations are testimonial to the way photographic uses, and the meanings ascribed to them, are constantly in flux, repositioned and reoriented to conform to the larger discourses which engender them.

The late arrival of the category documentary into photographic parlance implies that until its formulation, photography was understood as innately and inescapably performing a documentary function.¹⁸²

Mit ihrer Einschätzung, die Fotografie sei von Beginn an als etwas verstanden worden, das ganz unausweichlich eine dokumentierende Funktion erfülle, liegt Solomon-Godeau sicherlich richtig. In ihrer Einleitung stellt sie das weite Spektrum heraus, in dem die Fotografie betrachtet werden muss. Demzufolge sind Sprache, Begriffe, Erforschung und Interpretation *jedes* kulturellen Objektes gebunden an ein größeres Netz von historischen Gegebenheiten, in dem sowohl das Objekt selbst, als auch dessen Kommentatoren geformt und festgelegt werden.¹⁸³ In der Regel, so schreibt sie außerdem, gilt die Kategorie des „Dokumentarischen“ in ihrer herkömmlichen Gebrauchsform als faktisch, belehrend, ermahrend und verbessernd mit einem humanistischen Impuls.¹⁸⁴

Um eine genauere Vorstellung davon zu erhalten, was konkret unter dem Dokumentarischen verstanden wird und wurde, beleuchtet Abigail Solomon-Godeau den Begriff in ihrem Aufsatz aus unterschiedlichen Perspektiven.¹⁸⁵ Wird der Begriff als historisches Konstrukt angesehen, so müssen die zeitgleich geführten Diskurse, Praktiken und Verwendungsweisen bei der Betrachtung mit berücksichtigt werden. So stellt sich etwa die Frage, ob es sich beim Dokumentarischen um eine „investigative oder didaktische Unternehmung“ handelt, ob es sich dabei um Ästhetisches oder doch vielmehr um „sämtliche nichtästhetischen, informationsbezogenen Verwendungen“¹⁸⁶ dreht? „Ist die Verkörperung der Dokumentarfotografie“, fragt Solomon-Godeau, „das Verbrecherfoto mit seinem Status als Beweismittel, das Zielfoto bei Pferderennen oder die sozial engagierte Fotografie?“¹⁸⁷ Der „Morast von Widersprüchen, Verwechslungen und Mehrdeutigkeiten“¹⁸⁸, der anfangs von Solomon-

¹⁸¹ Ebd., S. 54.

¹⁸² Solomon-Godeau, Abigail: „Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography“, in: dies. (1997), S. 169f.

¹⁸³ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: „Introduction“, in: dies. (1997), S. xxi.

¹⁸⁴ Ebd., S. xxvii.

¹⁸⁵ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: „Who Is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography“, in: dies. (1997), S. 170ff.

¹⁸⁶ Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Wolf, (2003), S. 55.

¹⁸⁷ Solomon-Godeau, Abigail: „Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie“, in: Wolf, (2003), S. 55.

¹⁸⁸ Ebd., S. 53f.

Godeau im Bezug auf die fotografische Kategorie des Dokumentarischen heraufbeschworen wurde, tritt hier deutlich zu Tage.

In der Einleitung zu Solomon-Godeaus *Photography at the Dock* macht auch Linda Nochlin deutlich, wie umstritten nicht nur die generelle Rolle der Fotografie, sondern vor allem auch die dokumentierende Funktion der Fotografie im diskursiven Feld ist:

Nothing, perhaps, is harder to write about intelligently than photography. This is true for several reasons, some of which have to do with the equivocal status of the photographic object itself and some of which are related to the unstated assumptions controlling the discursive fields of photographic history and criticism.

In the first place, there is the temptation to accept photography as a transparent representation of things as they are, uncontaminated by any sort of mediation. On the most naïve level, photographs have been used and continue to be used to prove the existence of certain facts or situations [...]. Such photographs are known as 'documentary' and have had a privileged epistemological status. This is true despite the fact that such 'documentary' photographs are known to have often been doctored or falsified [...]. This does not mean, of course, that all photographs are falsifications or that the events or situations that they purport to record never took place; it merely suggests that some are and that it is hard to tell the difference. In other words, it seems reasonable to assume that photographs have a more problematic relationship to the reality they purport to 'capture' than the other visual media [...].¹⁸⁹

Besonders verzwickelt ist das Verhältnis der Fotografie zur Realität, für deren Existenz sie mit ihren Bildern eindeutige Fakten zu liefern scheint. Einige Fotografien mögen einen Sachverhalt bezeugen und einen Teil der Wirklichkeit einfangen, während andere manipuliert und verfälscht werden. Hier den Unterschied zu erkennen ist nicht immer einfach und so wird ein problematischer Status der Fotografie kreiert, der sie von anderen visuellen Medien unterscheidet.

Bernd Stiegler schließt sich in seinem Buch *Bilder der Photographie* der Stellungnahme Nochlins sowie der Position Solomon-Godeaus an, wenn er darauf hinweist, dass das Verständnis der Fotografie im 19. Jahrhundert vor allem darauf beruhte, nicht nur Dokument, sondern vor allem die Wirklichkeit selbst zu sein.¹⁹⁰ Um die *dokumentarische* Fotografie als eigenes Genre auszuzeichnen, bedurfte es demnach im 20. Jahrhundert „bestimmter Inszenierungsstrategien“¹⁹¹, um sie von anderen Fotografien zu unterscheiden. Eine eigene Sprache und Rhetorik der Bilder musste entwickelt werden, um die Fotografien als dokumentarische auszuzeichnen und erkennbar zu machen. Dies äußerte sich in einer besonderen „Schärfe, Genauigkeit, Helligkeit, Verständlichkeit und Lesbarkeit der Bilder“¹⁹². Hier wird wie schon bei Solomon-Godeau deutlich, inwiefern die Fotografie nicht nur an sich und von sich selbst aus ein Dokument mit Wirklichkeitsgehalt ist, sondern vor allem auch zu einem solchen gemacht wird.

Wie am Beispiel der Rechtsprechung und der medizinischen Forschung in den beiden vorhergehenden Kapiteln bereits gezeigt wurde, steht die Fotografie häufig für ein Medium, das Fakten liefert. Die Fotografie stellt demnach ein Zeugnis dar und lässt so Rückschlüsse auf Tatbestände und Sachverhalte zu. Sie wird zum Zeugen gemacht, der Tatorte, Gegenstände, physische und sogar psychische Gegebenheiten festhält und doch nur einen Ausschnitt aus dem

¹⁸⁹ Nochlin, Linda: „Foreword“, in: Solomon-Godeau (1997), S. xiii.

¹⁹⁰ Vgl. Stiegler (2006), S. 73.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd., S. 74.

Gesamtkontext darstellen kann. Die Fotografie ist, und das wird sich in den folgenden Kapiteln zeigen, ein kulturelles Konstrukt, das sich aus einer Vielzahl wissenschaftlicher und theoretischer Überlegungen zusammensetzt.

Die Betrachtung der Fotografie innerhalb der Massenmedien, der Analyse, vor Gericht und in der Forschung sowie in Galerien und Museen macht deutlich, wie vielfältig die Rollen sind, die sie spielt und wie ambivalent die Stellungen sind, die sie innerhalb verschiedener Anschauungen einnimmt. Dies gilt nicht nur für die Fotografie generell, sondern ganz besonders für die Dokumentarfotografie bzw. die dokumentierende Fotografie. Für die hier untersuchten Fragestellungen und im Hinblick auf die vier fotografischen Werke der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts ist dies ein Themenfeld von besonderer Relevanz. Hier ist zum einen die Frage nach der genauen Begriffsdefinition zu berücksichtigen, und zum anderen der Bedeutungswandel bzw. die Umbewertung der Rolle, die die Fotografie im sozialen und ästhetischen, im gesellschaftlichen und kunsthistorischen Kontext im Laufe der Zeit einnimmt. Die Frage, inwiefern sich die Wirkung, Rezeption und Botschaft von Fotografien im Galerie- und Museumskontext verändert, wird deshalb im späteren Erörterungsteil Thema sein.

Wie auch immer die Entwicklung der Fotografie als Dokument und die Entwicklung der Dokumentarfotografie als eigene Kategorie des fotografischen Sprachgebrauchs vonstatten ging und in welche Richtung sie steuert, eines ist ihnen allen gemeinsam: Sie setzen sich mit der Realität auseinander und schaffen mit ihren Abbildern einen (mehr oder weniger sozialkritischen) Kommentar zu unserer Welt und Wirklichkeit.

Als Teil eines umfassenden Systems visueller Kommunikation, als Medium und Lieferantin empirischer Beweise, kritischer Hinterfragung und visueller Wahrheiten ist die Fotografie als Dokument ein komplexes Konstrukt, das sich mit einer Vielzahl von Rezeptions- und Gebrauchsweisen bestimmen lässt. Der Aspekt der Objektivität, der Realität und der Spur wird deshalb Thema des folgenden Kapitels sein.

2.2 Theoretische Verortung

Bevor dem besonderen Verhältnis von Fotografie und Objektivität nachgegangen wird, stellt sich auch hier zunächst die Frage nach dem Wesen und der Definition, nach den Theorien und Ansichten zur Objektivität. Damit einhergehend ist unweigerlich auch die Frage nach der Bestimmung des Subjektiven. Hier interessieren nicht nur der Wortursprung der beiden Begrifflichkeiten, sondern vor allem auch die über die Zeit veränderten Vorstellungen von dem, was als objektiv bzw. subjektiv zu definieren ist. Besondere Berücksichtigung wird hier das Buch zur *Objektivität*¹⁹³ von Lorraine Daston und Peter Galison finden, da es einen historischen Überblick zu den verschiedenen Definitionen von Objektivität im Feld der Wissenschaften vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart liefert. Ihre Untersuchung bietet aufschlussreiche Erkenntnisse, die auch auf den Bereich der Fotografie und die Thematik der vorliegenden Dissertation anzuwenden sind.

Der Anspruch, objektive Fotografien zu schaffen, ist meistens verbunden mit dem Wunsch, die Realität so abzubilden, wie sie ist. Die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt in der Fotografie und damit ebenfalls die Frage nach der Referenzialität und Spur sowie die Bedeutung der Zeit ist Thema zahlreicher fototheoretischer Schriften. Diese sollen hier u. a. mit Roland Barthes, Susan Sontag, Rosalind Krauss und Philippe Dubois vorgestellt werden. Hier eine vollständige Darstellung der gesamten Fotografietheorie anzustreben, würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit bei weitem übersteigen. Es soll jedoch ein kleiner Einblick in die verschiedenen Ansätze und Positionen gegeben werden, um damit das komplexe Dasein der Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation besser nachvollziehen zu können.

Auch die Fotografien von Bernd und Hilla Becher, Albert-Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt sind vor dem Hintergrund sich wandelnder Vorstellungen von Objektivität und Subjektivität zu sehen. Darüber hinaus findet sich in ihren Bildern das Thema der Zeitlichkeit, Zeitlosigkeit, Endlichkeit, Referenz und Spur. Die folgenden Ausführungen dienen dazu, ein Verständnis für diese den Werken inhärenten Themen zu entwickeln und die später folgende Analyse vorzubereiten.

¹⁹³ Vgl. Daston/ Galison (2007).

2.2.1 Begriffsklärung Objektivität und Subjektivität

Objektivität und Subjektivität finden sich als Begrifflichkeiten heute ganz selbstverständlich in unserem alltäglichen Sprachgebrauch wieder. Dass die beiden Wörter Gegensätze verkörpern, scheint dabei gewiss zu sein. Was genau sich hinter den beiden Bezeichnungen verbirgt und welchen Bedeutungswandel sie hinter sich haben, ist dagegen in der Regel nicht bekannt. Was also sind Objektivität und Subjektivität und wie unterscheiden sie sich?

Das Wort „Subjektivität“ ist abgeleitet vom lateinischen „subjectum“, was so viel bedeutet wie „das Unterworfene“. Diese abwertende Seite des Begriffs ist im französischen und englischen Sprachgebrauch noch weitgehend erhalten geblieben, so heißt das französische „assujettir“ soviel wie „unterwerfen“ und mit dem englischen „subjects“ werden die Bürger Großbritanniens auch heutzutage noch als „Untertanen“ des Königshauses bezeichnet.¹⁹⁴ Subjektivität ist im ursprünglichen Sinne diejenige Eigenschaft, die ein Subjekt, also ein wahrnehmendes, denkendes Wesen, von einem Gegenstand unterscheidet. Wie genau diese Eigenschaft zu definieren ist, ist in Philosophie und Wissenschaft seit dem Beginn der Antike bis heute umstritten. Spricht man von „Subjektivierungsweisen“, ist damit zunächst einmal nur gesagt, dass das Subjekt in verschiedenen Handlungs- und Argumentationszusammenhängen vorkommt. Es übernimmt dabei als gedankliche oder rhetorische Figur bestimmte Erklärungs- und Begründungsfunktionen.¹⁹⁵ Betrachtet man den Begriff der Subjektivität auf diese Weise, wird klar, dass es weitere zentrale Begriffe nach sich zieht. Neben den nahe liegenden Komponenten Ich oder Individuum stehen auch fundamentale Wörter wie Wahrheit und Wissen in direktem Zusammenhang mit dem Konzept der Subjektivität.¹⁹⁶

Unter Subjektivität versteht man heute allgemein die subjektive, das heißt individuelle, Wahrnehmung eines Menschen. „Subjektivität“ leitet sich ab von „Subjekt“ und damit vom seienden Wesen. Meine subjektive Sicht auf die Welt ist meine ganz persönliche und eigene Auffassung über die Dinge dieser Welt. Dem Subjektiven ist eigen, dass es sich von der Sichtweise anderer Menschen unterscheiden kann, es ist mitunter geprägt von Wechseln und Sprüngen, von Verklärungen und Übertreibungen, gekoppelt an das Empfinden und die Wahrnehmung jedes Einzelnen.¹⁹⁷

In der Philosophie werden in Bezug auf den Begriff der Subjektivität häufig die Beschreibungen der Erkenntnis und Vorstellung sowie des Denkens, Bewusstseins und Selbstbewusstseins verwendet. Die „Subjektivität als Autoreflexivität des Vorstellens“¹⁹⁸ impliziert die bewusste Verortung des Subjekts – bzw. des Ichs – in der Welt. In der Regel wird damit auch die Fähigkeit und Möglichkeit zum freien und selbstbestimmten Handeln in Verbindung gebracht. Der rational denkende Mensch definiert sich als „Ich“ mit sich selbst und folgt in seinem Handeln der Autonomie seines Denkens.

Gleichzeitig wird Subjektivität häufig mit Unsachlichkeit gleichgesetzt und ist damit beeinflusst von persönlichen Gefühlen, Interessen und Sichtweisen. In diesem Sinne steht die Subjektivität im Gegensatz zur Objektivität und wird vor allem in den naturwissenschaftlichen Forschungsrichtungen

¹⁹⁴ Vgl. Knobloch, Heinz: *Subjektivität und Kunstgeschichte*, Köln 1996, S. 11.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 12.

¹⁹⁷ Vgl. Mauthner, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. II, Zürich 1980, S. 174ff.

¹⁹⁸ Frank, Manfred: „Subjekt, Person Individuum“, in: Frank, Manfred/ Raulet, Gérard/ van Reijen, Willem (Hrsg.): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt am Main 1988, S. 10.

zumeist als Fehlerquelle angesehen und verworfen. Einzig in den Sozialwissenschaften und der Psychologie sind der subjektive Erkenntniswert und subjektorientierte Forschungsmethoden anerkannt.

Die Soziologen Peter L. Berger und Thomas Luckmann beispielsweise betrachten in ihrem Werk *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*¹⁹⁹ die Gesellschaft unter den Aspekten der objektiven und subjektiven Wirklichkeit und gehen davon aus, dass die gesellschaftliche Realität von den Individuen durch ihre subjektive Wahrnehmung erst konstruiert wird. Das heißt, dass die Wirklichkeit nicht objektiv, nicht unabhängig von der Subjektivität existieren kann. Es dominiert heute die Vorstellung einer konstruierten Kultur und Sozialstruktur, die den Menschen durch historisches und relatives Wissen vorbildet. Das Wissen und Bewusstsein des Menschen erscheint somit nicht mehr als dauerhafte und unveränderliche Gegebenheit, die ihm von Natur aus innewohnt. Stattdessen ist die Erkenntnis des Subjekts durch die vorherrschenden Denkmodelle eingeschränkt. Sie sind es, die die kulturellen Sprach- und Denkmuster prägen, begrenzen und formen.

In den Naturwissenschaften strebt man dagegen nach einem klaren, eindeutigen, nicht in Frage zu stellenden Beweis. Man möchte ein verlässliches Resultat haben, das frei ist von den Stärken und Schwächen des Subjektiven, eine Sichtweise, die frei ist von Emotionen, Urteilen und Intentionen, ein Dokument, das uns zeigt, wie etwas *ist*. Das Vorhaben sollte demnach möglichst frei vom menschlichen Einfluss sein und damit möglichst „objektiv“.

Das Wort „objektiv“ lässt sich vom lateinischen „obiectum“ bzw. „obicere“ ableiten, was „das Entgegengeworfene, der Gegenwurf, der Vorwurf“ bzw. „entgegenwerfen, entgegenstellen, vorsetzen, vorwerfen“²⁰⁰ bedeutet. „Subjektiv“, vom lateinischen „subiectum“ bzw. „subicere“, ist als Antonym mit „das Daruntergeworfene, das Zugrundegelgte“ bzw. „darunterwerfen, unterlegen, zugrunde legen“ zu übersetzen.²⁰¹ Das Objekt ist der Gegenstand des Wahrnehmens und Denkens und damit das dem Subjekt Gegenüberstehende.²⁰² Das Objektive ist das von der individuellen Vorstellung Unabhängige. Objektivität leitet sich daher ab als das Allgemeingültige einer sachlichen Feststellung.²⁰³

Die objektive Qualität einer Aussage zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich einzig und allein auf die Eigenschaften des Objekts beschränkt und von den Dispositionen des beobachtenden Subjekts unabhängig ist. In der wissenschaftlichen Forschung bezeichnet Objektivität also ein Prinzip, das darauf abzielt, in Theorien, Thesen und Aussagen die Realität frei von der individuellen Wahrnehmung eines Einzelnen widerzuspiegeln. Umgangssprachlich wird Objektivität oft als sachliche Betrachtungsweise verstanden, die einer Gegebenheit neutral gegenüber steht.²⁰⁴

Die Erfindung der Fotografie schien für die Forschung, Analyse und Dokumentation von Sachverhalten vielversprechendes bereitzuhalten. Zwar gab es auch andere Möglichkeiten visueller

¹⁹⁹ Vgl. Berger, Peter L.; Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, 19. Aufl., Frankfurt am Main 2003.

²⁰⁰ Duden: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Günther Drosdowski, Bd. 7, Mannheim/ Wien/ Zürich 1989, S. 493.

²⁰¹ Ebd., S. 725.

²⁰² Vgl. Mauthner (1980), S. 174ff.

²⁰³ Duden (1989), S. 493.

²⁰⁴ Ebd.; Vgl. hierzu auch: Duden: *Duden. Das Bedeutungswörterbuch. Wortbildung und Wortschatz*, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von Wolfgang Müller, Bd. 10, Mannheim/ Wien/ Zürich 1985, S. 472 sowie S. 625.

Präsentation, doch schienen diese in ihrer Herstellungsweise zu sehr vom Menschen beeinflusst zu werden. So strebte etwa die Malerei nach Ähnlichkeit und nach der Kopie der Welt, doch die Farbwahl und Pinselstriche geführt von Menschenhand schufen Landschaften, Architekturen und Porträts, die denen der wirklichen Welt ähnelten, die sie in exakter Art und Weise darstellten, und doch nie ganz und gar an sie heran reichten.

Zur Erzeugung eines fotografischen Bildes hingegen bedurfte es zunächst lediglich eines einfachen Drückens auf den Auslöser der Kamera. Der Rest des Aufnahmeprozesses wurde durch die Kameratechnik vollendet. Licht, ein lichtempfindlicher Bildträger sowie eine optische Apparatur ließen auf einmal Abbildungen entstehen, bei denen die menschliche Hand nur dafür gebraucht wurde, die gesamte Gerätschaft in Gang zu setzen. Sollte die Fotografie also tatsächlich frei von menschlichem Einfluss und das objektive Medium schlechthin sein?

Die Kamera als technisches Gerät ist frei von Gefühlen jeglicher Art. Sie hat weder Gehirn, noch Nerven, weder Gedanken noch Regungen, die aus ihrem Selbst kommen. Die technische Durchführung folgt einer vorgegebenen Anordnung. Die Belichtung der lichtempfindlichen Oberfläche entspringt einem bestimmten mechanischen Ablauf sowie chemischen Reaktionen und bildet das sich vor der Kameralinse Befindliche ab. Mensch, Pflanze oder Architektur finden sich mit korrekter Proportion und Struktur auf dem Bildträger wieder. Mittels der Fotografie kommt es zu einer Art Verdoppelung; der abgeleuchtete Gegenstand findet sich in etwas kleinerem oder (im Falle der Makrofotografie) größerem Maßstab auf dem Bildträger wieder.

Michel Frizot geht in seinem Buch *Nouvelle Histoire de la Photographie*²⁰⁵ davon aus, dass die Fotografie im 19. Jahrhundert hauptsächlich die Funktion des Registrierens und Vermessens erfüllte. Dabei ging es nicht nur um ein Festhalten der Dinge, sondern im naturwissenschaftlichen Bereich vor allem um das Möglichmachen eines besseren Sehens, eines „voir mieux“. Die Realität, die Erscheinungen der Welt, sollten mittels Fotografie noch deutlicher zum Vorschein kommen bzw. überhaupt erst sichtbar gemacht werden. Ästhetisch motivierte und kompositorisch durchdachte Bildgestaltung spielte dabei erst in zweiter Linie eine Rolle. Gerade im wissenschaftlichen Kontext erfüllten fotografische Abbildungen demnach eher die Aufgabe einer dokumentierenden Sehhilfe. Phänomene, die für das menschliche Auge in der Regel nicht sichtbar waren, sollten mit Hilfe der neuen Technik visualisiert werden. Die Kamera wurde als Erweiterung des Auges aufgefasst, als objektivierende Sehhilfe.²⁰⁶

Wie aber verhält es sich bei der Fotografie mit der Auswahl des Bildausschnitts? Mit der Einstellung der Linse? Der Belichtungszeit? Dem Entwicklungsprozess? Diese sind an den Menschen gebundene Aktivitäten und es stellt sich die Frage, ob es hier so etwas wie Objektivität überhaupt geben kann? Bedeutet Objektivität nicht *frei von menschlichem Einfluss*? Damit wäre nichts Menschliches, nichts vom Menschen Gemachtes objektiv.

Oder gibt es eine objektive Sicht auf die Dinge? Eine zwar vom Menschen produzierte, jedoch bestimmten Kriterien folgende Herstellungs- und Sichtweise, die allgemein hin als objektiv gelten kann?

²⁰⁵ Vgl. Frizot, Michel : „L'oeil absolu. Les formes de l'invisible“, in: ders. (Hrsg.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris 1995, S. 274.

²⁰⁶ Vgl. hierzu Kapitel 5.1 der vorliegenden Arbeit. Dem Verhältnis von Kamera und Auge wird hier ausführlich nachgegangen.

In dem von Peter Geimer herausgegebenen Buch *Ordnungen der Sichtbarkeit*²⁰⁷ widmen sich die beiden Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison in ihrem Essay dem *Bild der Objektivität*²⁰⁸. Die beiden Autoren verorten die Fotografie und den Begriff der Objektivität in einer Entwicklungsgeschichte des mechanisch hergestellten Bildes, bei der es vor allem um die „Moralisierung der Objektivität im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert“²⁰⁹ geht. Die Feststellungen Michel Frizots entsprechen dabei den Ergebnissen Dastons und Galisons, die in ihren Untersuchungen ebenso die wachsende Bedeutung des fotografischen Mediums im wissenschaftlichen Umfeld hervorheben.

In der Darstellung der größeren Zusammenhänge wird jedoch deutlich, dass der Begriff und das Konzept „wahrer“ Abbildungen im Laufe der Zeit keinesfalls gleichbleibend war, sondern Wandlungen unterlag. Peter Galison greift diese Erkenntnisse außerdem in dem Essay *Urteil gegen Objektivität* auf, der in *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*²¹⁰, herausgegeben von Herta Wolf, erschien. Ihre gemeinsamen Beobachtungen und Ergebnisse haben Daston und Galison schließlich in ihrem 2007 erschienenen Buch über die *Objektivität*²¹¹ ausführlich dargelegt.

Am Beispiel wissenschaftlicher Atlanten aus dem 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert zeigen die beiden Autoren die sich verändernde Auffassung von wissenschaftlicher Arbeitsweise und Objektivität. Sie greifen in ihrer Untersuchung auf Atlanten aus den verschiedensten Bereichen zurück – von der Anatomie und Physiologie über Botanik, Paläontologie und Astronomie bis zur Radiologie. Die wissenschaftlichen Atlanten bieten sich bei der untersuchten Thematik besonders an, da sie die Klassifikation bestimmter Studienobjekte anstrebten und somit alle versuchten, als Handbücher „die grundlegenden Gattungen eines Forschungsfeldes darzustellen“.²¹²

In den Atlanten des 18. Jahrhunderts etwa galt eine Bildvorstellung, die ihre Perfektion und ihre Allgemeingültigkeit aus dem Eingriff, dem Urteil sowie dem ästhetischen Standpunkt des Wissenschaftlers bezog. Der Mensch übernahm eine Vermittlerrolle zwischen Natur und Abbildung. Dieses Ideal der wissenschaftlichen Arbeit zählte zu dem Prinzip der „Naturtreue“, mit der die Autoren versuchen eine größtmögliche Annäherung an die wahre Natur zu erzielen:

Zweck dieser Atlanten war und ist die Standardisierung des beobachtenden Subjekts und des beobachteten Objekts der jeweiligen Disziplin durch den Ausschluß von Eigenarten – nicht nur jene der einzelnen Beobachter, sondern auch jene der einzelnen Phänomene.²¹³

Das zufällige, spezifische Einzelobjekt sollte gefiltert und so zu einem „sicheren Gegenstand der Wissenschaft“²¹⁴ werden. Ziel des Wissenschaftlers war es, das Wesen der Dinge darzustellen und sie durch eine Standardisierung exemplarischen Vergleichen innerhalb des jeweiligen Forschungsfeldes zur Verfügung zu stellen. In diesem Selektionsprozess mussten die Autoren sich

²⁰⁷ Vgl. Geimer (2002).

²⁰⁸ Vgl. Daston, Lorraine/ Galison, Peter: „Das Bild der Objektivität“, in: Geimer (2002), S. 29 – 99.

²⁰⁹ Ebd., S. 30.

²¹⁰ Vgl. Galison, Peter: „Urteil gegen Objektivität“, in: Wolf (2003), S. 384 – 426.

²¹¹ Vgl. Daston/ Galison (2007).

²¹² Galison, Peter: „Urteil gegen Objektivität“, in: Wolf (2003), S. 385.

²¹³ Lorraine Daston, Peter Galison, „Das Bild der Objektivität“, in: Geimer (2002), S. 36.

²¹⁴ Ebd., S. 36.

die Frage stellen, welche Objekte als exemplarisch und besonders naturnah Eingang in den Atlas finden sollten.

Mit der Verbreitung des mechanisch hergestellten Bildes entwickelte sich ein neuer Umgang im wissenschaftlichen Vorgehen sowie eine neue Vorstellung von dem, was als „Naturtreue“ gelten konnte.²¹⁵ Anhand von wissenschaftlichen Atlanten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts demonstrieren Daston und Galison die Entstehung und Durchsetzung eines neuen Typus von Objektivität. „Statt Naturwahrheit anzustreben“, so Galison, „wollten diese Wissenschaftler die Natur nun für sich selbst sprechen lassen, mit Hilfe einer Reihe von Instrumentarien, die die Intervention auf ein Minimum reduzierten, die Interpretation einschränkten und die künstlerische Freiheit an die Kandare nahmen.“²¹⁶ Die menschliche Disziplin, die geprägt ist von Hoffnungen, Erwartungen, Verallgemeinerungen, oder ästhetischen Vorstellungen, sollte durch eine Maschine ersetzt werden und so die Natur selbst sprechen lassen.²¹⁷ Unabhängig vom menschlichen Einfluss wollte man so eine mechanische Objektivität erreichen. Lorraine Daston und Peter Galison stellten fest, dass die neue Erscheinungsform der Objektivität gekennzeichnet ist durch das Ausschalten der Subjektivität des Wissenschaftlers. Das neue Credo war das einer sich selbst aufzeichnenden Natur:

Mechanische Objektivität hieß in doppelter Hinsicht sehen lernen. Erstens verlangte Objektivität Beherrschung von Techniken. [...] Zweitens bedeutete Objektivität, daß man den Willen darauf trainierte, das Selbst zu disziplinieren, indem er Wünsche verhinderte, Verlockungen abwehrte und das entschlossene Bemühen um ein Sehen bestärkte, das frei von allen durch Autorität, ästhetisches Vergnügen oder Eigenliebe bewirkten Verzerrungen war.²¹⁸

Das mechanisch hergestellte Bild sollte eine Abbildung kreieren, die frei von Eingriffen und Interpretationen war. Die menschliche Vermittlerrolle zwischen Natur und Abbildung wurde nun kritisch betrachtet und eine moralische Vorstellung der Wissenschaftspraktiken etabliert. Ein Maschinenideal, bei dem die technische Apparatur als neutrales Aufzeichnungsinstrument galt, verdrängte die früheren Werte von subjektiver Interpretation durch Selbstbeschränkung und Vorschriften.²¹⁹ Technische Mängel der fotografischen Abbildungen wurden in Kauf genommen, um die moralische Integrität als objektiver Forscher und den wissenschaftlichen Anspruch der Nicht-Intervention zu erfüllen.²²⁰ Die Selbstverdrängung des Wissenschaftlers wurde verlangt und der Forscher selbst galt mit seinen subjektiven Ansichten als größtes Hindernis auf dem Weg zur Erkenntnis. Dieses Extrem der Selbstbeschränkung, so Daston und Galison, ist es auch, das der Objektivität ihren „Heiligenschein“ gegeben habe. Peter Galison konstatiert, dass der Wissenschaftler „weniger ein kraftvoller, kongenialer Interpret, sondern in seiner Selbstverleugnung fast schon ein Heiliger“ gewesen sei, der Ende des 19. Jahrhunderts „eine im wesentlichen mechanische Aufzeichnung der natürlichen Objekte“²²¹ anstrebte.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 40.

²¹⁶ Galison, Peter: „Urteil gegen Objektivität“, in: Wolf (2003), S. 386f.

²¹⁷ Vgl. Lorraine Daston, Peter Galison, „Das Bild der Objektivität“, in: Geimer (2002), S. 30.

²¹⁸ Daston/ Galison (2007), S. 194f.

²¹⁹ Vgl. Galison, Peter: „Urteil gegen Objektivität“, in: Wolf (2003), S. 389.

²²⁰ Vgl. Daston/ Galison (2007), S. 195.

²²¹ Galison, Peter: „Urteil gegen Objektivität“, in: Wolf (2003), S. 387.

Daston und Galison zufolge entstand dieses neue Leitideal der Objektivität vor allem durch die Angst vor Fehlern. Die aufkommende Kritik am intervenierenden Wissenschaftler gründete sich auf der Annahme, dass wir Menschen nicht nur mit unseren Augen, sondern auch zu einem beträchtlichen Teil mit unserem Verstand sähen. Je komplexer der Sachverhalt, desto mehr wird der deutende Verstand aktiv. Das legte den Verdacht nahe, dass wir letztendlich nur noch das sähen, was wir gerne sehen möchten und sich dies zwangsläufig in gezeichneten Abbildungen widerspiegeln. Mit dem Aufkommen der Fotografie sahen viele die Vorteile, die dieses vom menschlichen Verstand unabhängige Verfahren bereithielt. Gerade in den Naturwissenschaften lobte man die fotografischen Eigenschaften gegenüber denen der Malerei:

Die photographische Platte dagegen spiegelt mit unbeugsamer *Objektivität* die Dinge wieder, wie sie wirklich sind, und was auf der Platte erscheint, kann als sicherstes Dokument für die thatsächlich vorliegenden Verhältnisse angesehen werden.²²²

Die Fotografie galt als Dokument des wissenschaftlichen Beweises, das die Dinge im Gegensatz zur Zeichnung oder Malerei so darstellte wie sie sind. Der Verzicht auf einen intervenierenden Wissenschaftler und die Ablehnung eines verbessernden Eingriffs wäre im 18. Jahrhunderts als Zeichen der Inkompetenz angesehen worden, während er nun als Zeichen besonderer Objektivität galt.

Mit ihrer Untersuchung machen Daston und Galison deutlich, dass die Objektivität, die dem fotografischen Bild seit seiner Erfindung zugesprochen wird, keine festgeschriebene, definitive Eigenschaft der Fotografie ist. Vielmehr gibt es eine Geschichte der Objektivität, in der sich die Vorstellung von Objektivität und Subjektivität im Laufe der Zeit änderte und in der auch die Fotografie verortet ist: „Objektivität wurde auch nicht von technischen Neuerungen wie der Photographie geschaffen“, so Daston und Galison, „allerdings wurde die Photographie zu einem ihrer Hauptinstrumente.“²²³ „Aus mechanisch-objektiver Sicht“, erläutert Galison weiter, „wurden Realismus, Genauigkeit und Zuverlässigkeit insgesamt mit dem Fotografischen gleichgesetzt.“²²⁴

Bei dem Begriff der Objektivität handelt es sich um einen vielschichtigen, facettenreichen und komplexen Begriff, der sich im Laufe der Geschichte aus vielen Komponenten zusammensetzt. Objektivität ist damit keineswegs eine feststehende Größe, sondern ganz im Gegenteil etwas Historisches, das sich im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung verändert. Allen Komponenten des Objektivens gemeinsam, so Daston und Galison, ist ihre negierende Haltung:

Jeder der verschiedenen Komponenten der Objektivität steht eine eigene Form von Subjektivität gegenüber; jede ist dadurch definiert, daß sie [...] Aspekte des Individuellen zurückweist.²²⁵

Objektivität scheint im Zentrum aller seriösen wissenschaftlichen Forschung zu stehen. Es geht so weit, dass wir heutzutage „objektiv“ und „wissenschaftlich“ oft gleichbedeutend verwenden, so die

²²² Fraenkel, Carl/ Pfeiffer, Richard: *Mikrophotographischer Atlas der Bakterienkunde*, Berlin 1887, S. 1, zit. in: Daston/ Galison (2007), S. 187.

²²³ Daston/ Galison (2007), S. 207.

²²⁴ Galison, Peter: „Urteil gegen Objektivität“, in: Wolf (2003), S. 392.

²²⁵ Daston, Lorraine/ Galison, Peter: „Das Bild der Objektivität“, in: Geimer (2002), S. 31.

beiden Autoren.²²⁶ Wir halten Objektivität heute für eine notwendige Voraussetzung der Wissenschaft. Lorraine Daston und Peter Galison halten dagegen, wenn sie sagen: „Wissenschaft ohne Objektivität kann es geben, hat es gegeben und gibt es.“²²⁷

Trotzdem scheint die Fotografie aufgrund ihrer vermeintlichen Neutralität ein optimales Hilfsmittel für den wissenschaftlichen Bereich zu sein. Da das Festhalten des Bildes durch den Fotoapparat im Prinzip durch einen einfachen Knopfdruck geschieht, gilt der Einfluss des Wissenschaftlers als nicht existent oder zumindest als minimal.

Dass selbst das Drücken eines Auslösers jedoch mehr Tücken und Variationsmöglichkeiten der Resultate birgt, als von einigen angenommen und behauptet, macht das folgende Zitat deutlich. Dieses bezieht sich auf einen Beobachtungsprozess der Astronomie. Bei einem Versuch soll der Beobachter den exakten Zeitpunkt dokumentieren, zu dem ein unter Beobachtung stehender Planet einen im Fernrohr installierten Draht überquert:

Wer etwas Menschenkenntnis hat, wird wissen, daß unterschiedliche Menschen für [diesen Knopfdruck] unterschiedlich viel Zeit brauchen werden. Es werden in jedem Fall nur Sekundenbruchteile sein, aber trotzdem wird ein deutlicher konstanter Unterschied bestehen zwischen dem eifrigen, flinken impulsiven Mann, der gewohnheitsmäßig den Moment sozusagen antizipiert, zu dem er Stern und Draht zusammensieht, und dem phlegmatischen Menschen mit der Devise ‚langsam, aber sicher‘, der sorgsam wartet, bis er gewiß ist, daß der Kontakt stattgefunden hat, und den Knopf dann überlegt und fest drückt. Diese Unterschiede sind so eindeutig an die Person des Beobachters gebunden, daß es gut möglich ist, sie einzukalkulieren und die Transit-Zeit eines bestimmten Beobachters, wenn seine Gewohnheiten festgestellt sind, auf die Standard-Beobachtungszeiten zu reduzieren.²²⁸

Der hier beschriebene Vorgang wissenschaftlicher Beobachtung ist auch auf eine nichtwissenschaftliche Situation zu übertragen. Der Knopfdruck ist immer an die Person des beobachtenden Fotografen gebunden. Die Entscheidung wann und wie der Knopf zu drücken ist, hängt also von seiner Persönlichkeit und den ihm eigenen Empfindungen sowie seinem Reaktionsvermögen ab. Er kann den Bruchteil einer Sekunde länger zögern den Auslöser zu betätigen, kann sich, wenn wir das Zitat auch auf die zu kehrenden Vorbereitungen übertragen, für eine Blendenöffnung kleiner oder größer entscheiden und das Stativ einen minimalen Zentimeter nach links oder rechts verschieben und schon unterscheiden sich die „objektiven“ Resultate.

Dass selbst den vermeintlich objektiven Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts bewusste Entscheidungsprozesse vorausgehen, die ganz individuelle Aufnahmen entstehen lassen, wird im späteren Teil zu den Fotografen sowie im Analyseteil zu zeigen sein.²²⁹

Nichtsdestotrotz hielten und halten viele am Begriff der Objektivität fest. Nicht nur im Bereich der Fotografie und Wissenschaft, sondern auch in alltäglichen Situationen der sozialen Interaktion im beruflichen oder privaten Bereich:

Die moderne Objektivität vermischt die historisch und begrifflich verschiedenen und disparaten Komponenten mehr, als daß sie sie vereinen würde. Jede dieser Komponenten hat ihre eigene Historie, zusätzlich zu der gemeinsamen Geschichte, die erklärt, wie es dazu kam, daß

²²⁶ Vgl. Daston/ Galison (2007), S. 394ff.

²²⁷ Ebd., S. 394.

²²⁸ Maunder, Edward Walter: *The Royal Observatory, Greenwich: A Glance at Its History and Work*, London 1900, S. 176f., zit. in: Daston/ Galison (2007), S. 184.

²²⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3.2 – 3.5 sowie Kapitel 4.2 der vorliegenden Arbeit.

sie alle zu einem einzigen, wenn auch facettenreichen Begriff verschmolzen wurden. Diese Facetten erklären den hoffnungslosen, aber auf interessante Weise konfuse heutigen Gebrauch des Ausdrucks *Objektivität*, der von der empirischen Verlässlichkeit über die verfahrensrechtliche Korrektheit bis hin zur Gefühlsdistanz auf alles angewendet werden kann.²³⁰

Galison unterstreicht diese Feststellung, indem er die Objektivität als „Kampfbegriff“ bezeichnet, der „geschmäht, gehätschelt, verfolgt und verteidigt“²³¹ wird. So kann der Begriff für Realismus, Gewissheit und Wahrheit stehen, der von den verschiedensten Wissenschaften und Strömungen mit „Behauptungen und Gegenbehauptungen“²³² belegt wird. In der Uneinigkeit und Zerrissenheit der zahlreichen Debatten und Diskussionen, so Galison, „verliert der Begriff seinen Sinn und wird zu nichts weiter als einem umkämpften Banner in Schlachten“²³³.

Anja Zimmermann lehnt sich in ihrer Untersuchung zur *Ästhetik der Objektivität* an Daston und Galison an, wenn sie feststellt, dass „die Produktion objektiven Wissens historisch differenziert werden kann und sich in der Übereinkunft über bestimmte Verfahren und Darstellungsmodi herstellt“²³⁴. Objektivität stellt damit eine „kategoriale Größe dar“, die es zu untersuchen gilt und die „keine ahistorische Referenz, sondern im Gegenteil eine sich verändernde Bild- und Textpraxis der Moderne“²³⁵ ist.

Heinz Knobloch beschäftigt sich in seinem Buch *Subjektivität und Kunstgeschichte*²³⁶ mit dem Begriff der Subjektivität sowie mit dem Faktor der Zeit. Thema der Auseinandersetzung ist u. a. die Auswirkung der Zeit auf das Subjektive und die Möglichkeit der Fotografie, die Zeit zu bannen. Nicht nur das Subjekt, der Mensch an sich, unterliegt dem Lauf der Zeit, sondern auch die Definition und Einordnung der Subjektivität als Begriff. Analog zur Objektivität, ist auch sie keine Konstante und muss als historisch wandelbares Konstrukt gedacht werden.

Subjektivität wird bei Knobloch nicht als ursprüngliche, immer gleichbleibende Verfassung des Menschen verstanden, sondern als Resultat und Produkt bestimmter Praktiken, durch die er sich selbst zum Subjekt macht und die gleichzeitig das Bild der Subjektivität verändern.²³⁷ Auch hier wird Subjektivität also nicht als feststehende, schon immer existierende und ewig gleiche Größe definiert, sondern als etwas, das Veränderungen unterlag und unterliegt und überhaupt erst durch die Definition des Menschen entstehen konnte. Knobloch führt dazu aus:

Man muß Subjektivität als emergentes Phänomen betrachten, das aus dem Zusammentreffen von konkreten Subjekten (Individuen, Autoren) und nicht weniger spezifischen Kontexten entsteht. Das Resultat dieser Interaktion ist stets ein komplexes, mehrdimensionales Phänomen, das in seiner Beschaffenheit überdies von der geschichtlichen Substanz und Differenzierung der jeweiligen Kultur abhängt.²³⁸

²³⁰ Daston, Lorraine/ Galison, Peter: „Das Bild der Objektivität“, in: Geimer (2002), S. 31.

²³¹ Galison, Peter: „Urteil gegen Objektivität“, in: Wolf (2003), S. 384.

²³² Ebd.

²³³ Ebd.

²³⁴ Zimmermann (2009), S. 9.

²³⁵ Ebd., S. 10.

²³⁶ Vgl. Knobloch (1996).

²³⁷ Vgl. Knobloch (1996), S. 10.

²³⁸ Ebd., S. 15.

Interaktion wird hier bei der Konstitution von Subjektivität als entscheidender Faktor hervorgehoben. Indem das Subjekt mit seiner Umwelt interagiert und Dinge erfasst, kreiert es ein komplexes Gebilde sich wandelnder Vorstellungen, die durch bereits Vorhandenes und Neues immerzu erweitert werden. In seinen Erläuterungen bezieht sich Heinz Knobloch auch auf Michel Foucault. Foucault hat in seinen späteren Arbeiten ebenfalls darauf hingewiesen, dass das performative Element, also der besondere Zusammenhang von Sprechen und Handeln, ganz wesentlich zur Subjektivität des Menschen gehört. Vor allem, wenn sich Handlungen auf generelle Vorgaben, Vorschriften, Normen oder Ideen beziehen, sind sie in der Regel mit einer Selbstverortung oder sogar mit einer bewussten Selbstidentifikation des jeweiligen Akteurs verbunden.²³⁹ Das bedeutet, dass das Individuum nicht nur handelt, sondern sich dabei zugleich in einem Feld von Unterscheidungen orientiert. Der Mensch agiert in einem bestimmten Rahmen von Handlungsmöglichkeiten, in dem er das Existierende entweder bestätigt, verwirft oder abwandelt. Darüber hinaus legt Foucault Wert auf die Feststellung, dass der Handlungsspielraum mit den gegebenen Freiheiten des jeweiligen Akteurs sehr viel größer ist, als man gemeinhin glaubt. Selbst unter beschränkenden Bedingungen bleibt für gewöhnlich noch ein ganzes Spektrum von Handlungsalternativen, so dass die Taten des Individuums auch immer Entscheidungen für oder gegen bestimmte Positionen sind.

Es handelt sich beim Akt der Entscheidung um eine Positionierung und Grenzziehung. Dieses Prinzip des Ungewissen und Wandelbaren, das dem menschlichen Handeln innewohnt, unterscheidet sich radikal vom „Konstitutiven und Dauerhaften“²⁴⁰, das es in menschlicher Aktion und Interaktion nicht geben kann. Im Allgemeinen lässt sich bei der Betrachtung der gewählten Handlungsweise auch erkennen, in welchem Sinne der Handelnde „*sich selbst* als Subjekt versteht, welchen Werten und Zielsetzungen er sich verpflichtet fühlt“²⁴¹. Das Handeln ist demnach auch immer verbunden mit einer „Selbstverortung“ bzw. einer „Selbstidentifikation“ des jeweiligen Akteurs.²⁴²

Mit der Zeit verändern sich Deutungen, Auffassungen und Definitionen. Begrifflichkeiten, wie die der Objektivität und Subjektivität, werden modifiziert oder ergänzt. Heute verstehen wir unter bestimmten Dingen etwas anderes als noch zu früheren Zeiten und auch die zukünftigen Deutungsmuster werden mitunter von den heutigen abweichen.

Die Untersuchungen von Lorraine Daston und Peter Galison zur Objektivität sowie Heinz Knoblochs Auseinandersetzung mit dem Thema der Subjektivität zeigen deutlich, dass es sich bei beiden Begriffen nicht um etwas Unveränderliches handelt. Objektivität und Subjektivität sind sich wandelnde Konstrukte. Sie sind, genauso wie der Begriff des Dokumentarischen, im jeweiligen kulturellen und historischen Kontext zu betrachten. Die Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation ist meiner Meinung nach vor dem Hintergrund dieser Deutungsmuster zu sehen.

Die vier hier behandelten Werke der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts sind mit dem Wissen über die sich verändernde Bedeutung und Anwendung der Begriffe zu analysieren. Ihre Fotografien sind in dem Sinne objektiv, als sie bestrebt sind ohne Inszenierung und Effekte ein

²³⁹ Vgl. Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Der Gebrauch der Lüste*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1991; ders.: *Sexualität und Wahrheit. Die Sorge um sich*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1989.

²⁴⁰ Knobloch (1996), S. 11.

²⁴¹ Knobloch (1996), S. 11.

²⁴² Vgl. ebd., S. 10.

sachliches Bild der Wirklichkeit festzuhalten. Nichtsdestotrotz zeigen ihre Fotografien auch ihre spezielle Wahrnehmung der Welt. In ihrem Werk und Schaffen setzen die Fotografen sich nicht nur mit der Realität auseinander, sondern mit *ihrer* Realität, die sich in komprimierter Form in den Fotografien wieder findet.

2.2.2 Theorien zur Zeit, Referenz und Spur in der Fotografie

Bezogen auf den Akt des Fotografierens bringt das bewusste und unbewusste Handeln den Menschen nicht nur in Kontakt mit den vielfältigen Handlungsalternativen sowie der Möglichkeit objektiver oder subjektiver Darstellung, sondern darüber hinaus auch mit dem Wunsch, Zeit und Wirklichkeit zu bannen.

Laut Knobloch ist es vor allem der Begriff der Zeit, der von Anfang an mit dem Subjekt in Zusammenhang steht.²⁴³ In dem Moment, in dem der Mensch sich zum ersten Mal als „Subjekt“ der Welt gegenüber sah, entwickelte sich ein neues Bewusstsein von der Allgegenwärtigkeit und Bedeutsamkeit der Zeit. Die Zeit trat als zerstörerische Größe im Wettkampf mit dem Subjekt in Erscheinung.²⁴⁴ Die Zeit als Element im fotografischen Prozess bringt das Subjekt mit der eigenen Vergänglichkeit in Berührung. Die Zeit verändert uns und die Welt, sie „nagt“ an uns Menschen und dem uns umgebenden Umfeld, sie verändert Wesen, Oberfläche und Gestalt und lässt uns später ganz verschwinden. Hier kommt die Fotografie als dokumentierende, festhaltende Instanz des Faktischen ins Spiel. Sie bannt Bestehendes, das der Veränderung unterworfen ist, mittels Licht auf eine lichtempfindliche Oberfläche und erhält so ein Stück Realität für die Nachwelt. Mit der Fotografie schafft der Mensch ein Relikt der Vergangenheit, das objektiv und realistisch sein möchte und gleichzeitig eine Realität präsentiert, die nicht mehr existent ist. Fotografien sind in einer besonderen Art und Weise mit dem was sie abbilden verknüpft. Von Beginn an sprach man ihnen eine besondere Überzeugungskraft zu, die in ihrem technischen Herstellungsprozess und den begrenzten Eingriffsmöglichkeiten des Menschen begründet waren. Sie galten als Selbstabbildung der Natur, denen damit eine ganz spezielle Qualität zukam, indem sie fotografische Dokumente mit Evidenz schufen und etwas vor dem vollständigen Verschwinden bewahrten.

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung, Wirklichkeit und Vergänglichkeit ist ein ganz wesentliches Element der vier hier behandelten fotografischen Werke. Der folgende Abschnitt wird sich aus diesem Grund mit einigen Theorien zur Referenz, Zeit und Spur in der Fotografie auseinandersetzen. Es handelt sich dabei um elementare Überlegungen zur Zeitlichkeit und Realität in der Fotografie, die ein besseres Verständnis für die Arbeit von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt erzeugen und die spätere Analyse sowie Erörterung vorbereiten soll.

²⁴³ Vgl. Knobloch (1996), S. 12.

²⁴⁴ Ebd.

2.2.2.1 Das vergangene Wirkliche

Der Philosoph, Kultur- und Literaturtheoretiker Roland Barthes ist der Auffassung, dass sich über die undurchschaubare menschliche Subjektivität nur dann etwas sagen lässt, wenn man sich an die eigenen Erfahrungen, Erkenntnisse und Interessen hält. In seinem Buch *Die helle Kammer*²⁴⁵ (1985) möchte er mit seinen Beobachtungen zur Fotografie keine übliche Rezeptionstheorie oder Foto-Ästhetik schaffen, sondern will sie festhalten, „um diese einer Wissenschaft vom Subjekt zur Verfügung zu stellen.“²⁴⁶

Die Spiegelung der verschiedenen Aspekte des menschlichen Subjekts, so Barthes, sei am ehesten in der Orientierung an sich selbst möglich. Dies könne natürlich auch bedeuten, dass neben dem Spiegelbild des unabhängigen, schöpferischen Vernunftwesens auch das Abbild eines befangenen, anmaßenden und irrationalen Wesens zum Vorschein komme.²⁴⁷

Die helle Kammer von Roland Barthes ist ein Buch zur Fotografie, entspricht aber auch seiner vorher schon formulierten These, dass Objektivität nur als imaginäre Größe existiere. Den Wunsch, sich mit dem Wesen der Fotografie auseinanderzusetzen erläutert er wie folgt:

Was die PHOTOGRAPHIE anlangte, so hielt mich ein ‚ontologischer‘ Wunsch gefangen: ich wollte unbedingt wissen, was sie ‚an sich‘ war, durch welches Wesensmerkmal sie sich von der Gemeinschaft der Bilder unterschied. Ein solcher Wunsch bekundete, daß ich, ungeachtet der mit der Technik und dem Gebrauch entstandene Evidenzen, im Grunde nicht sicher war, ob es die PHOTOGRAPHIE wirklich gab, ob sie ein ihr eigentümliches ‚Wesen‘ besaß.²⁴⁸

Für Barthes vermittelt die Fotografie einen Sachverhalt und eine Gewissheit, die klar auf der Hand liegt. „Wenn die PHOTOGRAPHIE sich nicht ergründen läßt“, führt Barthes aus, „dann deshalb, weil ihre Evidenz so mächtig ist.“²⁴⁹ Auf dem fotografischen Abbild, so schreibt er, ist der abgelichtete „Gegenstand als ganzer zu erkennen“²⁵⁰, und vermittelt einem so Gewissheit und Bestätigung. Laut Barthes hat „in der Photographie das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.“²⁵¹ Auf einer Fotografie betrachtet, erscheint es, als hätte man den Gegenstand mit den eigenen Augen gesehen. Barthes weist darauf hin, „daß das photographische Bild eine bestätigende Kraft besitzt“, macht aber auch deutlich, „daß die Zeugschaft der Photographie sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht.“²⁵²

Die Fotografie erzeugt mit ihren Abbildungen nicht nur, wie herkömmliche Kopien, das Hiersein einer Sache, sondern bezeugt gleichzeitig das Hier-gewesen-Sein des Abgelichteten und macht damit die von Barthes hervorgehobene Bedeutung der Zeit deutlich. Das Fotografierte lässt sich lokalisieren und in einen zeitlichen Zusammenhang einordnen. Indem Fotografien es ermöglichen, etwas unmittelbar abzubilden, vollzieht sich ein Bruch mit den traditionellen Repräsentations- und Abbildungssystemen. Das Hier-gewesen-Sein macht die Fotografie zu einem Bildtypus ohne Vorgänger: Sie ist „weder Bild

²⁴⁵ Vgl. Barthes (1985).

²⁴⁶ Ebd., S. 26.

²⁴⁷ Vgl. ebd., S. 27ff.

²⁴⁸ Ebd., S. 11.

²⁴⁹ Ebd., S. 117.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd., S. 99.

²⁵² Barthes (1985), 99.

noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann²⁵³, so Barthes und fährt fort:

Die PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über *das, was nicht mehr ist*, sondern nur und mit Sicherheit etwas über *das, was gewesen ist*. [...] Beim Anblick eines Photos schlägt das Bewußtsein nicht unbedingt den nostalgischen Weg der Erinnerung ein, [...] sondern den Weg der Gewißheit: das Wesen der PHOTOGRAPHIE besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt. [...] die PHOTOGRAPHIE aber verhält sich gleichgültig gegenüber jeder Vermittlung: sie erfindet nicht; sie ist die Bestätigung selbst; [...] Sie lügt niemals: oder vielmehr kann sie lügen, was die *Bedeutung* der Sache anlangt, da sie von Natur aus *tendenziös* ist, niemals kann sie jedoch über deren *Existenz* hinwegtäuschen. Ohnmächtig gegenüber allgemeinen Vorstellungen (der Fiktion), ist ihre Kraft gleichwohl allem überlegen, was der menschliche Geist zu ersinnen vermag und vermocht hat, um uns der Wirklichkeit zu versichern. [...] Jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz. Diese Beglaubigung ist das neue Gen, das diese Erfindung in die Familie der Bilder eingeführt hat.²⁵⁴

In Barthes' Ausführung wird deutlich, welcher Rang und welche Rolle der Fotografie zugesprochen werden. Es ist eben nicht die Vorstellungskraft und das kreative Ergebnis menschlichen Ersinnens, sondern die dokumentarische, beglaubigende Funktion, die die Fotografie als Medium ausmacht. Imagination und Fiktion sind Eigenschaften, die sich mit der Malerei decken, nicht aber auf die Fotografie zutreffen scheinen. Ein gemaltes Bild ist immer das Resultat menschlicher Phantasie und Interpretation. Indem Pinsel und Farbe vom Menschen aktiv geleitet werden, spiegelt ein gemaltes Bild, so objektiv es auch sein möchte, immer auch die Präsenz des Menschen wieder. Das neue „Gen“, von dem Barthes spricht, sei gegenüber der Imagination der Malerei die Beglaubigung und die Referenz des Wirklichen. Die Maschine der Kamera zeige das, was *tatsächlich* gewesen ist. Die fotografische Technik – gekoppelt an optische und chemische Gesetzmäßigkeiten – bestätige die Realität und sei so der ideale Gegenstand für wissenschaftliche und dokumentarische Zwecke. Das Bezeugen und Festhalten der Fotografie ist so gleichzeitig verknüpft mit dem Phänomen der Zeit. Zum einen spielt der Versuch eine Rolle, mittels der Fotografie die Zeit zu bannen und etwas Gewesenes zu bewahren. Zum anderen gerät man in Kontakt mit der eigenen Vergänglichkeit sowie mit der Vergänglichkeit anderer. Jedes Foto, so Barthes, zeige das unabdingbare Zeichen des zukünftigen Todes auf.²⁵⁵ Beim Betrachten eines Fotos stellen sich seiner Meinung nach sogleich zwei Gedankengänge ein: zum einen der Gedanke an die Zukunft, „er wird sterben“, und zum anderen ein Gedanke an die Vergangenheit, „er ist tot“²⁵⁶. In einem Interview formulierte er es wie folgt:

Will man wirklich auf ernster Ebene von der Fotografie sprechen, so muß man sie zum Tod in Beziehung bringen. Es stimmt, das Foto ist ein Zeuge, aber ein Zeuge dessen, was nicht mehr ist. Selbst wenn das Subjekt noch lebt, wurde dennoch ein Moment des Subjekts fotografiert, und dieser Moment ist nicht mehr. [...] Jeder Akt der Lektüre eines Fotos, und davon gibt es Milliarden an einem Tag der Welt, jeder Akt des Einfangens und Lesens eines Fotos ist implizit und in verdrängter Form ein Kontakt mit dem, was nicht mehr ist, das heißt dem Tod.²⁵⁷

²⁵³ Ebd., S. 97.

²⁵⁴ Ebd., S. 95ff.

²⁵⁵ Vgl. Barthes (1985), S. 108.

²⁵⁶ Ebd., S. 106.

²⁵⁷ Barthes, Roland: „Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)“, in: Wolf (2002), S. 85.

Geschichte ist für Roland Barthes die Zeit vor unserer jeweiligen Existenz. Es handelt sich dabei um Zeit, die nicht greifbar ist, weil sie vor unserer subjektiven Erinnerung liegt. Indem die Fotografie ein sicheres Zeugnis darzustellen vermag, zerstört sie laut Barthes jeglichen Begriff von Dauer.²⁵⁸ Ein Foto verknüpft Anwesenheit und Abwesenheit, es ist das Zeugnis für die Absenz von etwas Vergangenem und „wiederholt mechanisch, was sich existentiell nie mehr wird wiederholen können“.²⁵⁹

Barthes sieht darüber hinaus eine große Bedeutung in der chemischen Reaktion, die bei dem Zustandekommen des fotografischen Bildes eine Rolle spielt. Denn nicht der optische Apparat fixiert das Abbild, sondern das Licht und das lichtempfindliche Papier:

Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin. [...] Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind.²⁶⁰

Eine „Nabelschnur“ verbindet nicht nur den Blick des Betrachters mit dem fotografierten Gegenstand, sondern außerdem auch den Fotografen mit seiner Fotografie. Barthes stellt fest, dass der Fotograf hauptsächlich Zeuge seiner eigenen Subjektivität sei, indem er sich dem Objekt gegenüber auf eine ganz bestimmte Art und Weise verhalte.²⁶¹ „Ich erkannte deutlich“, so Barthes, „dass es sich hierbei um Gefühlsregungen einer willfährigen Subjektivität handelte, die, kaum ausgesprochen, bereits auf der Stelle tritt: ich mag/ ich mag nicht: wer von uns hätte nicht seine ureigene Skala von Vorlieben, Abneigungen, Unempfindlichkeiten?“²⁶² Das genauere Betrachten dieser Vorlieben und Abneigungen von denen Barthes hier spricht, ist gerade im Hinblick auf das Medium der Fotografie ein nicht zu unterschätzendes Element im Zusammenspiel vom Fotografen und seinem Gegenstand.

Nichtsdestotrotz ist die Fotografie für Barthes im Gegensatz zur Sprache Bestätigung. Das fotografische Abbild zeige uns ein vergangenes Wirkliches und beanspruche somit die Eigenschaft der Wahrheit für sich.²⁶³ Eine Fotografie präsentiere uns nicht, wie etwas ist, sondern wie etwas gewesen ist – da die Fotografie „die Vergangenheit so gewiß wie die Gegenwart [macht], ist das, was man auf dem Papier sieht, so gewiß, wie das, was man berührt“²⁶⁴, so Barthes. Dies unterscheide sie vom Text und anderen Repräsentationsformen, die das Objekt lediglich „in undeutlicher, anfechtbarer Weise darbieten“²⁶⁵ und dadurch Misstrauen erwecken. In diesem Sinne ist die Fotografie für Barthes etwas Nicht-sprachliches. Der Aspekt der Botschaft in der Fotografie und die Frage, inwiefern Fotografien die Wirklichkeit wiedergeben, beschäftigten Barthes ebenfalls in seinem Text *Die Fotografie als Botschaft*²⁶⁶. Hier stellt er fest, dass es zwischen fotografiertem Objekt und Bild zwar zur Reduktion komme – etwa des Maßstabs und der Farbe – nicht jedoch zu einer Transformation. Die

²⁵⁸ Vgl. Barthes (1985).

²⁵⁹ Ebd., S. 12.

²⁶⁰ Barthes (1985), S. 90f.

²⁶¹ Vgl. Barthes, Roland: „Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)“, in: Wolf (2002), S. 84.

²⁶² Barthes (1985), S. 26.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 95.

²⁶⁴ Ebd., S. 97.

²⁶⁵ Ebd., S. 117.

²⁶⁶ Vgl. Barthes, Roland: „Die Fotografie als Botschaft“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990.

Fotografie sei demnach zwar nicht das Wirkliche, sehr wohl jedoch „das perfekte *Analogon* davon“²⁶⁷. Das Foto an sich, so Barthes, habe demnach einen Sonderstatus und sei eine „*Botschaft ohne Code*“²⁶⁸. Kodiert werde das fotografische Bild später durch Untertitel und Textelemente oder aber seinen Platz in einer Zeitschrift, Zeitung oder Ausstellung:

Die Realisten, zu denen ich gehöre und bereits gehörte, als ich die Behauptung aufstellte, die PHOTOGRAPHIE sei ein Bild ohne Code – obschon Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern –, betrachten eine Photographie keineswegs als eine ‚Kopie‘ des Wirklichen – sondern als eine Emanation des *vergangenen Wirklichen*: als *Magie* und nicht als Kunst.²⁶⁹

Auch in dieser Äußerung von Roland Barthes zeigt sich wieder, dass sein Fokus auf dem der Fotografie immanentem Thema der Zeit und Vergänglichkeit liegt. Zwar geht es in *Die helle Kammer* auch um die bestätigende Kraft der Fotografie und um die Repräsentation des Wirklichen, doch ist es vor allem die Zeit, das Vergangene und der damit verbundene Tod, der Barthes beschäftigt. Die Zeit wird mit der Fotografie still gelegt und der Verweis auf einen vergangenen und zukünftigen Tod gehört seiner Ansicht nach zum Wesen des fotografischen Bildes.

In der Tat bringen mich Fotografien in Kontakt mit mir selbst und elementaren Fragen des Seins. Sie zeigen, und sei das Aufgenommene noch so banal, einen vergangenen Zustand. Eine Fotografie präsentiert, kaum dass sie aufgenommen wurde, etwas Gewesenes. Der Moment der Aufnahme ist vergangen, das Foto bleibt als Zeugnis der Begebenheit, und ich bewege mich weiter im Fluss der Zeit. Fotografische Abbildungen bringen mich so in Berührung mit dem, was war, und gleichzeitig mit dem, was nicht mehr sein wird. Fotografien konservieren einen Zustand und einen kurzen Moment, sie konservieren Zeit und werden so zu Bewahrern unserer Geschichte.

Roland Barthes Überlegungen zur Darstellung von Wirklichkeit bzw. *gewesener* Wirklichkeit finden sich als wesentliches Thema auch in den vier hier behandelten fotografischen Werken wieder. Sowohl Bernd und Hilla Becher, als auch Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt haben sich mit und durch ihre Fotografien mit dem Phänomen der Zeitlichkeit auseinandergesetzt. Alle vier Werke sind durch den Wunsch bestimmt, eine Gegebenheit festzuhalten und vor dem völligen Verschwinden zu bewahren.²⁷⁰

In der exemplarischen Bildbetrachtung zu Beginn der vorliegenden Arbeit hatte ich das Thema der Zeit bereits kurz anklingen lassen.²⁷¹ Die Fotografien der Bechers und Blossfeldts wirken durch die Art der Aufnahme geradezu *zeitlos*. Trotzdem offenbaren ihre Werke und das Gesamtkonzept, wie später noch gezeigt wird, etwas zutiefst *Zeitliches*. Dies gilt für alle vier Werke. Die Fotografen haben mit ihren Bildern Dinge dokumentiert, die im Begriff waren zu verschwinden. Sie bringen mich so in Kontakt mit dem, was Barthes als „Es-ist-so-gewesen“ bezeichnet.²⁷² Die Fotografien geben mir als Betrachter die Gewissheit, „dass die Sache dagewesen ist“²⁷³, und verweisen mit dieser Abwesenheit

²⁶⁷ Barthes (1990), S. 13.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Barthes (1985), S. 99.

²⁷⁰ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 3.2 – 3.5 sowie 4.1 der vorliegenden Arbeit.

²⁷¹ Vgl. hierzu Kapitel 1.3, S. 28 der vorliegenden Arbeit.

²⁷² Vgl. Barthes (1985), S. 87.

²⁷³ Ebd.

des Dargestellten in der Gegenwart zugleich auf ein zukünftiges „Es-wird-so-gewesen-sein“ unserer eigenen Existenz.

Barthes hat sich vor allem auf das vergangene Wirkliche in der Fotografie bezogen. Ein anderer Aspekt ist das Abbild des Wirklichen in der Fotografie und die Frage, inwiefern Abbild und Abgebildetes ineinander greifen. Vergangenheit und Gegenwart, Abbild und Abgebildetes scheinen in Fotografien eins zu werden. Thematisiert wird dieser Aspekt im folgenden Kapitel durch die amerikanische Schriftstellerin Susan Sontag und den deutschen Soziologen, Filmkritiker und Philosophen Siegfried Kracauer, die sich ebenfalls mit dem durch Fotografien transportierten Thema der Vergänglichkeit auseinandersetzen.

2.2.2.2 Das Abbild des Wirklichen

Susan Sontag spricht in ihrem Buch *Über Fotografie* ²⁷⁴ (1978) von einer „Schablone des Wirklichen“²⁷⁵. Sie vergleicht die Fotografie mit einer Totenmaske, die eine „materielle Spur ihres Gegenstandes“²⁷⁶ ist und „uns auf höchst intime und qualvolle Weise mit der Realität menschlichen Alterns konfrontiert.“²⁷⁷ Ähnlich wie Barthes empfindet Sontag die Fotografie als etwas, das die Sterblichkeit inventarisiert.²⁷⁸ Ihrer Meinung nach erscheinen uns durch Bilder vermittelte Ereignisse sogar realer, als wenn wir die Bilder dazu nie gesehen hätten.²⁷⁹ Sie bezeichnet das Foto als „eine auf Taschenformat geschrumpfte Beziehung zur Vergangenheit“, die „zugleich Pseudo-Präsenz und Zeichen der Abwesenheit“²⁸⁰ verkörpert. Wie bei Barthes findet sich auch bei Sontag der Gedankengang zur Vergänglichkeit, die uns durch die Fotografie besonders bewusst gemacht wird und unsere nostalgischen Gefühle steigert:

Fotos fördern die Nostalgie. Die Fotografie ist eine elegische Kunst, eine von Untergangsstimmung überschattete Kunst. Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit. Kameras begannen die Welt in dem Augenblick abzubilden, als die menschliche Landschaft sich rapide zu verändern begann: Während unzählige Formen biologischen und gesellschaftlichen Lebens in einer kurzen Zeitspanne vernichtet wurden, ermöglichte eine Erfindung die Aufzeichnung dessen, was dahinschwand.²⁸¹

Dieses Zitat zeugt von der Wehmut angesichts der Vergänglichkeit, mit der uns das fotografische Medium in Berührung bringt. Nicht nur der Kummer der Endlichkeit wird jedoch von Sontag betont, sondern auch die Möglichkeit, die dahinfließende Zeit mittels Fotografien ein Stück weit aufzuhalten. Das Foto im Fluss der Zeit führt so zu einer Verquickung von Vergangenenem und Jetzigem, von vergangener Realität und jetziger Realität und lässt die Grenzen verwischen.

Die Verwirrung um das Ineinandergreifen von Abbild und Wirklichkeit beschäftigte jedoch nicht erst Barthes und Sontag, sondern wurde bereits zu Zeiten Platons aufgegriffen und kritisch hinterfragt. Schon immer waren es Bilder bzw. schriftliche und mündliche Darstellungen, die uns über die Wirklichkeit oder die vergangene Wirklichkeit unterrichteten. Platon, ein Verfechter des Realen, appellierte an ein Erfassen der Wirklichkeit frei von bildlichen Darstellungen. In seinen Schriften zur Staatstheorie führt er einen Vergleich an, der die verschiedenen Stufen menschlicher Erkenntnis darstellt.²⁸² In diesem bekannten *Höhlengleichnis* beschreibt Platon den Zustand des Menschen und die mühsame Erkenntnisarbeit, die es kostet, das wahre Wesen der Welt zu begreifen. Indem er „die Natur in bezug auf Bildung und Unbildung mit fehlendem Erlebnis“²⁸³ vergleicht, führt er uns vor Augen, wie sehr unsere Auffassung von Welt von den Rahmenbedingungen geprägt ist, in denen wir

²⁷⁴ Vgl. Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Nachdruck der 1. dt. Ausgabe München 1978, Frankfurt am Main 1980.

²⁷⁵ Ebd., S. 147.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd., S. 71.

²⁷⁸ Vgl. ebd.

²⁷⁹ Ebd., S.26.

²⁸⁰ Ebd., S. 22.

²⁸¹ Ebd., S. 21.

²⁸² Vgl. Platon: *Der Staat*, München 2010, S. 299ff.

²⁸³ Ebd., S. 299.

uns befinden. Das Gleichnis handelt von einer Gruppe von Menschen, die seit der Geburt abgeschottet von der Außenwelt in einer Höhle gefesselt sind. Körper und Kopf können sie nicht wenden und den Blick somit nur auf eine einzige Wand richten, auf die durch ein verstecktes Feuer Schatten von Menschen und Gegenständen projiziert werden. Da es das Einzige ist was sie kennen, halten die Menschen diese Projektionen für die Realität. Diese Darstellung veranschaulicht den einfachen Menschen auf der untersten Stufe geistiger Existenz, der in der Höhle gefesselt die unmittelbare Sinneserfahrung für die Wirklichkeit hält und sich damit „in dunkler Distanz zum wahren Wesen der Welt“²⁸⁴ befindet. Nur wer sich von den Fesseln befreien kann und die Höhle verlässt, erlangt als letzte und höchste Stufe langsam und mühselig die Erkenntnis, dass das, was bislang für die Wirklichkeit gehalten wurde, lediglich ein Abbild der äußeren Welt ist. Die Dinge, die wir als real wahrnehmen, sind laut Platons Ideenlehre nur Schatten der wahren Erkenntnis, die sich hinter den Dingen verbirgt. „Die durch das Gesicht uns erscheinende Region“, fordert Platon seinen Zuhörer denn auch auf, „setze dem Wohnen im Gefängnis“²⁸⁵ gleich. Erst der rational nachdenkende Geist kann die existentiellen und metaphysischen Gegebenheiten des Lebens erfassen und durchschauen. Wirklichkeitsdeutungen erfordern demnach kritische Hinterfragung und die Wahrheit kann nur dann erkannt werden, wenn man sich nicht von den sinnlich wahrnehmbaren Dingen dieser Welt täuschen lässt.

Laut Sontag hat das Aufkommen der Fotografie unser Verständnis von Realität „entplatonisiert“:

Es entsprach Platons Geringschätzung von Bildern, daß sie für ihn Schatten waren – flüchtige, unkörperliche, schwächliche, mit einem minimalen Informationswert behaftete Begleiterscheinungen jener realen Dinge, denen sie ihre Existenz verdanken. Die Macht der fotografischen Bilder leitet sich ab aus der Tatsache, daß sie unabhängige materielle Realitäten sind, höchst informative Ablagerungen dessen, was sie ausgesendet hat, Mittel, die überaus geeignet sind, den Spieß umzudrehen gegenüber der Realität – das heißt diese Realität zum Schatten zu machen.²⁸⁶

Das Bild tritt an die Stelle der Realität oder wird zumindest als ebenbürtig betrachtet. Vor der Erfindung der Fotografie war nicht daran zu denken, dass Vergangenenem die gleiche Präsenz wie dem Gegenwärtigen zugesprochen wird. Indem sie Wahrheit und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart vereint, wird sie zu einem neuen Gegenstand, der den Menschen nicht in befängener Dunkelheit zurücklässt, sondern ihm durchaus auf dem Weg zur Erkenntnis behilflich sein kann. Entgegen Platons Beschreibung produziert die Fotografie keine verschwommenen Schatten, sondern durchaus klare Abbildungen der Welt, die darüber hinaus nicht vergänglich sind wie die schemenhaften Schattenfiguren des Feuers, sondern auch nach der Aufnahme noch weiter existieren. Fotografien zeigen uns einen „säuberlichen Abschnitt“²⁸⁷ der dahinfliegenden Zeit und verwandeln einen Augenblick „in ein dünnes Objekt, das man aufbewahren und immer wieder betrachten kann“²⁸⁸.

²⁸⁴ Kytthler, Bernhard (Hrsg.): *Platon Das Höhlengleichnis. Sämtliche Mythen und Gleichnisse*, Frankfurt am Main/ Leipzig 2009, S. 183.

²⁸⁵ Platon (2010), S. 303.

²⁸⁶ Sontag (1980), S. 171f.

²⁸⁷ Ebd., S. 23.

²⁸⁸ Ebd.

Siegfried Kracauer beschäftigt sich in seinem Essay *Die Photographie*²⁸⁹ (1927) mit der Tatsache, dass es uns auch nach langer Zeit noch immer möglich ist, einen Menschen oder eine Gegebenheit in Form eines fotografischen Abbildes zu betrachten. Eine Fotografie, so Kracauer, zeige uns zwar etwas, das zum Zeitpunkt der Aufnahme Aktualität besaß, führe uns bei späterer Betrachtung jedoch einen „Augenblick der verflossenen Zeit“²⁹⁰ vor Augen. Indem sie eine Diskrepanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart offenbart, scheint die Fotografie „eine Darstellung der Zeit“²⁹¹ zu sein. Sie stellt damit weniger den auf dem Bild abgelichteten Zeitpunkt dar, als vielmehr die Tatsache der voranschreitenden Zeit.

Ähnlich wie Barthes und Sontag verweist Kracauer schon in den 1920ern auf die Unwiederbringlichkeit des Fotografierten. Fotografische Abbildungen stellen laut Kracauer Fragmente dar. Sie sind herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext und damit aus dem räumlichen und zeitlichen Kontinuum.²⁹² Das Bild gibt eine zeitlich und räumlich mehr oder weniger weit entfernte Gegebenheit wieder, nicht jedoch den gesamten Entstehungskontext. „Unter der Photographie eines Menschen“, so konstatiert Kracauer, „ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben“²⁹³. Während eine aktuelle Fotografie noch Bezug zum Gegenwärtigen aufweise, sei es gerade die verjährte Fotografie, die diesen nicht mehr zulasse:

Der Körper eines Gestorbenen erscheint kleiner als seine lebendige Gestalt. Auch die *alte* Photographie gibt sich als die Verkleinerung der gegenwärtigen. Das Leben ist aus ihr gewichen [...]. Die Photographie ist der aus dem Monogramm herabgesunkene Bodensatz, und von Jahr zu Jahr verringert sich ihr Zeichenwert. Der Wahrheitsgehalt des Originals bleibt in seiner Geschichte zurück; die Photographie faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschlossen hat.²⁹⁴

Die Fotografie hält das Fotografierte nicht am Leben, vielmehr zeige sie „die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist“²⁹⁵, so Kracauer.

Ähnlich wie Roland Barthes verweisen sowohl Susan Sontag als auch Siegfried Kracauer auf die Dauerhaftigkeit der Fotografie einerseits und die ihr inhärente Vergänglichkeit andererseits. Beides sind wesentliche Bestandteile des fotografischen Mediums. Eine Fotografie kann über Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte überdauern und zeigt dem Betrachter in der Gegenwart etwas längst Vergangenes. Das Fotografierte ist – anders als vergängliche Schattenbilder – dauerhaft fixiert und zeigt mir im Jetzt eine vergangene Realität. Indem das Dargestellte einen unwiederholbaren Augenblick präsentiert, besitze es, so Sontag, Kracauer und auch Barthes, darüber hinaus ein Bestätigungsvermögen.

Demgegenüber steht das Voranschreiten der Zeit, mit dem eine Fotografie ihre ursprünglichen Bezüge verliert. Sie wird aus der Zeit herausgelöst und ist damit ein Bruchstück der Geschichte. So ist

²⁸⁹ Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“, in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977.

²⁹⁰ Ebd., S. 23.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Vgl. ebd., S. 25.

²⁹³ Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“, in: ders. (1977), S. 26.

²⁹⁴ Ebd., S. 30.

²⁹⁵ Ebd., S. 32.

sie auf der einen Seite Bestätigung und Zeugnis für etwas Gewesenes und gleichzeitig nur ein Ausschnitt, der immer schwerer nachzuvollziehen ist, desto weiter die Zeit voranschreitet.

Deutlich wird das von Sontag und Kracauer Beschriebene an den Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts. So fixieren sie einen Zustand, der sich im Wandel befindet, für spätere Generationen. Ihre Fotografien zeigen jetzt und in Zukunft Menschen und Dinge, die einmal waren aber nicht mehr sind. Sie führen uns ein Abbild der Welt und Wirklichkeit vor Augen, das durch die Fotografie real und dauerhaft erscheint, und doch nur ein Fragment im Laufe der Geschichte ist.²⁹⁶

Der „Überrest“ der Geschichte, der sich im fotografischen Bild findet, manifestiert sich ebenfalls als Spur, die auf etwas verweist, das sich bei der Aufnahme außerhalb des Bildes befand. So scheint die Fotografie nicht nur ein physischer Abdruck des Abgebildeten zu sein, sondern ist darüber hinaus auch verbunden mit demjenigen, der sie ausgelöst hat. Dieser Gedankengang wird aufgegriffen von Rosalind Krauss, Charles Sanders Peirce und Philippe Dubois, deren Ansichten zur Fotografie im Folgenden betrachtet werden.

²⁹⁶ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 4.1 der vorliegenden Arbeit.

2.2.2.3 Die Spur des fotografischen Aktes

Vor dem Hintergrund des oben Beschriebenen, ist es naheliegend, dass nicht nur eine Verbindung zwischen Abbild und Abgebildetem, sondern auch zwischen Abbild und Abbildendem besteht.

Die amerikanische Kunstkritikerin und -theoretikerin Rosalind Krauss geht in ihrem Buch *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*²⁹⁷ (1998) davon aus, dass eine direkte, physische Beziehung zwischen fotografischem Bild und Referenten besteht. Das Foto ist demnach ein Index, ein Zeichen, das durch das Verhältnis von Ableitung und Verursachung zustande kommt.²⁹⁸ Genauso wie die Linienführung der Malerei auf die Gesten des Malers verweise, der sie hervorgebracht hat, so verweise auch die Anordnung und die Beschaffenheit der Fotografie direkt auf den Fotografen. In ihrem Abschnitt zu Nadar formuliert Krauss diesen Sachverhalt wie folgt:

Die Photographie kann nur über die Direktheit einer physischen Pflanzung verlaufen: Wie ein Fußabdruck im Sand ist sie an die Tätigkeit des direkten Eindrucks gebunden.²⁹⁹

Die Fotografie scheint demzufolge in direkter Weise an das Reale angeschlossen zu sein. Nadar begreift die Fotografie als eine Aktion der Bewegung zwischen zwei Körpern im selben Raum. Für ihn ist das Charakteristische des fotografischen Verfahrens das Aufzeichnen der Spur.³⁰⁰ Und die Spur, folgt man Rosalind Krauss weiter, verweist direkt auf denjenigen, der sie herbeigeführt hat. In diesem Fall verweist sie also auf den Fotografen.

Ähnlich, so könnte dagegen argumentiert werden, verhält es sich doch auch im Feld der Malerei, bei der das Gemalte in direkter Beziehung zum Maler steht. Obwohl Fotografien tatsächlich in einer ähnlichen Beziehung zu ihren Referenten stehen wie Gemälde und Zeichnungen, gibt es doch den entscheidenden Unterschied, so Krauss, dass Gemaltes und Gezeichnetes der Phantasie entspringen, während die Fotografien „als eine photochemisch hervorgebrachte Spur nur durch eine anfängliche körperliche Verbindung mit dem Referenten zustande kommen.“³⁰¹

Krauss geht es in ihrer Abhandlung nicht um die Fotografie, sondern in erster Linie um die Spur und den Index in der Kunst generell. Ihr Text ist demnach, so lässt uns das Vorwort ihres Buches wissen, nicht „über die Photographie“, sondern „ausgehend von der Photographie“³⁰² zu verstehen.

Mit ihren Ausführungen über die Spur und den Index bezieht sich Krauss auf den amerikanischen Philosophen und Semiotiker Charles Sanders Peirce. Peirce war zwar kein Fototheoretiker, entwarf aber eine allgemeine Theorie der Zeichen, in der die Fotografie als Beispiel für bestimmte Zeichentypen vorkommt. In seiner Schrift *Die Kunst des Rasonierens*³⁰³ (1893) stellt er fest, dass Fotografien den Objekten, die sie darstellen, ähneln oder gleichen. Auf diese Referenz bezieht sich Peirce, wenn er die Fotografie in die Kategorie der Zeichen einordnet und ihnen einen indexikalischen

²⁹⁷ Vgl. Krauss (1998).

²⁹⁸ Ebd., S. 15.

²⁹⁹ Ebd., S. 24.

³⁰⁰ Vgl. Nadar, Félix: *Als ich Photograph war*, Frauenfeld 1978.

³⁰¹ Krauss (1998), S. 79.

³⁰² Krauss (1998), S. 14; Damisch, Hubert: „Ausgehend von der Fotografie“, in: Krauss, Rosalind: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, hrsg. von Herta Wolf, Amsterdam/ Dresden 2000, S. 9.

³⁰³ Vgl. Peirce, Charles Sanders: „Die Kunst des Rasonierens“, in: ders.: *Semiotische Schriften*, Bd. 1, hrsg. u. übers. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main 1986.

Charakter zuspricht.³⁰⁴ Verantwortlich dafür, so heißt es, seien die Entstehungsbedingungen. Diese zwängen die Fotografie „physisch dazu“, dem Original „Punkt für Punkt“ zu entsprechen:

Photographien [...] sind sehr lehrreich, denn wir wissen, daß sie in gewisser Hinsicht den von ihnen dargestellten Gegenständen genau gleichen. Aber diese Ähnlichkeit ist davon abhängig, daß Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zu der zweiten Zeichenklasse, die Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung sind.³⁰⁵

Folgt man dieser Argumentation, so unterscheidet sich die Fotografie grundlegend von den Darstellungsweisen der Malerei und der Zeichnung (von Peirce in die Kategorie der Similes eingeordnet), sowie von der Sprache (den Symbolen)³⁰⁶. Dagegen weist die Fotografie sehr wohl Parallelen mit anderen Zeichen auf, wie etwa dem Rauch als Anzeichen für ein Feuer oder der Narbe als Spur einer früheren Wunde. So verweisen Rauch und Narbe unmittelbar auf ihren Ursprung und sind mit ihm verbunden genauso wie die Fotografie mit dem von ihr abgebildeten Gegenstand.

Obwohl es in der peirceschen Theorie folglich nicht nur um die Fotografie, sondern in erster Linie auch um zahlreiche andere Erscheinungen und deren Zeichencharakter geht, wurden seine Ausführungen von Krauss und von anderen Theoretikern als wesentliche Bestimmungen des fotografischen Mediums verstanden. Einer von ihnen ist der belgische Literatur- und Medienwissenschaftler Philippe Dubois. In seinem Buch *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*³⁰⁷ (1998) geht Dubois dem Prozess nach, der das fotografische Bild hervorbringt. Im Sinne von Peirce kann man dort lesen:

Die Fotografie ist noch vor jeder Überlegung über ihr Abbildungsvermögen und noch bevor sie ein Bild ist, das die Umrisse eines Objekts, einer Person oder eines Schauspiels der Welt reproduziert, wesentlich ein Abdruck, eine Spur, eine Markierung und eine Ablagerung.³⁰⁸

Wie die weißen Stellen des menschlichen Körpers nach einem Sonnenbad auf den abschirmenden Stoff verweisen, der die Haut partiell vor der Belichtung abschirmte, so trägt auch die lichtempfindliche Oberfläche des Fotopapiers die Spur von etwas Gewesenem, „von etwas, das da war“³⁰⁹, so Dubois. Demnach kann in der Fotografie das Zeichen niemals „das Ding“ an sich sein, sondern es handelt sich um eine Spur, die auf etwas außerhalb des Bildes verweist.³¹⁰

Dubois zufolge ist keine Fotografie einfach nur ein fotografisches Bild, sondern eingebunden in eine Vielzahl von Entstehungsbedingungen und somit Resultat eines fotografischen Aktes. Dieser Akt umschließt nicht nur das Drücken des Kameraauslösers und die Wahl des Bildausschnittes, sondern auch die Rezeption der Fotografie und ihres Entstehungsprozesses. Der Augenblick der Aufnahme rückt bei Dubois ins Zentrum der Überlegungen und mit ihm auch die der Fotografie inhärente Referentialität. Jede Überlegung zu einem Ausdrucksmittel, so Dubois, müsse der Frage nachgehen, welche Beziehung zwischen der von diesem Medium produzierten Botschaft und dem Referenten

³⁰⁴ Ebd., S. 193 u. S. 199.

³⁰⁵ Ebd., S. 193.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 193f. u. S. 198f.

³⁰⁷ Vgl. Dubois (1998).

³⁰⁸ Ebd., S. 63.

³⁰⁹ Ebd.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 92.

bestehe. Dies betreffe vor allem die Frage nach der Darstellung von Wirklichkeit, die sich „bei jeder Produktion mit dokumentarischem Anspruch“ stelle und vor allem relevant sei für „Produktionen aus dem Bereich der Fotografie“³¹¹.

Wie die Wirklichkeit mittels Fotografie präsentiert und konstituiert wird hängt wesentlich vom Fotografen auf der einen Seite und vom Betrachter auf der anderen Seite ab. Der Fotografie wurde von jeher nachgesagt ein realistisches und naturgetreues Abbild der Welt liefern zu können. Die Bandbreite der Abbildungs- und Interpretationsoptionen geraten dabei leicht in Vergessenheit. Dubois macht darauf aufmerksam, dass die Originalität der Fotografie erst zu begreifen sei, wenn man den gesamten Prozess betrachte. Dies beinhalte sowohl die technischen Bedingungen, als auch den Moment der Herstellung und den Moment der Rezeption. Er bezieht sich hier auf den Fotografen, mit seinem Blick auf das aufzunehmende Objekt und den Augenblick der Aufnahme, sowie auf die Rezeption, mit dem Blick auf das Aufgenommene und der Bewertung desselben. Beides gemeinsam betrachtet verdeutliche das gesamte Feld der Referenzen, schreibt Dubois.³¹²

Erst alle Faktoren zusammen ergeben „die Fotografie“, die geprägt sei durch eine Vielzahl verschiedenster Wirkungsweisen und kultureller Codes. Hier bezieht sich Dubois auch auf Barthes, der zwar von der „Botschaft ohne Code“ spricht, sich der kulturellen Wirkungsweisen und Lesarten jedoch durchaus bewusst ist. Gerade deshalb kann dieser, so Dubois, das fotografische Resultat mit seiner „automatischen Genese“³¹³ als Botschaft definieren, die eben keinen Code hat. Dubois stellt heraus, dass dieser Moment, in dem keine Botschaft vorhanden ist und einzig und allein die mechanisch-objektive Technik der Kamera für die Bildentstehung verantwortlich ist, lediglich einen Bruchteil des Aufnahmeprozesses – des Aufnahmeaktes – ausmacht:

Man beachte allerdings auch, daß das Prinzip der Spur, so wesentlich es auch sein mag, nur ein *Moment* im gesamten fotografischen Ablauf ist. Denn vor und nach diesem Moment der natürlichen *Einschreibung* der Welt auf die lichtempfindliche Fläche gibt es zutiefst *kulturelle*, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten (*davor*: die Entscheidung für ein Sujet, für einen bestimmten Kameratypus, für den Film, die Belichtungsdauer, den Blickwinkel usw. all das, was vor dem entscheidenden Moment liegt und schließlich im Druck auf den Auslöser gipfelt; *danach*: alle diese Entscheidungen wiederholen sich bei Entwickeln und bei Abziehen; dann wird das Foto in die immer codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen eingespeist – Presse, Kunst, Mode, Porno, Wissenschaft, Justiz, Familie ...). Nur *zwischen* diesen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur eines Aktes (als *Botschaft ohne Code*) angesehen werden. Nur hier, *aber wirklich nur hier* greift der Mensch nicht ein und kann auch nicht eingreifen, da er andernfalls den grundlegenden Charakter der Fotografie modifizieren würde. Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes [...]. Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt, die ihn dann nicht mehr loslassen werden [...].³¹⁴

Obwohl bei der Fotografie eine Vielzahl von Prozessen sowie Wirkungsmechanismen zusammenspielen und der Moment, der frei ist von menschlichem Einfluss und damit frei ist von subjektiven Wirkungsmechanismen, sich nur auf eine sehr kurze Zeitspanne konzentriert, wurden und werden Fotografien gemeinhin als neutraler Abdruck des Realen begriffen. Dieser komplexe und

³¹¹ Ebd., S. 29.

³¹² Vgl. Dubois (1998), S. 29f.

³¹³ Ebd., S. 52.

³¹⁴ Ebd., S. 54f.

mitunter auch widersprüchliche Status der Fotografie wird in den Überlegungen von Roland Barthes, Susan Sontag, Siegfried Kracauer, Charles Sanders Peirce, Rosalind Krauss und Philippe Dubois deutlich.

Fotografien sind durch fotochemische Prozesse zustande gekommene Abbilder und scheinen eine Spur darzustellen, die unmittelbar mit den Dingen und Ereignissen verbunden ist, die sie darstellt. Gerade diese Beziehung von Ursache und Wirkung gibt Fotografien den Status des Dokumentarischen. Wie Finger- oder Fußabdrücke werfen sie einen Schatten des Realen auf die lichtempfindliche Oberfläche.

Die hier behandelten Fotografen legen in ihrem Schaffen großen Wert auf die Erzeugung einer möglichst sachlichen oder „objektiven“ Spur des Realen. Sie wollen die Lesart ihrer Fotografien nicht beeinflussen. Das Abgelichtete soll nach Möglichkeit *die* Hauptaussage des Bildes sein und für sich allein sprechen. Obwohl die Bechers, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt tatsächlich Bilder erzeugen, die allgemein als hochgradig sachlich und objektiv gelten, ist der von Dubois beschriebene Moment der Referenzialität nicht außer Acht zu lassen. Dubois hat Recht, wenn er sagt, dass die Fotografie eingebunden ist in eine Vielzahl von Entscheidungs-, Betrachtungs-, und Verwendungsprozessen, die allesamt die Wirkung des fotografischen Bildes steuern.³¹⁵

Es besteht, wie auch Krauss deutlich macht, eine Verbindung zwischen Fotograf und Fotografie. Die Fotografie kann nicht vollkommen losgelöst vom Aufnahmeprozess betrachtet werden. Zu viele Entscheidungen gilt es für den Fotografen vor der Aufnahme zu treffen, als sie beim Bildresultat zu vernachlässigen. Die Sicht des Fotografen ist es, die ich in der Fotografie erblicke. Die Spur der Wirklichkeit, die sich mit der Fotografie zeigt, wurde von ihm ausgewählt. Gleichzeitig beeinflusst auch die Art der Verwendung und meine Rezeption als Betrachter die Wirkung der Fotografie und macht sie zu einem Bild, das kulturell codiert ist.³¹⁶

Die Selektion des Fotografen tritt schon durch die einfache Wahl des Bildausschnitts zutage. Bewusst wird hier *ein* Ausschnitt aus einer Vielzahl anderer möglicher Bildkompositionen ausgewählt. Mit der Fotografie erfolgt ein Schnitt durch Raum und Zeit, der dem Betrachter in Form des fotografischen Bildes präsentiert wird. Thematisiert wird dieses mit der Fotografie verbundene Phänomen im nachfolgenden Kapitel.

³¹⁵ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 4.2.4, 4.2.5 sowie Kapitel 5.2 der vorliegenden Arbeit.

³¹⁶ Vgl. hierzu Kapitel 5.2.2 der vorliegenden Arbeit.

2.2.2.4 Raum und Zeit in der Fotografie

Indem die Fotografie eine Art Abdruck der Realität selbst zu sein scheint, wird sie von der Malerei, Zeichnung oder Bildhauerkunst unterschieden. Die Fotografie hat, wie in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt wurde, einen speziellen Status im Verhältnis zur Wirklichkeit und scheint sich als direkte Spur und Verdoppelung von ihr abzuleiten. Dies unterscheidet sie von den übrigen bildenden Künsten. Laut Rosalind Krauss sind Fotos im Unterschied zu Fotomontagen – und im Unterschied zu Malerei und Zeichnung könnte man hier noch ergänzen – denn auch keine Interpretationen, sondern Präsentationen der Realität.³¹⁷ Diesen Aspekt betont auch Philippe Dubois. Der Maler füllt ihm zufolge eine leere, klar begrenzte Fläche, auf der nichts existiert. Alles Entstehende entspringt seiner Konstruktion, die er im Hinblick auf den vorgegebenen Rahmen komponiert.³¹⁸ Demgegenüber, so Dubois, existiert der fotografische Raum bereits. Der Fotograf findet im Gegensatz zum Maler keinen leeren Rahmen vor, sondern einen gefüllten Raum, aus dem er einen Ausschnitt der Welt „subtrahiert“³¹⁹.

Die Fotografie wurde nach ihrer Erfindung auch mit einem Spiegelbild gleichgesetzt. Die Tatsache, dass sich die Gegenstände bei einer Daguerreotypie ohne Einwirkung einer schöpferischen Hand auf einer Oberfläche einschrieben und sichtbar wurden, ließ die Menschen nach der Entdeckung der Fotografie im Jahre 1839 an einen Spiegel denken.³²⁰ Herta Wolf bemerkt hierzu, dass das Besondere nicht allein in der Tatsache lag, dass sich die Welt mittels des neuen Mediums selbst abbildete, sondern vielmehr darin, dass sich die Objekte in den Bildträgern zu bewegen schienen. Sie verließen ihren eigentlichen Ort und fanden sich auf der fotografischen Abbildung wieder.³²¹ Eine naturgetreue Abbildung, eine Kopie des Eigentlichen, war nun auf der lichtempfindlichen Oberfläche zu sehen. Das Abgebildete kommt dem Realen außerdem so nahe, dass es fast behaupten möchte, selbst das Reale zu sein. Es scheint zu einer Verschiebung des Realen auf eine andere Oberfläche zu kommen, die eine 1:1 Kopie des Gesehenen präsentiert.

Den Umstand der physischen Verbindung und Übertragung greift im Jahre 1839 der Kunstkritiker Jules Janin auf. Janin schwärmt von der neuen Technik, bei der es nicht mehr der „unsichere Blick des Menschen“ und dessen „zitternde Hand“³²² sei, die die Welt auf Papier banne, sondern die Sonne bzw. das Licht selbst. Er bezieht sich hier auf eine Bibelstelle, die er auf den Bereich der Fotografie überträgt:

„Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.“ Jetzt kann man den Türmen von Notre-Dame befehlen: ‚Werdet Bild!‘, und die Türme gehorchen. So wie sie Daguerre gehorcht haben, der sie eines schönen Tages zur Gänze mit sich fortgetragen hat.³²³

³¹⁷ Vgl. Krauss (1998), S. 118.

³¹⁸ Vgl. Dubois (1998), S. 174.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Vgl. Wolf (2002), S. 363.

³²¹ Ebd., S. 363f.

³²² Janin, Jules: „Der Daguerreotyp“ (1839), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839 – 1912*, München 1980, S. 46-51, hier S. 47.

³²³ Ebd.

Janins Beschreibung drückt die Faszination aus, mit Hilfe der Fotografie eine identische Reproduktion der Welt zu erhalten. Das fotografische Verfahren wird hier als Möglichkeit dargestellt, die Dinge in Papierform umzuwandeln und so nicht nur ihre physische Gestalt, sondern auch ihre räumliche Verortung ändern zu können.

Die Verschiebung des Gegenstandes durch die Fotografie greift auch der französische Fotograf Gaspard Félix Tournachon – genannt Nadar – auf. In seinem Buch *Als ich Fotograf war*³²⁴ (1978) berichtet er von seinem Landsmann, dem Schriftsteller Honoré de Balzac. Balzac soll der Ansicht gewesen sein, dass eine sogenannte Spektralschicht den Körper eines jeden Lebewesens zusammensetzt. Laut dieser Erklärung umgeben unzählige Spektren, bestehend aus Schuppen und Blättchen, in mehreren Schichten den gesamten Körper. Folgt man seinem Ansatz, so ergibt sich daraus, „daß jeder Körper bei jeder photographischen Aufnahme eine seiner Spektralschichten, das heißt einen Teil seines elementaren Wesens einbüßte.“³²⁵ Balzacs Annahme, glaubt man Nadar, ging davon aus, dass das fotografische Abbild irgendwie von irgendwo her gekommen sein muss und demzufolge ein Teil des Abgebildeten nach der Aufnahme am Ursprungsort fehlen musste. Diese Überlegungen zeigen das Mystische, das man dem neuen Medium der Fotografie gerade in seiner Frühzeit zuschrieb.

Die Verbindung zwischen Subjekt und Abbild ist nicht nur allgemein ein Thema der Kunstgeschichte, sondern, wie sich hier zeigt, seit Beginn an vor allem auch ein bestimmendes Thema der Fotografie. Ernst Hans Gombrich widmet sich in seinem Buch *Die Geschichte der Kunst*³²⁶ (1996) in einem Abschnitt dem Umgang „primitiver“ Stämme und Völker mit ihren Zeichnungen, Schnitzereien und sonstigen Bildnissen. Laut Gombrich wird bei diesen Stämmen nicht zwischen Bild und Wirklichkeit unterschieden.³²⁷ Das Bildnis und das Abgebildete entstammen der gleichen Energie und präsentieren sich lediglich in unterschiedlicher Art und Weise. Trotzdem sind sie miteinander verbunden. Dieser Gedankengang, so Gombrich, ist gar nicht so abwegig und auch heute noch in unserer Gesellschaft anzutreffen. Um dies zu veranschaulichen, führt er die Fotografie eines uns sympathischen Menschen und unseren Skrupel, diesem Abbild die Augen auszustechen, als Beispiel an.³²⁸ Obwohl wir rational wissen, dass die Entstellung des Fotos nicht gleichbedeutend ist mit der Entstellung des Menschen im wirklichen Leben, sträubt sich in uns etwas dagegen oder meldet sich zumindest ein moralisches Unbehagen. Wenn selbst heute noch unsere Gedanken in Bahnen verlaufen, in denen Bild und Wirklichkeit verschmelzen, kann es Gombrich zufolge kaum verwundern, dass Vorstellungen dieser Art bei nahezu allen „primitiven“ Völkern zu finden sind. Bild und Wirklichkeit, Fotografie und Realität werden zu einem und zeigen, welche große Bedeutung dem Bild als Beweis der Wahrheit zukommt.

Obwohl die fotografische Abbildung das von uns festgehaltene Objekt in vollendeter Detailgenauigkeit und Proportion wiedergibt, gehen bei dem Prozess des „Verschiebens“ doch elementare Bestandteile verloren. Bei der Entstehung der Fotografie werden Form und Materie voneinander getrennt. Es

³²⁴ Vgl. Nadar (1978).

³²⁵ Ebd., S. 23.

³²⁶ Vgl. Gombrich, E. H.: *Die Geschichte der Kunst*, Erweiterte, überarbeitete und neu gestaltete 16. Auflage, Frankfurt am Main 1996.

³²⁷ Vgl. Gombrich (1996), S. 40.

³²⁸ Ebd.

kommt zu einer scheinbaren Deplatzierung des Objekts, das jedoch mit der Fotografie ins Zweidimensionale sinkt und den Stoff, aus dem es ursprünglich bestand, hinter sich lässt. Denn, so stellt Dubois fest, „obwohl das fotografische Bild aufgrund seiner Entstehung ein mit den Dingen verbundenes Zeichen ist“, so ist es doch als Zeichen „von dem, was es wiedergibt, räumlich getrennt.“³²⁹

So ist auch die klare Verortung des gebannten Objekts in der Fotografie keine Selbstverständlichkeit mehr, wird der Blick doch an allen vier Seiten begrenzt und daran gehindert, weiter zu schweifen. Das Abschneiden am Bildrand der Fotografie ist ein Bruch im beständigen Gefüge der Realität. Die typische rahmende Kante des Fotos grenzt das Blickfeld ein und verweist mich als Betrachter in meine Schranken. Ich mag zwar einen Abdruck der Wirklichkeit vor mir haben, doch kann ich den Blick nicht in gewohnter Art und Weise unbegrenzt weiter wandern lassen. Das fotografische Bild ist gekennzeichnet vom Abschneiden und vom Ausschnitt. Die Welt wird nur stückweise wiedergegeben. Dubois spricht in diesem Zusammenhang vom „Schnitt durch den Raum“³³⁰:

Es geht um ein Entnehmen, ein Herauslösen aus einer endlosen Kontinuität [...]. Mit anderen Worten: Fotografieren heißt immer zunächst Schneiden, Ausschneiden, das Sichtbare durchtrennen. Jeder Blick durch den Sucher, jede Betätigung des Auslösers ist unweigerlich ein Axthieb, der eine Zone des Wirklichen abtrennt und das Umfeld ausschließt, verwirft, ausblendet [...]. Der Akt des Fotografierens, der tief ins Gewebe des Wirklichen schneidet, trennt ein Stück heraus [...]. Der fotografische Raum als Schnitt, Entnahme, Selektion, Herauslösen, Isolierung und Einschließung, das heißt als immer notwendig partieller Raum [...] impliziert also konstitutiv einen Rest, einen Überrest, ein anderes: das Off, das Ausgeblendete [...].³³¹

Der Schnitt durch den Raum, den Dubois hier schildert, fand sich oben bereits bei Kracauer, der die Fotografie ebenfalls als „Fragment“ und „Überrest“ der Geschichte bezeichnet.³³² In beiden Beschreibungen scheint dem „Herauslösen“ aus dem Fluss der Zeit und damit aus dem geschichtlichen Kontext etwas Negatives eigen zu sein, da es gleichzeitig ein Ausblenden und Vergessen der Rahmenbedingungen impliziert.

Der amerikanische Philosoph und Professor für Ästhetik Stanley Cavell dagegen sieht in der Tatsache des Ausschnitts kein Problem. Zur Eigenschaft eines Fotos gehört seiner Meinung nach auch die Endlichkeit. „A photograph“, so Cavell, „is cropped, not necessarily by a paper cutter or by masking but by the camera itself.“³³³ Die Kamera schneide ein Teilstück aus einem unendlich großen Feld aus und lasse damit unumgänglicher Weise den Rest der Welt außen vor. „The implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection“, schließt Cavell, „are as essential in the experience of a photograph as what it explicitly presents.“³³⁴

Mit dem Schnitt durch den Raum geht auch der Schnitt durch die Zeit einher. So kommt es beim Fotografieren nicht nur zu einer räumlichen Trennung und einer „Subtraktion“ des Umfeldes, sondern auch zu einer „Spaltung“ der Zeit. Denn was wir auf einem fotografischen Bild sehen, verweist vor

³²⁹ Dubois (1998), S. 91.

³³⁰ Dubois (1998), S. 174.

³³¹ Ebd., S. 175.

³³² Vgl. Kapitel 2.2.2.2, S. 81f. der vorliegenden Arbeit.

³³³ Cavell, Stanley: *The World Viewed*. Reflections on the ontology of film, Enlarged edition, Cambridge/ Massachusetts/ London 1979, S. 24.

³³⁴ Ebd.

allem „auf eine *frühere* Realität“³³⁵. Der Moment der Simultaneität zwischen Objekt und Bild ist aufgehoben und „lässt die Fotografie zu einer fortwährend *verspäteten, aufgeschobenen* Abbildung werden“³³⁶. Wir haben mit dem fotografischen Abbild einen konzentrierten Ausschnitt des Realen vor uns, der einen Einschnitt in die Kontinuität des realen Lebensflusses darstellt.

Auf diesen Aspekt der Trennung, die Fotografie und Fotografiertes räumlich und zeitlich voneinander scheidet, macht auch Peter Geimer aufmerksam, wenn er feststellt, dass „zwischen das indexikalische Zeichen und sein Objekt“ die Zeit tritt:

Die Fotografie zeigt, was zum Zeitpunkt der Aufnahme *war*. Zwar mag es sein, dass Zeichen und Objekt im Augenblick der Aufnahme physisch aneinander gebunden waren; aber [...] ist die angezeigte Sache im Moment ihrer nachträglichen Betrachtung eine vergangene.³³⁷

Objekt und Abbild mögen sich zum Zeitpunkt des Abbildens geglichen haben, doch mit der Zeit entsteht eine Diskrepanz. Beide Zustände existieren nicht mehr synchron miteinander. Es entstehen gewissermaßen zwei Realitäten. „Die fotografierten Objekte“, so Geimer an anderer Stelle, „wechseln ihre Gestalt und nehmen eine neue Existenz als Bilder an“³³⁸. Diese Formulierung benennt zwei wesentliche Faktoren. Während das Fotografierte einerseits weiter besteht und sich in der Kontinuität der Zeit verändert, gerät es mit der Fotografie andererseits in den zweidimensionalen Bereich, wo es unabhängig und unverändert fortbesteht.

John Szarkowski, langjähriger Leiter der fotografischen Abteilung des New Yorker Museum of Modern Art, äußert sich dahingehend, dass der Fotograf mit der Zeit erst lernen und erkennen musste, dass die Faktizität seiner Bilder etwas anderes war als die Realität selbst:

The first thing that the photographer learned was that photography dealt with the actual; he had not only to accept this fact, but to treasure it [...]. But he learned also that the factuality of his pictures, no matter how convincing and unarguable, was a different thing than the reality itself. Much of the reality was filtered out in the static little black and white image, and some of it was exhibited with an unnatural clarity, an exaggerated importance. The subject and the picture were not the same thing, although they would afterward seem so. [...] Thus he was likely to claim that what our eyes saw was an illusion, and what the camera saw was the truth.³³⁹

Durch die schier unbegrenzte Zahl an Details und der Ähnlichkeit mit der vermeintlich realen Welt, hält sich die Behauptung, Fotografie sei in der Lage Realität wiederzugeben, hartnäckig. Das durch die Kamera gefilterte Bild, so stellt Szarkowski fest, präsentiert vieles mit einer Klarheit und Wichtigkeit, die uns annehmen lässt, die Kamera würde die Realität weit besser „sehen“ als unsere Augen. Obwohl die Annahme einer objektiven und realistischen Wiedergabe von Welt vielleicht naiv und illusorisch erscheinen mag und darüber hinaus von zahlreichen Widersprüchen gekennzeichnet ist, hält sich dieser Glaube, so Szarkowski, beständig.³⁴⁰

³³⁵ Dubois (1998), S. 92.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Geimer (2009), S. 24.

³³⁸ Ebd., S. 14.

³³⁹ Szarkowski (1980), O.S.

³⁴⁰ Vgl. Szarkowski (1980), S. 12.

Szarkowskis Äußerung lässt sich am Werk der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts nachvollziehen. Wie an den eingangs betrachteten Bildbeispielen deutlich wurde, haben sich die Bechers und Blossfeldt bewusst für eine zentrale Positionierung ihrer Objekte entschieden, sie haben den Bildausschnitt, die Kameraeinstellungen und den Zeitpunkt der Aufnahme gewählt.³⁴¹ Trotzdem die Fotografen ihre Fotografien immer bis zu einem gewissen Grad beeinflussen und bei einigen Fotografien außerdem Ort, Zeit und Größenverhältnisse nicht immer eindeutig zu bestimmen sind, scheinen wir es mit etwas Greifbarem zu tun zu haben, das eben nicht unserer Vorstellung entspringt, sondern der objektiven Kameratechnik. Die von Szarkowski erwähnte Klarheit und die den Objekten verliehene Wichtigkeit findet sich ebenso in den Fotografien der Bechers und Blossfeldts wie in den Fotografien von Renger-Patzsch und Sander. Die Bilder, die sich durch das Zusammenspiel von Technik, Chemie und Licht scheinbar automatisch selbst aufzeichnen, geben vor, die Natur selbst zu sein. Der Unterschied zwischen Wirklichkeit und bloß zweidimensionaler Kopie rückt in den Hintergrund, verwischt oder wird vergessen.

Denken wir nochmal an Roland Barthes und seine „helle Kammer“, so ist davon auszugehen, dass durch die Fotografie zumindest ein Teil der Wirklichkeit im Fluss der Zeit festgehalten wird. Durch die Kameratechnik kann eine sichtbare Spur des vergangenen Realen für die Nachwelt fixiert und bewahrt werden. Die Fotografie wird damit zu einem – und irgendwann zum einzigen – Zeugen einer vergangenen Begebenheit. Sie schafft Indizien und Fakten, die durch Archivierung auch im Nachhinein noch zueinander in Beziehung zu setzen und zu reflektieren sind. Ein Ausschnitt der Geschichte wird registriert und konserviert. Das fotografische Bild ist damit eine *Spur* der Wirklichkeit, die nichtsdestotrotz den Unterschied zwischen Abbild und Abgebildetem aufzuheben scheint. Die Fotografie tritt gewissermaßen an die Stelle des Fotografierten.

Die vier fotografischen Werke, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, zeichnen sich dadurch aus, dass sie einen Zustand, der im Begriff ist zu verschwinden, festhalten.³⁴² In diesem Sinne stellen die Fotografien von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander sowie Karl Blossfeldt mit ihrem Schnitt durch den Raum und ihrem Schnitt durch die Zeit tatsächlich das vergangene Wirkliche dar. Sie zeigen einen Zustand der war, aber nicht mehr ist und sich gleichzeitig als Spur und eine Art Abdruck in Form der Fotografie wieder findet.

Leben und Werk der Fotografen wird Thema der folgenden Kapitel sein. Das bisher Behandelte wird sich durch die intensivere Auseinandersetzung mit den vier fotografischen Werken noch mehr erschließen und auf die spätere Analyse sowie Erörterung der Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation hinleiten.

Das folgende Kapitel stellt einen Exkurs dar, der mit einem Blick auf die Fotografie der Neuen Sachlichkeit in Deutschland auf die Werke von Blossfeldt, Sander und Renger-Patzsch vorbereiten soll. Die drei Fotografen gelten mit ihrer sachlich-nüchternen Bildauffassung als Vorläufer der Bechers. Mit dem Exkurs zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und den darauf folgenden vier Kapiteln zu den Fotografen, wird nicht nur deren objektive Bildauffassung und Intention eingehend thematisiert, sondern auch das Verständnis für den Einfluss und die Wirkung ihrer Werke vertieft. Alle

³⁴¹ Vgl. Kapitel 1.3 der vorliegenden Arbeit.

³⁴² Vgl. hierzu ausführlich die folgenden Kapitel 3.1 – 3.5 sowie 4.1 der vorliegenden Arbeit.

vier Werke sind im Kontext historischer Gegebenheiten und fototheoretischer Diskussionen zu betrachten, die es letztendlich ermöglichen sollen, eine Fotografie, die zwischen Kunst und Dokumentation angesiedelt ist, nachvollziehen und einordnen zu können.

3. Die Fotografen und ihre historische Verortung

3.1 Zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit in Deutschland

Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit muss im Kontext der vorangehenden Epoche und ihrer fotografischen Strömungen gesehen werden. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die meisten Fotografen grundsätzlich um eine möglichst vollständige Annäherung oder gar um die perfekte Imitation der Malerei bemüht. Die kunstfotografische Stilrichtung, in Deutschland als Piktorialismus bezeichnet, hatte ihre Blütezeit von 1890 bis zum Ersten Weltkrieg, ihren Höhepunkt erreichte sie um 1900.³⁴³ Viele Fotografen ließen sich von der Malerei des Impressionismus inspirieren und wollten die dort verwendeten Effekte auf das Medium der Fotografie übertragen. Die Kunstrichtung des Impressionismus hatte inzwischen Akzeptanz und Ansehen erlangt und so fand sich „die Wirkung der impressionistischen Farbe (als Ausdruck von wechselndem Licht)“ ebenfalls in einer „malerischen Haltung in der Fotografie der Zeit“³⁴⁴ wieder. Die Fotografie stand damit lange Zeit „unter der Zwangsvorstellung, sich gegenüber der Malerei als gleichwertige Kunst profilieren zu müssen“ und geriet so „ins Schlepptau der Malerei.“³⁴⁵ Ziel war es, sich von der reinen Chemie und Optik abzugrenzen, und die Fotografie mit der Adaption malerischer Mittel auf die Ebene von Gemälden zu heben.

Man bevorzugte die sogenannten Edeldruckverfahren, mit denen sich die Konturenschärfe und der Umfang der Tonwerte verringern ließen (Abb. 27). Alle diese Eigenschaften trugen dazu bei, dass das Foto den Eindruck eines gemalten Bildes vermittelte. Als Edeldrucke bezeichnete man die Ergebnisse komplizierter Kopierverfahren. Mit Pigment-, Gummi-, Öl-, Bromöl- oder Platindrucken versuchten die Vertreter der durch den Impressionismus inspirierten Kunstfotografie die Malerei zu imitieren.³⁴⁶ Bei den Gummidrucken diente beispielsweise Gummi Arabicum als Kolloid, bei Pigment- oder Kohledrucken erfüllte eine Gelatineschicht die gleiche Funktion.³⁴⁷ Die einfachste Methode bestand darin, dass der Fotograf das Objektiv seiner Kamera absichtlich unscharf stellte. Die Verwendung von speziellen Filtern oder beschichteten Linsen sorgten für die von den Fotografen angestrebte Weichzeichnung. Auch der Gebrauch von Glasplatten als Objektivvorsatz war nicht unüblich. Diese wurden mit Hilfe von Vaseline in ihrer Klarheit getrübt, um so die gewünschten malerischen Effekte zu erzielen.³⁴⁸

Die Annäherung der Fotografie an die Malerei machte sich auch in der Themenwahl bemerkbar. Besonders bevorzugt waren Sujets wie Landschaftsaufnahmen, in denen sich das Licht nebelartig zerstreute und romantische Elemente betont wurden (Abb. 28). Die Kunstfotografen entwickelten ein breites Spektrum an Manipulationen, bei denen mit verschiedenen Lichteffekten romantisierende oder

³⁴³ Vgl. Kemp (2011), S. 29.

³⁴⁴ Liebelt, Udo: „Kunst aus Fotografie“, in: Busch, Bernd/ Liebelt, Udo/ Oeder, Werder: *Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, Hannover 1988, S. 63.

³⁴⁵ Vierhuff, Hans Gotthard: *Die neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie*, Köln 1980, S. 7.

³⁴⁶ Vgl. Honnef, Klaus: *Die Fotografie: 293 Bilder von Muybridge, Atget, Evans, Blossfeldt, Sander, Renger Patzsch, Freund, Becher und Friedlander, Gibson, Vink, Nothhelfer, Orlopp, Deal ...*, mit Beitr. von Klaus Honnef und Lothar Romain, Mainz 1976, S. 29.

³⁴⁷ Vgl. Tausk, Petr: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln 1980, S. 16.

³⁴⁸ Vgl. Tausk (1980), S. 14.

dramatisierende Wirkungen erzielt wurden.³⁴⁹ Hierzu zählt nicht nur die Weichzeichnung und Verklärung des Abgebildeten, sondern mitunter auch das Ausschalten der Halbtöne durch die Gummidrucktechnik. Diese lässt Teile der Fotografie in kompletter Dunkelheit, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die hellen Tonwerte der Konturen und bewirkt darüber hinaus eine mystische und dramatische Stimmung (Abb. 29).

Erst seit Mitte der 1920er Jahre kam es wieder zu einer Besinnung der Fotografen auf die ihrem Medium eigenen Mittel und zur Ausprägung eines Stils, der heute als „Neue Sachlichkeit“ bzw. „Neues Sehen“ bekannt ist.

Diese neue Richtung der Fotografie war jedoch weniger ein neuer Stil, so Wieland Schmied, als vielmehr eine neue Sichtweise. Sie äußerte sich nicht nur in einer veränderten Optik, sondern vor allem auch in einer „veränderten Einstellung zu den Phänomenen des Lebens“.³⁵⁰ Die neue Sehweise entwickelte sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, der für Deutschland in einer Niederlage endete, und ist auf die Ereignisse und Auswirkungen des erlebten Grauens zurückzuführen. „Der große praktische Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge war der Krieg, und zwar der Krieg in seiner Gänze, also in einem vierzigjährigen Anlauf und in einem Sprung in die Revolution“³⁵¹, schrieb Bertolt Brecht zur Entstehung der Neuen Sachlichkeit in seiner Schrift *Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge*. Im Ersten Weltkrieg wurde die zuvor als positives Potential begriffene Maschinenkraft zum ersten Mal als ihr genaues Gegenteil erfahren. Innerhalb von wenigen Jahren verloren mehr Menschen ihr Leben als in sämtlichen vorangegangenen Kriegen. Die mit den Kriegsfolgen verbundene Desillusionierung sollte auch in der Kunst neue Fragestellungen und Sehweisen bewirken. Den stilistischen Umbruch beschreibt Diether Schmidt wie folgt:

Nüchterne, illusionslose Klarheit beim fortschrittlichen, politisch bewußten Teil der Arbeiterschaft und der Intelligenz ist die Folge. Dies ist die soziale Ursache des Stilumbruchs vom Expressionismus zur veristischen, magisch-realistischen oder konstruktivistischen Neuen Sachlichkeit, der sich 1920 abzeichnet und 1924 durchgesetzt hat.³⁵²

Die Jahre 1924-1929 werden oft unter dem Schlagwort der „Goldenen Zwanziger Jahre“ zusammengefasst. Innenpolitisch kehrten eine Zeitlang ruhigere Verhältnisse ein. In der Politik wie in der Kunst sprach man von „neuer Sachlichkeit“, um sich damit von den Maßlosigkeiten der vorangegangenen Jahre zu distanzieren. In der Wirtschaft förderten zahlreiche amerikanische Kredite einen relativen Wirtschaftsboom und in Verbindung mit der nach 1924 aufkommenden Technikbegeisterung schien sich tatsächlich ein zivilisatorischer Umbruch anzukünden, der Millionen von Menschen ein besseres Leben versprach.³⁵³

Diese Zeit brachte nicht nur eine neue Hinwendung, sondern auch eine neue Auseinandersetzung mit dem Lebensumfeld. Der Stil der Neuen Sachlichkeit war der Versuch, nach den Unsicherheiten und Zerstörungen des Krieges, die Dinge wieder unter Kontrolle zu bekommen, sie durch Beobachtung

³⁴⁹ Ebd., S. 25.

³⁵⁰ Schmied, Wieland: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918 – 1933*, Hannover 1969, S. 25.

³⁵¹ Brecht, Bertolt: „Anschauungsunterricht für ein neues Sehen der Dinge“, in: ders.: *Über Realismus*, Frankfurt am Main 1971, S. 42.

³⁵² Schmidt, Diether: *Ich war, ich bin, ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1968, S. 51.

³⁵³ Vgl. Michalski, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Köln 1992, S. 8ff.

genau zu erfassen, um sich so eine neue Orientierung in einer unüberschaubaren Welt zu verschaffen.³⁵⁴ Nach dem Ersten Weltkrieg suchte man die Nüchternheit des Blicks, nach den großen Träumen die banalen Themen, nach dem Überschwang des Gefühls die Freiheit von aller Sentimentalität:

Die Vergangenheit war ihnen kein guter Führer gewesen, und so richteten sie ihr Augenmerk auf die Gegenwart und die nahe Zukunft und suchten hier nach Ideen [...]. In dieser Situation erschien in Deutschland alles, was neu war oder den Anschein von Neuheit erweckte, als ungemein attraktiv.³⁵⁵

Nach durchlittenen Schrecken und Kämpfen wollte man nun wieder Boden unter den Füßen gewinnen. Die „alten exotischen Idole und Ideale wurden beiseite geräumt“, so Wieland Schmied, „und wo man blind an den Menschen geglaubt hatte, herrschten nun Skepsis und Zweifel.“³⁵⁶ Eine Neuinterpretation der Welt und die nüchterne Konzentrierung auf die Wirklichkeit der Dinge sollten von nun an sowohl im Mittelpunkt der Malerei als auch der Fotografie stehen:

Den Blick zu richten auf das Hier und Heute, darum ging es, den Blick aus dem Fenster und auf den Alltag und den Asphalt vor dem Haus, den Blick auf die Gasse und in die Gosse, in die Fabrikhalle und in die Schiffswerft, in den Operationssaal und ins Bordell [...].³⁵⁷

Der für die neue Kunstbewegung verwandte Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ geht jedoch nicht auf eine bestimmte Künstlergruppe zurück, die damit ihre Position bestimmen und definieren wollte, sondern hat seinen Ursprung weit früher. Die Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ stammt ursprünglich von Hermann Muthesius, der damit um 1900 eine zweckbetonte, gegen den Historismus gerichtete Architektur beschrieb. Sie wurde 1923 von Gustav Friedrich Hartlaub aufgegriffen, um in zwei Rundschreiben zur Vorbereitung einer Ausstellung deutscher Malerei, die unter dem Titel „Neue Sachlichkeit“ in der Mannheimer Kunsthalle stattfinden sollte, zu werben.³⁵⁸ Hartlaub charakterisierte damit ein Ausstellungsprojekt, „das weder impressionistisch-aufgelöste noch expressionistisch-abstrakte Gemälde zeigen sollte, sondern gegenständliche Werke, die sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzen“³⁵⁹.

Die Ausstellung wurde im Juni 1925 unter dem Titel *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* eröffnet und machte den Begriff so auch einer größeren Öffentlichkeit bekannt. Gezeigt wurden 124 Arbeiten gegenständlich arbeitender Künstler. Die Ausstellung wurde anschließend in mehreren Städten Sachsens und Thüringens gezeigt und war sowohl ein großer Erfolg beim Publikum wie auch bei der Kunstkritik. Der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ war damit etabliert. Er bezeichnete die sachliche Einstellung des Künstlers zur Wirklichkeit sowie die Gegenständlichkeit des Darstellungsinhalts.³⁶⁰

³⁵⁴ Vgl. Schmidt (1968), S. 28f.

³⁵⁵ Van Deren Coke: *Avantgarde Fotografie in Deutschland 1919 – 1939*, München 1982, S. 7f.

³⁵⁶ Schmied (1969), S. 13.

³⁵⁷ Schmied (1969), S. 13.

³⁵⁸ Vgl. März, Roland (Hrsg.): *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 – 1933*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen, Berlin 1974, S. 20.

³⁵⁹ Jürgs, Britta (Hrsg.): *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der neuen Sachlichkeit*, Grambin 2000, S. 7.

³⁶⁰ Vgl. Michalski (1992), S. 19.

Das stilistische Merkmal, die reale Welt und die Dinge selbst sprechen zu lassen, fand sich jedoch nicht nur in der Malerei wieder, sondern auch in der Fotografie. Ab den 1920er Jahren begann man im Bereich der Fotografie die Aufmerksamkeit auf eine neue Sichtweise zu lenken und sich in einer sachlichen, reinen Fotografie auf die Kameratechnik zu besinnen. Der Fotograf und Kunstkritiker Franz Roh verweist in seinem Buch *Foto-Auge*³⁶¹ (1929) auf die Notwendigkeit, sich nicht länger von den übrigen Bildenden Künsten beeinflussen zu lassen, sondern sich auf die der Fotografie eigenen Darstellungsmöglichkeiten zu konzentrieren:

die geschichte der fotografie weist zwei blüteperioden auf, eine am anfang (daguerre), die andere am ende bisheriger entwicklung [...]. Was zwischen diesem anfang und ende liegt, ist meist problematisch, weil es offen oder versteckt, reize der malerei oder grafik imitieren wollte, was natürlich von der eigentlichen aufgabe des fotografen ablenkt. Einer aufgabe, die sich den sehformen der zeit zwar nicht entziehen kann, also immer gewisse verwandtschaft mit den künsten zeigen wird, nie aber in imitation hätte ausarten dürfen.³⁶²

Die Kunstfotografie hatte ausgedient und man begann sich mit dem Neuen Sehen auf das fotografische Medium selbst einzulassen anstatt anderen Künsten nachzueifern. Der amerikanische Fotograf Paul Strand fasste diesen, seiner Meinung nach längst überfälligen, neuen Umgang mit dem fotografischen Medium im Jahre 1922 folgendermaßen zusammen:

Ohne die geringste Ahnung, daß mit dieser Maschine, der Kamera, ihnen ein neues und einzigartiges Instrument in die Hand gelegt wurde, haben die Fotografen fast ohne Ausnahme versucht, es als Abkürzung zu einem eingeführten Medium, nämlich zur Malerei zu nutzen. [...] Überall wird der Versuch gemacht, die Kamera in einen Pinsel zu verwandeln, eine Fotografie wie ein Gemälde, eine Radierung, eine Kohlezeichnung oder was immer erscheinen zu lassen, wie alles Mögliche, nur nicht wie eine Fotografie. [...] glücklicherweise zeigen einige Fotografen durch ihre Arbeit, daß die Kamera eine Maschine ist und zwar eine ganz wunderbare. Sie beweisen, daß in reiner und vernünftiger Weise angewandt sie das Instrument einer neuen Sehweise werden kann, ein Instrument ungeahnter Möglichkeiten, der Malerei und den anderen Künsten zwar verwandt aber in keinsten Weise in ihre Befugnisse eingreifend.³⁶³

Einige Jahre zuvor formulierte Strand bereits einen Text über die „absolute und unbestimmte Objektivität“ der Fotografie. Er bezeichnet die Objektivität hier als „wahren Wesensgrund“ der Fotografie, die eine „spezifische Leistung“, gleichzeitig eine „Beschränkung“, vor allem aber eine „Einzigartigkeit ihrer Mittel“³⁶⁴ darstelle. Damit greift Strand der Entwicklung der Neuen Sachlichkeit in Deutschland voraus. Auch hier nämlich wird etwas später die Besinnung auf die „Eigengesetzlichkeit“³⁶⁵ des fotografischen Mediums gefordert, um so eine „exakte Sprache des Fotografischen“³⁶⁶ zu entwickeln. Als Bedingung wird auch hier der Verzicht auf die Imitation malerischer Mittel genannt:

³⁶¹ Vgl. Roh, Franz: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart 1929.

³⁶² Roh, Franz: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1929, Tübingen 1973, S. 3 (die Kleinschreibung wurde vom Originaltext übernommen).

³⁶³ Strand, Paul: „Fotografie und der neue Gott“ (1922), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie II. 1912 – 1945*, München 1979, S. 61f.

³⁶⁴ Strand, Paul: „Fotografie“ (1917), in: Ebd., S. 59.

³⁶⁵ Moholy-Nagy, László: „Die Beispiellose Fotografie“ (1927), in: Ebd., S. 72.

³⁶⁶ Moholy-Nagy, László: „Die Beispiellose Fotografie“ (1927), in: Kemp (1979), S. 72.

Keine Anlehnung an traditionelle Darstellungsweisen! Die Fotografie hat das nicht nötig. Keine frühere oder heutige Malerei vermag der einzigartigen Wirkungsmöglichkeiten der Fotografie standzuhalten. Wozu die ‚malerischen‘ Vergleiche? Warum Rembrandt- oder Picasso-Nachahmungen?³⁶⁷

Die erste Fotografieausstellung nach dem Ersten Weltkrieg fand 1920 in Stuttgart statt und zeigte vor allem noch Arbeiten von Vertretern der sogenannten „Kunstfotografie“. Vertreten waren hier Fotografen, die einen malerischen Ausdruck ihrer Bilder anstrebten.³⁶⁸ Bei einer Ausstellung in Frankfurt im Jahre 1926 hatten die Fotografen des „neuen Sehens“ zwar noch keine volle Anerkennung gefunden, wurden mit ihren Arbeiten jedoch schon in der „Amateur-Sektion“ präsentiert.³⁶⁹ Im Laufe des Jahres 1928 gab es eine Reihe von Ausstellungen, die einem breiten Publikum die Gelegenheit gaben, sich mit der neuen Art fotografischer Sichtweisen auseinanderzusetzen.

Der eigentliche Durchbruch gelang der Neuen Sachlichkeit im Bereich der Fotografie in den Jahren 1928/1929. 1928 erschienen *Die Welt ist schön*³⁷⁰ von Albert Renger-Patzsch und *Urformen der Kunst*³⁷¹ von Karl Blossfeldt. Im folgenden Jahr wurden August Sanders *Antlitz der Zeit*³⁷², Werner Gräffs *Es kommt der neue Fotograf*³⁷³, sowie *Foto-Auge*³⁷⁴ von Franz Roh herausgegeben. Im selben Jahr fand die bedeutende internationale Ausstellung *Film und Foto*, kurz *Fifo*, in Stuttgart statt. Sie war der Höhepunkt der zunehmenden Anerkennung und von so großer Wirkung auf das In- und Ausland, dass man den Durchbruch der neusachlichen Fotografie in Deutschland ab diesem Zeitpunkt datieren kann.³⁷⁵ Die neue Fotografie, gewöhnlich von Fotoamateuren betrieben, hatte auf der *Fifo* gezeigt, dass auch mit spezifisch fotografischen Qualitäten ästhetische Werte erreicht werden konnten. Sie war die erste internationale Ausstellung, auf der die Arbeiten verschiedener Fotografen des Neuen Sehens in ihrer Verwendung als Plakat, Prospekt oder Anzeige ausgestellt wurden.³⁷⁶

Es kam zunehmend zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Zielen der „Neuen Fotografie“ und das Buch *Es kommt der neue Fotograf* von Werner Gräff wurde 1929 „zum Symbol der neuen fotografischen Bewegung“³⁷⁷. Gräff verfolgte mit seinem Buch das Ziel, „Schranken zu sprengen“³⁷⁸ und zeigt so vor allem „Fotos ungewöhnlicher Art“, die mit neuen Sichtweisen und Perspektiven verdeutlichen sollten, dass die herkömmlichen malerischen Fotografien nicht „die einzig möglichen und richtigen“³⁷⁹ seien.

Die neue Lichtbildkunst wollte sich nicht mehr dem schönen Schein widmen, sondern der sachlichen Gestalt der Dinge selbst, ohne Retusche und in einer von Sentimentalität befreiten Darstellung. Der

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Vgl. Van Deren Coke (1982), S. 10.

³⁶⁹ Ebd.

³⁷⁰ Vgl. Renger-Patzsch (1928).

³⁷¹ Vgl. Blossfeldt, Karl (1928).

³⁷² Vgl. Sander (1976).

³⁷³ Vgl. Gräff, Werner: *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin 1929.

³⁷⁴ Vgl. Roh (1929).

³⁷⁵ Vgl. Vierhuff (1980), S. 14; Eskildsen, Ute: *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart 1979, S. 6.

³⁷⁶ Vgl. Van Deren Coke (1982), S. 11., Vgl. hierzu auch: Kühn, Christine: *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, Berlin 2005, S. 186ff.

³⁷⁷ Van Deren Coke (1982), S. 11.

³⁷⁸ Gräff, Werner (1929), O.S.

³⁷⁹ Ebd.

Blick auf „das ‚alltägliche Objekt‘“ gehörte in der Fotografie „zu den aufregendsten Neuerungen“³⁸⁰ und äußerte sich in einer intensiven Auseinandersetzung mit den Dingen des täglichen Gebrauchs. Es wuchs jedoch nicht nur der Wunsch, sich mit alltäglichen Themen zu beschäftigen, sondern auch das Interesse an den ästhetischen Möglichkeiten geometrischer und industrieller Formen, wie für „die Präzision von Zahnrädern, Rohrleitungen [...] und für die Struktur und Beschaffenheit anderer Werkstoffe“³⁸¹. Hinzu kam, dass die Fotografie in einer ganzen Reihe von neuen Gebieten Verwendung fand, so zum Beispiel verstärkt im Fotojournalismus und in der Werbung.³⁸² Auf den verschiedenen Themengebieten brachten die Fotografen „die Dynamik der Maschinenwelt ebenso zum Ausdruck wie den Glauben der Menschen an eine bessere Zukunft“³⁸³.

In den 1920er Jahren wurde in Deutschland mit der *Leica* außerdem die erste Kleinbildkamera für perforierte Kleinbilddfilme auf den Markt gebracht, die mit ihrer Handlichkeit und lichtempfindlicheren Filmen völlig neue Möglichkeiten des Fotografierens mit sich brachte. Ab 1925 wurde sie in Serie produziert und war im Vergleich zu den vorher üblichen großformatigen Kameras weitaus einfacher zu transportieren und zu handhaben.³⁸⁴ Die *Ermanox* kam ungefähr zeitgleich auf den Markt und ermöglichte mit einem lichtstarken Objektiv das Fotografieren unter vorher schwierigen Aufnahmebedingungen, wie etwa am Abend oder bei Nacht. Um 1929 war mit der *Rolleiflex* darüber hinaus die erste zweiäugige Spiegelreflexkamera erhältlich.³⁸⁵ Es entstanden so neue Möglichkeiten der Verbreitung durch Magazine, „deren Bedarf an guten Lichtbildern ständig stieg“³⁸⁶. Die geringere Größe der Kameras sowie die lichtempfindlicheren Filme machten einen spontanen und dynamischen Einsatz der Fotografie möglich und führten so zu vollkommen neuen Sichtweisen. Das empfindlichere Filmmaterial und lichtstärkere Objektive ermöglichten nicht nur „Schnappschüsse“, sondern auch Aufnahmen bei dunkleren Verhältnissen und man begann mit neuen Wegen der bildnerischen Gestaltung zu experimentieren. Das „Neue Sehen“ bzw. die „Neue Sachlichkeit“ waren so gekennzeichnet durch den Blick auf das Alltägliche, die eigene Umwelt, den eigenen Erfahrungsbereich sowie die Entdeckung neuer Perspektiven, überraschende Ausschnitte und Details, die „die Phantasie des Betrachters anregten, aus dem eng Begrenzten auf das Ganze zu schließen, in dem das Ganze zum Detail“ komprimiert wurde³⁸⁷. Der Ausschnitt eines Motivs war eine beliebte Methode, um ein bedeutendes Merkmal hervorzuheben und den Blick zu intensivieren. In der Portraitfotografie etwa wird der Mensch in Form eines *close up* als dekoratives Moment ins Bild gesetzt, um in der Teilansicht bestimmte Charakterzüge zu betonen (Abb. 30).

Das „Neue Sehen“ der Fotografie war jedoch keine einheitliche Stilrichtung, sondern fand ihren Ausdruck in zwei unterschiedlichen Hauptströmungen. So gab es bei den beiden unterschiedlichen Ausdrucksweisen „eine mehr subjektiv experimentierende und eine mehr objektiv auf das Wesen der Sache gerichtete“³⁸⁸ Ausprägung.

³⁸⁰ Dietzold, Lutz: *In anderem Licht. Lichtinszenierungen in der Sachfotografie aus fünf Jahrzehnten*, Mainz 1994, S. 11.

³⁸¹ Van Deren Coke (1982), S. 8.

³⁸² Vgl. ebd.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Vgl. Boje, Walter: *Fotografie 1919 – 1979, made in Germany*, Frankfurt am Main 1979, S. 13.

³⁸⁵ Vgl. Boje (1979), S. 13.

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd., S. 14.

³⁸⁸ Vierhuff (1980), S. 14.

Als einer der wichtigsten Vertreter und Pionier der experimentierenden Richtung gilt im allgemeinen László Moholy-Nagy.³⁸⁹ Er war einer der Ersten, die sich mit der neuen Fotografie befassten, wandte sich aber von Anfang an mehr dem Spiel mit abstrakten Fotogrammen sowie leicht surrealen Fotocollagen und -montagen zu. Bei den Fotografien ist es die subjektive Sicht auf die Dinge, die ihn faszinierte und mit der er ungewöhnliche Perspektiven zum Vorschein brachte:

Er erkannte in der Fotografie Möglichkeiten zur Erweiterung einer Bildsprache, die auf die neue Zeit und die neuen Vorstellungen von Licht, Raum und Psychologie einzugehen vermochte. [...] Seiner Ansicht nach ging es darum, sich über die allgemein respektierten Grenzen der Fotografie hinwegzusetzen und Kamera und Film einfach als äußerst vielseitiges Mittel zur Entstehung von Bildern mit Hilfe von Licht zu betrachten.³⁹⁰

Ganz nach dem Motto „Fotografie ist Lichtgestaltung“³⁹¹ befasste sich Moholy-Nagy systematisch mit der „Untersuchung und Anwendung des Lichts zur Bildgestaltung“³⁹². Er liebte das Experimentieren mit den Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie und hielt diese „aufgrund ihrer technischen Basis für besonders geeignet, dem Geist des 20. Jahrhunderts Ausdruck zu verschaffen“³⁹³. So experimentierte er mit abstrakten räumlichen Eindrücken, Hell-Dunkel-Effekten und dem Festhalten zeitlicher Abläufe. Starke Kontraste mit klar umrissenen Licht- und Schattenflächen betonten den Mut zur neuen Sicht genauso, wie die Betonung von ornamentartigen Linienwirkungen (Abb. 31). Der Schwerpunkt der experimentellen Sachfotografie lag jedoch vor allem in der Erforschung neuer Blickwinkel. Die Fotografien zeigen in der Steilsicht von unten nach oben oder oben nach unten (Abb. 32) durch die perspektivische Verkürzung einen Verlust der Raumtiefe. 1925 veröffentlichte László Moholy-Nagy ein Buch mit dem Titel *Malerei, Photographie, Film*³⁹⁴, in dem er den Fotoapparat als Gerät lobt, das die Fähigkeiten und Kapazitäten des Auges bei weitem übertrifft und somit als Hilfsmittel für ein erweitertes Sehen genutzt werden kann. „Das Bewußtsein dieser Möglichkeiten“, schreibt er hier, „hätte nämlich dahin geführt, Existenzen, die mit unserem optischen Instrument, dem Auge, nicht wahrnehmbar oder aufnehmbar sind, mit Hilfe des fotografischen Apparates sichtbar zu machen, d.h. der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen.“³⁹⁵

Moholy-Nagy war der Ansicht, dass das menschliche Auge an sich unvollkommen, schwach und kraftlos sei, die Erfindung der Kamera die bedenklichen Mängel jedoch soweit ausgeglichen hätte, dass wir die Welt nun mit anderen Augen sehen:

Photography can render, precisely register, the speed of objects or stop motion in a hundredth, thousandth, or millionth of a second. It can “see” through mist, even in the dark, by using infrared emulsion. It can penetrate and record the inside of opaque, solid objects with x-ray photography. [...] Such scientific and technological advances almost amount to a psychological transformation of our vision, since the sharpness of the lens and its unerring accuracy have now trained our powers of observation to a higher standard of visual perception

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 51.

³⁹⁰ Van Deren Coke (1982), S. 9.

³⁹¹ Moholy-Nagy, László: „Fotografie ist Lichtgestaltung“, in: *Bauhaus*, Heft 1, 2. Jg., 1928, S. 2ff, zit. in: Haus, Andreas: *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, München 1978, S. 75ff.

³⁹² Haus (1978), S. 9.

³⁹³ Van Deren Coke (1982), S. 11.

³⁹⁴ Vgl. Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*, München 1925.

³⁹⁵ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*, 2. veränderte Aufl., München 1927, S. 26.

than ever before. Photography imparts a heightened and increased power of sight in terms of time and space.³⁹⁶

Die Sehkraft der „Kameraaugen“ galt als schneller und schärfer. Ungewöhnliche Perspektiven und Nahsichten wurden möglich, die Kamera bewirkte eine Erweiterung des normalen Blickfeldes, wirkte wie eine Prothese für das mit Mängeln behaftete menschliche Auge und tritt so zwischen Betrachter und Welt.

Zu einem aus der Vogelperspektive aufgenommenen Bild schreibt Moholy-Nagy beispielsweise, dass der Reiz der Aufnahme nicht im Objekt, sondern in der Sicht von oben und in den abgewogenen Verhältnissen liege.³⁹⁷ An anderer Stelle stellt er fest, dass Aufnahmen, die zu früheren Zeiten als entstellt und ungelungen galten, nun ein „verblüffendes Ergebnis“³⁹⁸ darstellen, das gleichzeitig eine „Aufforderung zur Umwertung des Sehens“³⁹⁹ sei.

Die Hauptvertreter und „Propagatoren der kühnen Ansichten“, so Wolfgang Kemp, der sich damit auch auf László Moholy-Nagy bezieht, „waren davon überzeugt, daß die Malerei der Fotografie die ‚Bauchnabelperspektive‘ aufkrotyiert habe. Der Einsatz extremer Perspektiven käme ihrer Meinung nach der endlich fälligen Abnabelung der Fotografie von der Malerei gleich“⁴⁰⁰. Ob es sich bei den Sichtweisen von Moholy-Nagy und den übrigen Fotografen des Neuen Sehens tatsächlich um Perspektiven handelt, die es so vorher in der Malerei und Fotografie noch nicht gab, ist kritisch zu hinterfragen, soll hier jedoch nicht weiter Thema der Untersuchung sein.

Was das „Neue Sehen“ der Fotografie auf jeden Fall vorantrieb, so Kemp, sei „die weitere Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungsautomatismen“⁴⁰¹. Moholy-Nagy war auf diesem Feld nicht allein, sondern einer von vielen, die sich mit den Möglichkeiten und Wirkungsweisen des fotografischen Mediums auseinandersetzten. Er bewegte sich im Umfeld des Bauhauses, an dem er von 1923-1928 unterrichtete, und an dem auch andere mit dem Medium der Fotografie experimentierten. So beispielsweise seine Frau Lucia Moholy, Walter Peterhans und Herbert Bayer, um hier nur einige zu nennen.

Die objektive Richtung des „Neues Sehens“ teilt mit der experimentellen Strömung den „Blick auf das Alltägliche, Banale“, die „neue Auseinandersetzung mit der Dingwelt“, sowie die „Isolierung des Objekts, das aus allen Zusammenhängen gelöst und fragwürdig erscheint“⁴⁰². Die Bildaufnahme der „Neuen Sachlichkeit“ zeichnet sich jedoch vor allem durch eine neue „Nüchternheit und Schärfe des Blicks“ sowie „eine unsentimentale, von Emotionen weitgehend freie Sehweise“⁴⁰³ aus. Es ist die Objektivität und die Sachlichkeit der Kameratechnik, die von diesen Fotografen hervorgehoben wird. Als die drei Hauptvertreter der neusachlichen Fotografie werden immer wieder Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt angeführt. Ihre Fotografien sind bestimmt durch eine Konzentration

³⁹⁶ Moholy-Nagy, Laszló: *Vision in Motion*, Chicago 1947, S. 206.

³⁹⁷ Vgl. Moholy-Nagy (1927), S. 91.

³⁹⁸ Ebd., S. 59.

³⁹⁹ Ebd.

⁴⁰⁰ Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 2006, S. 58.

⁴⁰¹ Ebd., S. 62.

⁴⁰² Schmied, Wieland: „Die neue Wirklichkeit – Surrealismus und Sachlichkeit“, in: Waetzoldt, Stephan (Hrsg.): *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Ausstellung der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin vom 14. August bis zum 16. Oktober 1977, S. 4/25.

⁴⁰³ Ebd.

auf das abgelichtete Objekt. Alle Details, vom Vorder- bis zum Hintergrund, werden für wichtig erachtet und gleichmäßig klar festgehalten. Charakteristisch ist eine unsentimentale Sichtweise auf alltägliche, banale Sujets. Die Bevorzugung des Statischen vor dem Dynamischen und vor allem der Verzicht auf Interpretation und künstlerische Handschrift sind hervorstechende Merkmale der Fotografie der „Neuen Sachlichkeit“:

Nicht die Kunst der Fotografen stand hier im Zentrum des Interesses, die perfekte Beherrschung von Licht, Bildausschnitt (Kadrage) und Technik – entscheidend allein war die Präsenz des fotografischen Objektes. Ihm galt die gesammelte Aufmerksamkeit. [...] Je prägnanter sich das fotografische Objekt im Bild manifestierte, desto perfekter die fotografische Aufnahme.⁴⁰⁴

In der Wahl der Sujets sowie im Formenkanon und den Stilmitteln gab es zwar eine differenzierte Spannweite, doch herrschte eine Verbindlichkeit bei der Betonung der gestalterischen Technik und der Objektivierung des Schaffensprozesses vor, die eine Zurücknahme des subjektiven Ausdrucks bedeutete.⁴⁰⁵ So widmeten sich Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt zwar solch unterschiedlichen Sujets wie Architektur, Industrie, Porträtaufnahmen und Pflanzenformen, doch bestand ihr gemeinsamer Nenner in der absoluten Konzentration auf den dargestellten Gegenstand. Dieser sollte durch nichts verfremdet werden, kein schmückendes Beiwerk, Verklärungen oder ein expressiv-künstlerischer Ausdruck des Fotografen sollten vom Fotografierten ablenken. Vor allem Albert Renger-Patzsch plädierte in einer Vielzahl von Artikeln und Beiträgen für eine Besinnung auf die der Fotografie eigenen Techniken und Mittel und vertrat den Standpunkt, dass „das Geheimnis einer guten Photographie“ vor allem „in ihrem Realismus“⁴⁰⁶ beruhe.

⁴⁰⁴ Honnef, Klaus, zit. in: Kemp (2011), S. 49.

⁴⁰⁵ Vgl. März (1974), S. 14f.

⁴⁰⁶ Renger-Patzsch, Albert: „Ziele“ (1927), in: Renger-Patzsch (2010), S. 91.

3.2 Karl Blossfeldt

3.2.1 Leben und Werk

Karl Blossfeldt (1865-1932) wurde in Schielo, einem kleinen Dorf im Harz, geboren. Dort verbrachte er auch seine Kindheit und Jugendjahre. Zwischen 1881 und 1883 absolvierte er eine Lehre in der Kunstgießerei des Eisenhüttenwerkes in Mägdesprung. Er zeigte als Modelleur ein sicheres Gefühl für Formen und verstand es, diese schnell und naturgetreu zu gestalten.⁴⁰⁷ So ging Karl Blossfeldt im Anschluss an seine Ausbildung nach Berlin, um dort am 1. Oktober 1884 sein Studium in den Fächern geometrisches und anatomisches Zeichnen, Projektionslehre, Stilgeschichte, Stillehre, Komposition und Modellieren an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu beginnen. Die Methode der fotografischen Vergrößerung von Vorlagenmaterial gebrauchte Blossfeldt hier erstmals als Hilfsmittel für die möglichst exakte Abbildung der in der Natur vorgefundenen Formen.⁴⁰⁸

Sein damaliger Professor, Moritz Meurer, erhielt um 1880 den Auftrag, eine Lehrmittelsammlung zum Studium von Naturformen für die Unterrichtsanstalt anzulegen. Diese sollte der von ihm entwickelten Theorie folgen, dass sich die Formen der Natur auf künstlerische oder architektonische Arbeiten übertragen lassen. Da Blossfeldt nicht nur ein guter Zeichner und Modelleur war, sondern auch fotografieren konnte, wählte Meurer ihn neben fünf weiteren Mitarbeitern für die Durchführung des Auftrags aus. In Italien, Griechenland und Nordafrika sammelten sie typische Pflanzenformen, die durch Trocknung konserviert, in Zeichnungen, Fotografien oder als Gipsmodell festgehalten wurden. Von 1892 bis 1897 war Blossfeldt in Rom als Assistent Meurers für den Aufbau dieser Lehrmittelsammlung tätig.⁴⁰⁹ Diese Arbeit wurde Ausgangspunkt und Grundlage des späteren fotografischen Werkes von Karl Blossfeldt. Während des Studienaufenthaltes erfuhr er anhand zahlreicher Beispiele vor Ort, wie die alten Kulturvölker ihre Anregungen direkt dem Formenschatz der Natur entnahmen und die Auswahl der Pflanzenformen dem jeweiligen Zweck und dem verwendeten Material anpassten.⁴¹⁰ Bereits in seinen ersten Fotografien zeigt sich das spätere Aufnahmeprinzip seiner Typologie der Pflanzenformen. 1896 wird Blossfeldts Name zum ersten Mal als Urheber einer Pflanzenfotografie in Meurers Werk *Die Ursprungsformen des Griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder*⁴¹¹ aufgeführt. Im Jahr 1909 erscheint ein fast 600 Seiten starkes Werk von Meurer mit dem Titel *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze*⁴¹², in dem sich auch einige von Blossfeldts Pflanzenabbildungen finden.

Nachdem sich Karl Blossfeldt zunächst als freier Bildhauer und Modelleur in Italien niederließ, kehrte er 1898 zurück nach Berlin, nahm eine Stelle an der Königlichen Kunstschule Berlin an und wurde im Oktober 1898 Assistent bei Direktor Ernst Ewald. Auf Empfehlung seines ehemaligen Lehrers Meurer erhielt Blossfeldt im Sommer 1899 das Angebot einer Dozentenstelle an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums mit Übernahme einer speziellen Modellierklasse. Dieses neu

⁴⁰⁷ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 255ff.

⁴⁰⁸ Vgl. Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 15.

⁴⁰⁹ Vgl. Wilde (2000), S. 8.

⁴¹⁰ Vgl. Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 6.

⁴¹¹ Vgl. Meurer, Moritz: *Die Ursprungsformen des Griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder*, Sonderdruck des K. deutschen Archäolog. Institutes für Architekten, Kunsthandwerker und technische Kunstschulen, Berlin 1896.

⁴¹² Vgl. Meurer, Moritz: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze. Mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*, Dresden 1909.

eingerrichtete Lehrfach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ war genau auf Blossfeldts Arbeitsschwerpunkt zugeschnitten. Im Rahmen dieser Lehrtätigkeit begann er mit der systematischen fotografischen Dokumentation von Pflanzenformen.⁴¹³

Blossfeldt hatte in der Zwischenzeit erkannt, dass modellierte oder getrocknete Pflanzen wegen des enormen Platzbedarfs und der Beschädigungsanfälligkeit nicht besonders gut für die Vorlagensammlung geeignet waren. Detailgetreue fotografische Aufnahmen boten hier eine bessere Lösung, da sie sowohl die frische als auch die getrocknete Pflanze aus jeder Sicht wiedergeben konnten. Ein weiterer großer Vorteil der Fotografie war die Vergrößerung und die damit viel leichter wahrnehmbaren Details bei Blüten, Blättern und Pflanzenteilen. Blossfeldts anfängliche Motivation für das Sammeln von Pflanzen und deren fotografische Dokumentation entsprang also dem Wunsch, bestmögliches Anschauungsmaterial für den Unterricht mit seinen Studenten zu erstellen. In einem Brief aus dem Jahre 1901 beschreibt er die Problematik bei der Arbeit mit lebenden Pflanzen:

Die größte Schwierigkeit beim Naturstudium entsteht dadurch, daß sich die Pflanze sehr schnell verändert. Dagegen läßt sich Nichts thun, aber die Arbeitszeit könnte verlängert werden. Die Schüler bekommen für meine Klasse nur 2 Nachmittage frei und in dieser Zeit kann man höchstens die Pflanze zeichnen, aber nicht plastisch darstellen. [...] wenn Sie dann in einer Woche daran weiter arbeiten wollen, so hat sich die Pflanze sehr verändert, oder sie ist überhaupt nicht mehr und ich habe dann große Schwierigkeiten, ein ähnliches Exemplar zu beschaffen. Unter diesen Umständen gelingt es selten, daß die Schüler eine Arbeit wirklich fertig machen können.⁴¹⁴

Die Arbeit mit Fotografien bot sich an, da sie den Studenten eine „unverfälschte Natur“⁴¹⁵ zeigten und es Blossfeldt darüber hinaus ersparten, „fast täglich eine Landpartie an die betreffenden Orte zu machen, um immer wieder ein und dieselbe Pflanze zu suchen“⁴¹⁶.

Mit den fotografierten Pflanzen konnte Blossfeldt seinen Schülern unvergängliches und jahreszeitenunabhängiges Vorlagenmaterial bieten. Der Vorteil von Fotografien gegenüber getrockneten oder modellierten Pflanzen lag neben der Platzersparnis eindeutig in der Unempfindlichkeit und Zeitlosigkeit, die den Schülern Blossfeldts beim eingehenden Studium der Pflanzenformen zugute kam.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Unterrichtsanstalt in „Staatliche Hochschule für die bildenden Künste“ (heute Universität der Künste) umbenannt und Karl Blossfeldt erhielt 1921 eine Professorenstelle. Das Pflanzenarchiv hatte zu dieser Zeit bereits ein riesiges Ausmaß angenommen.⁴¹⁷

⁴¹³ Vgl. Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 15.

⁴¹⁴ Karl Blossfeldt an die Direktion des Königlichen Kunstgewerbe-Museums Berlin vom 1. Mai 1901 aus dem Bestand der Universität der Künste, Bestand 7, Nr. 1, Blatt 75-76, zit. in: Schubert, Claudia: „Karl Blossfeldt – Studienzeit und Lehrtätigkeit. Quellen und Nachweise aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, S. 22. Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln und der Universität der Künste Berlin (PDF-Datei zum download unter <http://www.blossfeldt.info>), letzter Zugriff am 28.05.2013.

⁴¹⁵ Karl Blossfeldt an die Direktion des Kunstgewerbemuseums, 11. April 1906, zit. in: Lammert, Angela: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, Amsterdam/ Dresden 2001, S. 130.

⁴¹⁶ Karl Blossfeldt an den Direktor der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums Berlin vom 1. Mai 1901, zit. in: Lammert (2001), S. 114.

⁴¹⁷ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 262; Ein repräsentativer Querschnitt der Sammlung von Blossfeldts Fotografien der Hochschule der Künste Berlin wurde in einer umfangreichen Ausstellung und Publikation erstmals im Jahre 1999 gezeigt. Vgl. Blossfeldt, Karl: *Karl Blossfeldt. Licht an der Grenze des Sichtbaren. Die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin*, München und Berlin 1999. Ausstellungsstationen: Akademie der Künste Berlin, 14.11.1999-09.01.2000; Fotomuseum Winterthur, 17.06.-20.08.2000; Kunsthalle Krems, 2001

Karl Blossfeldt fotografierte mit einer selbstgebauten Plattenkamera mit Wechselobjektiven verschiedener Brennweiten.⁴¹⁸ Diese ermöglichten es, die Pflanzen in Originalgröße oder mit Vergrößerung abzulichten. Den Großteil seiner Aufnahmen machte er so im Makrobereich, das heißt bereits auf dem Negativ in einem Maßstab von 1:1 und größer. Im Kopierprozess erfuhren sie dann abermals eine Vergrößerung.⁴¹⁹ Die aufzunehmenden Pflanzen lichtete Blossfeldt bei weichem Tageslicht aus der Horizontal- bzw. Vertikalansicht vor einen neutralen Hintergrund ab. Als Hintergrund dienten große Papierbögen, die je nach Motiv in heller oder dunkler Farbe ausgewählt wurden.⁴²⁰

Nicht auf eine bestimmte Pflanzenart beschränkt, bemüht er sich, eine möglichst breite Palette der verschiedensten Arten und Formen zusammenzutragen. In der Umgebung Berlins, im Harz, den botanischen Gärten und auf seinen Reisen war er immerzu bestrebt sein Pflanzenrepertoire zu erweitern.⁴²¹

Der Blick Karl Blossfeldts richtet sich jedoch keineswegs auf die Pflanze im Zusammenhang mit ihrem natürlichen Umfeld, sondern auf die Details der einzelnen Pflanzenform. Um das Formenrepertoire der Pflanzenwelt deutlich zum Vorschein zu bringen, werden die Objekte von ihrem natürlichen Naturzusammenhang isoliert (Abb. 33 – 35). Blossfeldt gehörte nicht zu den Landschaftsfotografen, die mit der Kamera Streifzüge durch die Natur unternahmen. Seine Fotografien sind Studiokunst. Er bediente sich dabei des auf zahlreichen Exkursionen gesammelten Pflanzenmaterials, um es in der fotografischen Präsentation von seinem natürlichen Kontext zu entfremden. „Um die Pflanzen für die langen Aufnahmezeiten in Positur zu bringen“, so Rajka Knipper von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, „fixierte er sie mit einer knetbaren Masse [...], Holzklammern und Glasscheiben [...] oder spießte sie auf Nägel [...]. Auch brachte er sie mithilfe von Schnüren in die gewünschte Position.“⁴²² Abbildung 36 beispielsweise zeigt drei Blätter der Gewöhnlichen Küchenschelle (*Pulsatilla vulgaris*), die von Blossfeldt mit einer Knetmasse nebeneinander an einer Holzkonstruktion befestigt wurden. Einem Verrutschen der Pflanzenteile wird so entgegengewirkt und macht darüber hinaus die optimale Positionierung für den Aufnahmeprozess möglich.

Blumen und Zweige beschnitt Blossfeldt in der Regel außerdem so weit, dass nur noch ein ebenmäßiger Stiel mit Knospe übrig blieb. Er trennte Blüten von ihrem Stiel und legte die Blütenblätter mit einem Messer frei, um sie in einem Zustand zu fotografieren, den sie in der Natur erst sehr viel später oder gar nicht erreicht hätten. An den Pflanzen legte Karl Blossfeldt selbst Hand an, um bestimmte Formen sichtbar zu machen und besser zur Geltung zu bringen. Um die Kunstformen der Natur klar herauszustellen, zerschnitt Blossfeldt die Pflanzen teilweise so sehr mit dem Skalpell, dass

⁴¹⁸ Vgl. Appelt, Dieter: „Licht an der Grenze des Sichtbaren“, in: Blossfeldt (1999), S. 13.

⁴¹⁹ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 259ff.

⁴²⁰ Vgl. Knipper, Rajka: „Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, S. 15. Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln und der Universität der Künste Berlin (PDF-Datei zum download unter <http://www.blossfeldt.info>), letzter Zugriff am 28.05.2013.

⁴²¹ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 261.

⁴²² Knipper, Rajka: „Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, Hrsg. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, S. 15. Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin (PDF-Datei zum download unter <http://www.blossfeldt.info>), letzter Zugriff am 28.05.2013.

die Präparate heute kaum noch identifizierbar und botanisch einzuordnen sind.⁴²³ Außerdem werden die Pflanzen in 2- bis zu 40-facher Vergrößerung gezeigt.⁴²⁴ Für die Publikationen *Urformen der Kunst*⁴²⁵, die 1928 veröffentlicht wurde, erstellte Blossfeldt Ausschnitte von Ausschnitten und entfernte mit dieser Methode jedes Anzeichen des Arbeitsprozesses auf den Bildern. So sind die Schachtelhalme auf den Kontaktabzügen noch mit ihrem Wurzelwerk abgebildet, wohingegen diese in der endgültigen Publikation von *Urformen der Kunst* nicht mehr zu sehen sind, da Blossfeldt sich nur für einen Ausschnitt der Aufnahmen entschied (Abb. 37, 38). Bei der Vergrößerung der Aufnahmen wählte Blossfeldt aus dem isolierten Motiv einen kleineren Ausschnitt und entfernte so die „Kunstform“ der Pflanze immer weiter von ihrer ursprünglichen „Naturform“.

Neben Einzelbildern, welche die Pflanzen isoliert vor neutralem Hintergrund und in frontaler Ansicht wiedergeben, arbeitete Blossfeldt auch mit Vergleichsgruppen, mittels derer er die Motive entweder als Paare oder als Triptychen anordnete (Abb. 39).

Im September 1930 trat Karl Blossfeldt in den Ruhestand. Er plante die Vollendung und Auswertung seines Pflanzenwerkes, von dem bis dahin nur wenige hundert Bilder veröffentlicht worden waren. Sein Archiv umfasste demgegenüber einige tausend Negative.⁴²⁶

Kurz vor seinem Tod erschien im Jahre 1932 im Verlag für Kunstwissenschaft Berlin seine zweite Publikation *Wundergarten der Natur*⁴²⁷. Diese gleicht der Erstpublikation in Bezug auf den Aufnahmemodus und das Arrangement der zu fotografierenden Pflanzen und kann als die Fortsetzung von *Urformen der Kunst* betrachtet werden (Abb. 40 – 43).

⁴²³ Vgl. Wilde (2000), S. 12.

⁴²⁴ Vgl. Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 56.

⁴²⁵ Vgl. Blossfeldt (1928).

⁴²⁶ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 268.

⁴²⁷ Vgl. Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin 1932.

3.2.2 Rezeption

Urformen der Kunst umfasst 120 Bildtafeln mit Aufnahmen von Schachtelhalmen und Blütenkelchen über Farne und Blätter bis hin zu Samenkapseln. Blossfeldts systematische Untersuchung und Einteilung von Pflanzenformen stand dabei unter dem Einfluss der Naturphilosophie seiner Zeit. Neben Moritz Meurer ist an dieser Stelle Gottfried Semper zu nennen, der in seiner Publikation *Wissenschaft, Industrie und Kunst*⁴²⁸ die Natur als Lehrmeister aller historischen Stilepochen sieht. Die Lehrmeisterin aller Stilepochen, so Semper, seien die natürlichen Dinge und allen voran die wachsende Pflanze:

Wie die Natur bei ihrer Mannigfaltigkeit in ihren Motiven doch nur einfach und sparsam ist, wie sich in ihr eine stete Wiedererneuerung der selben Formen zeigt, die nach dem Stufengang der Ausbildung und nach den verschiedenen Daseinsbedingungen der Geschöpfe tausendfach modifiziert ... erscheinen, ebenso liegen auch den technischen Künsten gewisse Urformen zum Grunde, die, durch eine ursprüngliche Idee bedungen, in steter Wiedererscheinung doch eine durch näher bestimmende Umstände bedungene Mannigfaltigkeit gestatten.⁴²⁹

Blossfeldts didaktisch-dokumentarisches Vorgehen ist überdies auch vor dem Hintergrund der bekannten Naturforscher und Naturphilosophen des 19. Jahrhunderts, wie Charles Darwin und Erich Haeckel, zu betrachten. 1860 erschien Darwins Werk *Über die Entstehung der Arten*⁴³⁰, in dem er seine Evolutionstheorie darlegt, in deutscher Fassung. Ernst Haeckel veröffentlichte 1866 sein Buch *Generelle Morphologie der Organismen*⁴³¹ und 1899 *Kunstformen der Natur*⁴³². Letzteres ist ein aus 100 Tafeln bestehender Bildband, in dem Haeckel die Formen der Natur mit dem Bedeutungsgehalt künstlerischer Ausdrucksformen vergleicht (Abb. 44, 45). Die vergleichende Morphologie erforschte schon im 18. Jahrhundert durch ausführliche Vergleiche die Formenvielfalt der den Einzelformen zugrunde liegenden Bauformen und Typen. Auch Johann Wolfgang von Goethes naturwissenschaftliche Studien zur Untersuchung einer Urform der Pflanzen und Tiere war weithin bekannt. Alle soeben aufgeführten Publikationen erregten großes Aufsehen, fanden weite Verbreitung und es ist anzunehmen, dass auch Karl Blossfeldt diese wissenschaftlichen Schriften kannte.⁴³³ Sie gehörten zum Bildungskanon des 19. Jahrhunderts und sind so als Wiederhall in Blossfeldts Werk ablesbar.

Für die Kunstwelt wurden Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien 1926 durch den Galeristen Karl Nierendorf entdeckt. Dieser entdeckte die Bilder wahrscheinlich bei einer Ausstellung in den Gängen der Kunsthochschule, wo Blossfeldt mit seinen Studenten Arbeiten aus dem Unterricht zeigte. Der Galerist sah in den Fotografien mehr als nur ein Lehrmittel zum Studium. Nierendorf war sich der

⁴²⁸ Vgl. Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls*, Braunschweig 1852.

⁴²⁹ Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz 1966, S. 35

⁴³⁰ Vgl. Darwin, Charles: *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung, oder Erhaltung der vervollkommneten Rassen im Kampfe um's Daseyn*, Stuttgart 1860.

⁴³¹ Vgl. Haeckel, Ernst: *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, Berlin 1866.

⁴³² Vgl. Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*, Bd. I, Leipzig 1899.

⁴³³ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 266; Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 16.

künstlerischen Komponente der Fotografien bewusst und präsentierte daraufhin eine Auswahl von Pflanzenaufnahmen in seiner Berliner Galerie.⁴³⁴

Blossfeldts Durchbruch im Kunstkontext gelang 1928 mit der Veröffentlichung seines ersten Bildbandes *Urformen der Kunst*⁴³⁵. Mit dieser Publikation begann eine enorme Rezeption von Künstlern und Kunstkritikern, die in dem Werk eine Quelle der Inspiration sahen. Aufgrund der starken Nachfrage war das Buch bereits nach ca. 8 Monaten vergriffen⁴³⁶, und schon im darauf folgenden Jahr erschien die zweite Auflage.⁴³⁷

Karl Nierendorf fand in dem Verleger Ernst Wasmuth einen geeigneten Partner, der Erfahrung in der Publikation von hochwertigen Architektur- und Kunstbänden hatte und mit seinen Geschäftsbeziehungen 1929 eine internationale Ausgabe in Paris, London, New York und Stockholm möglich machte.⁴³⁸ Nierendorf war darüber hinaus nicht nur Entdecker von Blossfeldts Arbeiten und Initiator der Buchpublikation, sondern verfasste auch das Vorwort von *Urformen der Kunst*. So hebt er in seinem Einleitungssessay die Bedeutung der Fotografie für das Erfassen von Natur und Wirklichkeit hervor:

Die Technik ist es, die heute unsere Beziehung zur Natur enger als je gestaltet und uns mit Hilfe ihrer Apparate Einblick in die Welten schafft, die bisher unseren Sinnen verschlossen waren. So ist es kein Zufall, daß im gegenwärtigen Augenblick ein Werk erscheint, das mit Hilfe des fotografischen Apparates, durch Vergrößerungen von Pflanzenteilen, eine Beziehung aufdeckt zwischen Kunst und Natur, wie sie mit gleich packender Unmittelbarkeit noch niemals dargestellt wurde. [...] Professor Blossfeldt, Bildhauer und Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, hat [...] den Nachweis gebracht von der nahen Verwandtschaft der vom Menschengestalt geschaffenen mit der naturgewachsenen Form [...] und jede einzelne offenbart die Einheit des schöpferischen Willens in der Natur und Kunst, dokumentiert durch sachliche Mittel der fotografischen Technik und gerade dadurch um so stärker überzeugend.⁴³⁹

Nierendorf betont die Möglichkeiten der Fotografie, indem sie den menschlichen Blick durch die ihr inhärente Technik erheblich erweitern könne. Blossfeldts Fotografien, so Nierendorf, würden dem Betrachter gerade durch ihre Sachlichkeit den ganzen Detailreichtum der Pflanzenwelt näher bringen. In Nierendorfs Einleitungstext kommt die Begeisterung der 1920er Jahre zum Ausdruck, die sich mit der neusachlichen Fotografie auf die technischen Möglichkeiten der Fotografie besinnt. Die unverklärte, sachliche Darstellung lässt das Alltägliche und vermeintlich Bekannte in einem neuen Licht erscheinen. Blossfeldt traf mit seinen Fotografien, die ursprünglich lediglich als Mittel zum Zweck für den Unterricht gedacht waren, den Zeitgeist.

Aufgrund des großen Erfolgs von *Urformen der Kunst* wurde Blossfeldt zur Teilnahme an der Ausstellung *Film und Foto* in Stuttgart im Jahr 1929 eingeladen. Dort war er mit Bildtafeln seiner

⁴³⁴ Vgl. Wilde (2000), S. 9f.

⁴³⁵ Vgl. Blossfeldt (1928). Die Erstausgabe von *Urformen der Kunst* mit 164 Fotografien von Karl Blossfeldt auf 120 Kupfertiefdrucktafeln erschien in einer Auflage von 6000 Exemplaren, vgl. hierzu: <http://www.blossfeldt.info>, letzter Zugriff am 02.04.2013, sowie: Laufer, Leslie J.: *The books of Karl Blossfeldt. A descriptive Bibliography*, New York 1999.

⁴³⁶ Vgl. Wilde, Jürgen: „Karl Blossfeldt – ein Lebensbild“, in: Blossfeldt (ca. 1998), S. 9.

⁴³⁷ Vgl. Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, Berlin 1929. Die Erstausgabe von *Urformen der Kunst* mit 164 Fotografien von Karl Blossfeldt auf 120 Kupfertiefdrucktafeln erschien in einer Auflage von 4000 Exemplaren, vgl. hierzu: <http://www.blossfeldt.info>, letzter Zugriff am 02.04.2013, sowie: Laufer (1999).

⁴³⁸ Vgl. Wilde (2000), S. 10.

⁴³⁹ Nierendorf, Karl: „Einleitung“, in: Blossfeldt (1985), O.S.

Publikation vertreten.⁴⁴⁰ Es folgten Ausstellungen in Zürich, Berlin und Wien sowie im Bauhaus Dessau.⁴⁴¹

Eine der meistzitierten Rezensionen zu Blossfeldts Buchpublikation schrieb Walter Benjamin. Unter dem Titel *Neues von Blumen* (1928) findet er ausschließlich lobende Worte für Blossfeldts Arbeit:

Urformen der Kunst, gewiß. Was kann das aber anderes bedeuten als Urformen der Natur? Formen also, die niemals ein bloßes Vorbild der Kunst, sondern von Beginn an als Urformen in allem Geschaffenen am Werke waren. [...] Wer diese Sammlung von Pflanzenphotos zustande brachte, kann mehr als Brot essen. Er hat in jener großen Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird, das Seine geleistet. [...] Ob wir das Wachsen einer Pflanze mit dem Zeitraffer beschleunigen oder ihre Gestalt in vierzigfacher Vergrößerung zeigen – in beiden Fällen zischt an Stelle des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bilderwelten auf.⁴⁴²

Benjamin hebt Blossfeldt hier als jemanden hervor, der mit seinen Fotografien unsere Wahrnehmung und unser Weltbild verändert. Die vergrößerte Darstellung der Pflanze durch die Fotografie lässt uns die Welt mit anderen Augen sehen. In der Tat lässt sich Blossfeldts Werk aus der Kunstgeschichte nicht mehr weg denken. Der Erfolg des Buches lässt sich allein an den zahlreichen Neuauflagen ablesen.⁴⁴³ Auch wenn er das Weltbild vielleicht nicht grundlegend verändert hat, so hat er es mit seinen Pflanzenfotografien in Nahaufnahme doch in jedem Fall erheblich erweitert.

Auch Jahrzehnte später gilt Blossfeldt noch als „Pionier der Neuen Sachlichkeit für die Geschichte der Photographie“, dessen Fotografien als „Pioniertat des technischen Mediums“⁴⁴⁴ angesehen werden, so der Kritiker und Kunstphilosoph Gert Mattenklott. Als „Inkunabeln einer neuen Fotokunst“ bezeichnet der Kurator Christopher Schreier die Fotografien, mit denen sich Blossfeldt als „Erneuerer“ und „Avantgardist“ einer neuen Fotografie etablierte, die auch heute noch als „modern“ gelte.⁴⁴⁵

Peter Pachnicke stimmt auch rund 70 Jahre später noch mit Karl Nierendorf und Walter Benjamin überein, wenn er die Pflanzenfotografien Blossfeldts beschreibt:

Die faszinierende Wirkung der Pflanzenfotografien von Karl Blossfeldt auf den Betrachter erwächst immer wieder neu aus der Irritation, dass uns Dinge, die bisher für uns unscheinbar und wertlos waren, in einer Schönheit und Erhabenheit gezeigt werden, die uns in Erstaunen setzt. [...] So besteht die eigentliche Seh- und Denkprovokation dieser Fotografien darin, dass wir begreifen: Die einzigartigen Formen der Kunstgeschichte, die bisher für uns der höchste Ausdruck der schöpferischen Gestaltungsfähigkeit des Menschen waren, sind in jeder unscheinbaren Pflanze verborgen.⁴⁴⁶

Die Rezensionen, Publikationen und Ausstellungen zu Karl Blossfeldt zeigen, dass sein Werk auch heute nichts von seiner Aktualität und Faszination eingebüßt hat.

⁴⁴⁰ Vgl. hierzu Kühn (2005), S. 187.

⁴⁴¹ Städtische Ausstellungshallen Stuttgart, 18.05.1929-07.07.1929; Kunstgewerbemuseum Zürich, 28.08.1929-22.09.1929; Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums Berlin, 19.10.1929-17.11.1929; Österreichisches Museum Wien, 20.2.1929-31.3.1930; Bauhaus Dessau, 11.06.1929-16.06.1929; Vgl. hierzu die Ausstellungschronik unter: <http://www.blossfeldt.info>, letzter Zugriff am 02.04.2013.

⁴⁴² Benjamin, Walter: „Neues von Blumen“, in: ders.: *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften*, Band III, 1. Aufl., hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972, S. 152.

⁴⁴³ Blossfeldts Werk *Urformen der Kunst* erschien im Verlag Ernst Wasmuth 1967 in 6. Aufl.; 1982 publizierte Harenberg Kommunikation Blossfeldts *Urformen der Kunst* mit einem Nachwort von Ann und Jürgen Wilde, das 1997 in 12. Aufl. erschien; Vgl. hierzu die ausführliche Bibliographie zu Karl Blossfeldt unter: <http://www.blossfeldt.info>, letzter Zugriff am 02.04.2013.

⁴⁴⁴ Mattenklott, Gert: „Einführung“, in: Blossfeldt, Karl: *Photographien*, München 1991, S. 7.

⁴⁴⁵ Vgl. Schreier, Christoph: „Natur als Kunst – Kunst als Natur. Die Fotografien des Karl Blossfeldt“, in: Blossfeldt (ca. 1998), S. 11f.

⁴⁴⁶ Pachnicke, Peter: „Urformen der Kunst“, in: Mensch/ Pachnicke (2001), S. 160.

In seiner zweiten Publikation *Wundergarten der Natur*⁴⁴⁷ nutzte Blossfeldt in einem kurzen Vorwort die Gelegenheit, sich selbst zu seinem Werk zu äußern. Dies ist insofern besonders, als Blossfeldt ansonsten keine öffentlichen Stellungnahmen zu seinem Werk abgegeben hat:

Die allgemeine Anerkennung, die mein Pflanzenwerk „Urformen der Kunst“ gefunden hat, veranlasst mich, eine neue Folge unter dem Titel „Wundergarten der Natur“ zu veröffentlichen. Es ist nicht meine Absicht, den hier gezeigten Bilddokumenten irgendwelche Deutung zu geben. Wortreiche Erklärungen stören den starken Eindruck, den die Bilder auf den Beschauer ausüben. [...] Ich betrachte es nicht als meine Aufgabe, mich an dieser Stelle über Probleme der Kunsterziehung zu äußern. Ich hoffe, zu einem späteren Zeitpunkt in einer besonderen Schrift hierzu Stellung nehmen zu können. Meine Pflanzenurkunden sollen dazu beitragen, die Verbindung mit der Natur wieder herzustellen. Sie sollen den Sinn für die Natur wieder wecken, auf den überreichen Formenschatz in der Natur hinweisen und zu eigener Beobachtung unserer heimischen Pflanzenwelt anregen. Die Pflanze ist als ein durchaus künstlerisch-architektonischer Aufbau zu bewerten. Neben einem ornamental-rhythmisch schaffenden Urtrieb, der überall in der Natur waltet, baut die Pflanze nur Nutz- und Zweckformen. Sie war gezwungen, in stetem Daseinskampf widerstandsfähige, lebensnotwenige und zweckdienliche Organe zu schaffen. Sie baut nach denselben statischen Gesetzen, die auch jeder Baumeister beachten muß. [...] sie formt und bildet nach Logik und Zweckmäßigkeit [...]. In diesem Sinne ist die rastlos bauende Natur nicht nur in der Kunst, sondern auch auf dem Gebiet der Technik unsere beste Lehrmeisterin.⁴⁴⁸

Blossfeldt selbst geht entgegen der Rezeption nicht auf die fotografische Technik und die sich aus ihr erschließenden Möglichkeiten visueller Darstellung ein. Er betont jedoch sehr wohl, den Fotografien keine „Deutung“ geben zu wollen. Dies entspricht seiner sachlichen Art der Aufnahme, bei der die Pflanze als formatfüllender Mittelpunkt des Bildes auch im übertragenen Sinne für sich alleine steht. Auffällig ist hier, dass er im Bezug auf seine Fotografien von „Dokumenten“ spricht und der Fokus seiner Ausführungen viel mehr auf der Natur und der Pflanzenwelt liegt, als auf den Leistungen des fotografischen Mediums. Dies spricht dafür, dass Blossfeldt sich selbst in erster Linie nicht als Fotograf verstand, sondern als Modelleur, der die Fotografie dafür nutzte, die Kunstformen und die Wunder der Natur zu dokumentieren.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Vgl. Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin 1932.

⁴⁴⁸ Blossfeldt, Karl: „Zu meinen Bildern“, in: Blossfeldt (1932), O.S.

⁴⁴⁹ Vgl. hierzu ergänzend Kapitel 4.1.2 sowie Kapitel 4.2.1 der vorliegenden Arbeit.

3.3 August Sander

3.3.1 August Sander: Leben und Werk

Geboren wurde August Sander (1876-1964) in Herdorf, einer Kleinstadt im Siegerland, als Sohn einer Bergarbeiterfamilie, deren Vater als Grubenzimmerhauer tätig war.⁴⁵⁰ Im jugendlichen Alter begann er sich auf autodidaktischem Wege mit dem Medium der Fotografie auseinander zu setzen. Mit der Unterstützung eines Onkels konnte er sich seinen Wunsch nach einer Kamera und einem Labor erfüllen und verbrachte von da an seine Freizeit hauptsächlich damit, zu fotografieren. Die Motive, auf die er sich hauptsächlich konzentrierte, waren vor allem Familienangehörige und Bekannte aus dem Kreis der Dorfbewohner.⁴⁵¹

Während seines Militärdienstes in Trier, den er 1896 antrat, arbeitete er an der Seite eines Berufsfotografen. Von dort aus ging er anschließend über ein Jahr auf Reisen, um sein Wissen der fotografischen Praxis in verschiedenen großstädtischen Ateliers zu erweitern. 1902 übernahm er die *Photographische Kunstanstalt Greif* im Oberösterreichischen Linz an der Donau und begann in einem Atelier seine Arbeit als selbstständiger Fotograf.⁴⁵² In seiner Linzer Zeit formulierte Sander bereits jene grundlegenden Ansprüche an das fotografische Bild, die er in den 1920er Jahren verstärkt umsetzen sollte. In einem Werbeschreiben an seine Kundschaft beschrieb er seine Arbeitsweise folgendermaßen:

Bei der Betrachtung meiner Arbeiten bitte ich zu berücksichtigen, daß ich entgegen der üblichen Art bemüht bin, das Charakteristische, das Anlage, Leben und Zeit dem Gesichte eingepreßt haben, auch darin zu lassen, und daß ich daher ähnliche, ausdrucksvolle und charakteristische Portraits liefere, die dem Wesen des Photographierten durchaus entsprechen.⁴⁵³

Sander formuliert in seinem Werbetext einen Anspruch der Wirklichkeit, mit dem er sowohl das Wesen als auch den menschlichen Charakter des Fotografierten ablichten möchte. Hier sollte nichts beschönigt werden, sondern sich der Mensch mit seinen ihm eigenen Zügen im fotografischen Portrait wieder finden.

Auch das Umfeld des Portraitierten musste Sanders Meinung nach mit einbezogen werden und sollte nicht, wie in den meisten Fotoateliers üblich, bei allen Personen derselbe sein. In diesen von Sander kritisierten Fällen handelte es sich um Hintergründe, die mit Architektur oder Landschaftsszenen bemalt waren und unabhängig von der Gesellschaftsklasse für jeden Kunden verwendet wurden. Sander hingegen empfahl seinen Kunden sich im eigenen „Heim oder Garten“ fotografieren zu lassen, betont aber auch, dass er in seinem Atelier über einen Aufnahmeraum verfüge, der individuelle Aufnahmen ermögliche.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Vgl. Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892 – 1952*, Mit einem Text von Ulrich Keller, München 1980, S. 22.

⁴⁵¹ Vgl. Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 25.

⁴⁵² Ebd., S. 25f.

⁴⁵³ Sander, August: „Werbeschreiben, Linz a. D., 1907“, Dokument August Sander Archiv/SK Stiftung Kultur, Köln, REWE-Bibliothek, zit. in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 26.

⁴⁵⁴ Vgl. Sander, August: „Werbeschreiben, Linz a. D., 1907“, Dokument August Sander Archiv/SK Stiftung Kultur, Köln, REWE-Bibliothek, zit. in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 26.

1909 verließ August Sander Linz und setzte seine Arbeit in einem neu eingerichteten Atelier in Köln fort. Neben Portraits von seinem aus Köln stammenden Kundenkreis, nutzte er die Wochenenden, um in der näheren ländlichen Region Aufnahmen anzufertigen und einen neuen Kundenstamm aufzubauen.

Als August Sander nach dem Ersten Weltkrieg, zu Beginn der 20er Jahre, wieder in seinem Kölner Atelier Fuß gefasst hatte, verfolgte er seine fotografische Tätigkeit mit neuer Konsequenz.⁴⁵⁵ Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bedeutete sowohl Neuordnung, als auch ein neues Selbstverständnis der Gesellschaft und Kunst. Sander setzte einen anderen Schwerpunkt und betrachtete seine Arbeit aus einem veränderten Blickwinkel. Dabei interessierten ihn vor allem „die Frage nach dem Selbstverständnis des Photographen“ sowie auch die Frage nach dem „Verhältnis von Bild und Realität“⁴⁵⁶. Sander distanzierte sich vollkommen von der Verfahrensweise der Kunstfotografie und setzte sich nun vorrangig mit der dokumentarischen Funktion des Mediums auseinander. Die kunstfotografischen Edeldrucke mit ihren malerischen Effekten waren seiner Vorstellung nach das genaue Gegenteil von der dokumentarischen Aussagekraft, die eine Fotografie anstreben sollte:

Das Wesen der Photographie ist dokumentarischer Art, welches wir aber durch manuelle Behandlung entwurzeln können. Bei der dokumentarischen Photographie kommt es weniger auf die Erfüllung der ästhetischen Regel in der äußeren Form und Komposition an, sondern auf die Bedeutung des Dargestellten. Trotzdem lassen sich die beiden Prinzipien, die Ästhetik mit der dokumentarischen Treue in ihrer Anwendung auf verschiedenen Gebieten verbinden. Die Photographie ist doch nur dann zum Dokument berechtigt, wenn wir den chemisch-optischen Weg auf das genaueste einhalten, d.h. die reine Lichtgestaltung mit Anwendung der chemischen und optischen Hilfsmittel durchsetzen. Bei einem Vergleich werden wir feststellen, daß eine durch reine Lichtgestaltung und mit chemischen Hilfsmitteln hergestellte Photographie weit ästhetischer ist als eine durch künstliche Eingriffe vermenschte.⁴⁵⁷

Sander formuliert hier den Anspruch einer dokumentarischen Fotografie, die frei ist von malerischen Effekten und Manipulation.⁴⁵⁸ Sander versucht nichts weniger als eine klare Abgrenzung zur malerischen Kunstfotografie zu leisten. Im Gegensatz zu dieser, sollte sich seine Fotografie durch die Konzentration auf fotografische Mittel auszeichnen. Lediglich die Einwirkung von Licht, Chemie und Optik sollten das fotografische Abbild bestimmen und eine „Vermenschung“ der Wirklichkeit so verhindern.⁴⁵⁹

1925 hatte Sanders Konzept deutliche Konturen gewonnen und er beschäftigte sich zunehmend mit der Systematisierung seiner Arbeit. Im selben Jahr formuliert er in einem Brief an den Fotochemiker und Fotohistoriker Professor Dr. Erich Stenger seine fotografischen Vorstellungen, Absichten und Pläne:

⁴⁵⁵ Sander wird zu Beginn des Ersten Weltkriegs einberufen und kehrt zum Kriegsende 1918 zurück. Seine Frau Anna Sander führt den Betrieb zu dieser Zeit weiter.

⁴⁵⁶ Sander, Gunther: „Aus dem Leben eines Photographen“, in: Sander (1971), S. 291.

⁴⁵⁷ Sander, August: „Die Photographie ist eine Neuschöpfung der Natur, in ihr erscheinen alle sichtbaren Formen als exakte Wiedergabe.“, in: Sander, August: *In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten*, Eine Ausstellung des August Sander Archivs/ Stiftung City-Treff, Köln, Konzeption: Gerd Sander, Texte: Christoph Schreier und Gerd Sander, Berlin 1994, S. 214.

⁴⁵⁸ Diese Vorstellung der dokumentarischen Fotografie fand sich bereits in den 1880er Jahren, als es darum ging, die Fotografie als Dokument vor Gericht einzusetzen; Vgl. hierzu Kapitel 2.1.2 und 2.1.4, S. 53f. der vorliegenden Arbeit.

⁴⁵⁹ Diese Vorstellung findet sich ebenfalls in den Wissenschaften des späten 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts, als der Anspruch einer „mechanischen Objektivität“ gefordert wurde; Vgl. hierzu Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Arbeit.

Was ich Ihnen im folgenden kurz umreiße, enthält in groben Zügen die Idee, die die Arbeit verkörpert. – Mit Hilfe der reinen Photographie ist es uns möglich, Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie wiedergeben. Von diesem Grundsatz ging ich aus, nachdem ich mir sagte, daß wenn wir wahre Bildnisse von Menschen schaffen können, wir damit einen Spiegel der Zeit schaffen, in der diese Menschen leben [...]. Um nun wirklich einen Querschnitt durch die heutige Zeit [...] zu bringen, habe ich diese Aufnahmen in Mappen zusammengestellt und beginne hierbei mit dem Bauer und ende bei den Vertretern der Geistesaristokratie. Dieser Entwicklungsgang wird eingefaßt durch ein dem genannten parallel laufendes Mappenwerk, welches die Entwicklung vom Dorfe bis zur modernsten Großstadt darstellt. – Dadurch, daß ich sowohl die einzelnen Schichten wie auch deren Umgebung durch absolute Photographie festlege, hoffe ich eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes zu geben.⁴⁶⁰

Menschen des 20. Jahrhunderts nannte August Sander sein Projekt, für das er Mitte der 1920er Jahre ein erstes Konzept anlegte und mit dessen Ausarbeitung er sich bis an sein Lebensende beschäftigten sollte. Heute ist bekannt, dass sein ursprüngliches Konzept von 1925 mehrere Änderungen durchlief und sein Vorhaben, die *Menschen des 20. Jahrhunderts* als Spiegel der Zeit im Bild festzuhalten, ein *work in progress* bleiben und letztlich nie einen definitiven Abschluss finden sollte.⁴⁶¹

Sander fotografierte die verschiedensten Gesellschaftstypen vor dem Hintergrund beruflicher, sozialer und familiärer Gegebenheiten. Sanders fotografische Arbeit zielte dabei nicht nur auf das Einzelbild, sondern galt in erster Linie auch der Gliederung der Bilder zu Reihen und übergeordneten Themen. Das Interesse August Sanders an den politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen seiner Zeit sowie der Ehrgeiz, die Gegebenheiten der Zeit adäquat festzuhalten und auch für nachfolgende Generationen zu bewahren, bildet den Schwerpunkt des Werkes *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Das Werk spiegelt die Gesellschaft zu Lebzeiten Sanders, d. h. die Zeit des Kaiserreichs, der Weimarer Republik, des Dritten Reiches und Nachkriegsdeutschlands, wobei der Schwerpunkt auf den Jahren der Weimarer Zeit liegt.

Um die bestehende Gesellschaftsordnung zu veranschaulichen, musste das Bildmaterial nach einem bestimmten System gegliedert werden. Früh entschied sich Sander für eine differenzierte Anordnung in sieben Abteilungen.⁴⁶² So umfasst das Werk insgesamt 45 Mappen, aufgeteilt in sieben Hauptgruppen. Dem Mappenwerk stellte er die so genannten „Stammmappe“ voran, die sich dem Bauern als Urtypus des menschlichen Daseins widmet (Abb. 46 – 49). Die folgenden Gruppen sind: „Der Bauer“, „Der Handwerker“, „Die Frau“, „Die Stände“, „Die Künstler“, „Die Großstadt“ und als siebte Gruppe „Die letzten Menschen“. Die einzelnen Gruppen sind jeweils noch einmal in Untergruppen gegliedert. So gibt es in der Gruppe der Bauern u. a. den Jungbauern, das Bauernkind und die Mutter sowie die Bauernfamilie (Abb. 50 – 53). Die Gruppe der Stände ist eingeteilt in Studenten, Beamte, Juristen sowie Geistliche (Abb. 54 – 57) und auch in der Gruppe der Künstler finden sich noch mal spezifisch künstlerische Ausrichtungen, wie etwa der Maler oder der Komponist (Abb. 58, 59), um hier nur einige Untergruppen zu nennen.

Die Gliederung des Mappenwerks folgt der Vorstellung, dass die Gesellschaft aus verschiedenen Berufsständen besteht. Der Bauer stellt für Sander das Fundament dar, auf dem die gesellschaftlichen

⁴⁶⁰ August Sander an Prof. Dr. Erich Stenger, Brief vom 21. Juli 1925, Kopie August Sander Archiv/SK Stiftung Kultur, Köln, REWE-Bibliothek, Original Agfa Foto-Historama, Köln, zitiert in: Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 28f.

⁴⁶¹ Vgl. Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts*. August Sander. Studienband, München 2001, S. 14.

⁴⁶² Vgl. Sander (1980), S. 47.

Strukturen wurzeln. Handwerker, Kaufleute und Industrie folgen erst in späteren Mappen. Darüber hinaus unterschied Sander zwischen privatem und beruflichem Lebensbereich. So zeigt er die Menschen sowohl im beruflichen Umfeld, als auch im Rahmen ihrer Familie. Die siebente und letzte Gruppe beinhaltet mit den „letzten Menschen“ Portraits von Kranken, Behinderten und Gebrechlichen. Beendet wird diese Mappe und damit das Gesamtwerk von der „Materie“, dem Tod, mit dem der Lebens- und Gesellschaftskreislauf geschlossen wird (Abb. 60 – 62).

August Sanders technische Ausrüstung veränderte sich im Laufe seiner Schaffensjahre nicht wesentlich. Für seine Portraitaufnahmen verwendete er großformatige Kameras und arbeitete zum Teil noch mit selbst beschichteten Glasnegativen.⁴⁶³ Die Wahl der Kamera und ein großes Negativformat entsprachen dabei Sanders Absicht, größtmögliche Detailtreue und Schärfe zu erzielen.

Parallel zu seinen Portraitarbeiten und dem groß angelegten Mappenwerk der *Menschen des 20. Jahrhunderts* fertigte August Sander darüber hinaus Landschafts- und Architekturaufnahmen an, die er in zahlreichen Mappen sammelte. Sie wurden später u. a. in den Büchern *Rheinlandschaften*⁴⁶⁴ und *Köln wie es war*⁴⁶⁵ veröffentlicht.

Als August Sander im Jahr 1964 starb, hinterließ er ein separates Konvolut von ca. 1.800 – 2.000 Negativen, die er seinem Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* zugeordnet hatte.⁴⁶⁶ Ein Teil der Abzüge, die sich ursprünglich in den Originalmappen befanden, ging nach seinem Tod in den Bestand internationaler Privatsammlungen und öffentlicher Institute über.⁴⁶⁷ Über lange Jahre betreute sein Sohn Gunther Sander den Nachlass und arbeitete an der Weiterveröffentlichung seines Portraitwerkes. So entstand neben der ersten Rekonstruktion *Menschen des 20. Jahrhunderts* von 1980 auch das Buch *Menschen ohne Maske*⁴⁶⁸, das zahlreiche Portraitaufnahmen Sanders enthält. August Sanders Idee, das gesamte Projekt in geschlossener Form zu publizieren, verfolgte nach Gunther Sander wiederum dessen Sohn Gerd Sander und gründete 1989 das ‚August Sander Archiv‘ in Köln.

⁴⁶³ Vgl. Sander (2001), S. 24.

⁴⁶⁴ Vgl. Sander, August: *Rheinlandschaften. Photographien 1929 – 1946*, München 1981.

⁴⁶⁵ Vgl. Sander, August: *August Sander, Köln wie es war*, Köln 1988.

⁴⁶⁶ Zu erwähnen ist hier, dass es sich bei den erhaltenen Negative zu diesem Projekt nur um ca. 1/5 der erhaltenen Negative und vermutlich 1/10 bis 1/15 des ursprünglichen Negativarchivs handelt. Auch was die Mappen und Abzüge betrifft, so ist zu berücksichtigen, dass es sich hier zwar um ein großes Konvolut, insgesamt betrachtet jedoch nur um einen Bruchteil des photographischen Oeuvres handelt. – Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im schriftlichen Austausch am 12.05.2014.

⁴⁶⁷ Vgl. Sander (2001), S. 36.

⁴⁶⁸ Vgl. Sander (1971).

3.3.2 Rezeption

Im Kölnischen Kunstverein folgte 1927 die erste öffentliche Vorstellung von Sanders Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* mit rund 100 Fotografien. Die Ausstellung im Kölnischen Kunstverein war ein großer Erfolg für August Sander und er wurde von der Kölner Künstlerschaft als Mitglied in die Gruppe Progressiver Künstler aufgenommen.⁴⁶⁹ Diese war eine Verbindung von Künstlern, die „Konstruktivismus und Sachlichkeit, Geometrie und Gegenstand, das Allgemeine und das Individuelle, avantgardistische Überzeugung und politisches Engagement zu vereinen suchte“⁴⁷⁰.

1929 erschien als Vorausschau auf August Sanders Kulturwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* der Bildband *Antlitz der Zeit*⁴⁷¹. Die Publikation mit einer Auswahl von 60 Portraitaufnahmen wurde von dem Verleger Kurt Wolff herausgegeben.⁴⁷² Die Titel der Fotografien hielt Sander bei dieser Publikation kurz und prägnant. Diese Vorgehensweise entsprach seiner Absicht, den Menschen als Typus, als Vertreter einer spezifischen Gruppe innerhalb der Gesellschaft vorzustellen. Auf Namen wurde verzichtet und nur bei einigen bedeutenden Persönlichkeiten fügte Sander dem Titel auch die Initialen hinzu. So stehen neben Titeln wie „Boxer“ und „Handlanger“ Bezeichnungen wie „Großindustrieller. Kommerzienrat A.v.G., Köln“ (Arnold von Guilleaume) oder „Der Architekt. Professor Dr. P., Berlin“ (Hans Poelzig) (Abb. 63 – 66). Die Darstellung bestimmter Typen als Repräsentanten einer gesellschaftlichen Gruppe wird auch im Einführungstext von *Antlitz der Zeit* durch den Schriftsteller Alfred Döblin hervorgehoben:

Man würde glauben, man sieht Individuen, Aber plötzlich – merkt man, man sieht auch hier keine Individuen! [...] Wir sprechen jetzt von einer erstaunlichen Abflachung der Gesichter und Bilder durch die menschliche Gesellschaft, durch die Klassen, durch ihre Kulturstufe. [...] bei einer gewissen Distanz verschwinden Unterschiede, bei einer gewissen Distanz hört das Individuum auf, und nur die Universalien behalten recht.⁴⁷³

In den zeitgenössischen Rezensionen wurde der Bildband *Antlitz der Zeit* aufgrund seines dokumentarisch-künstlerischen Anspruchs sowie seiner Aktualität durchweg positiv beurteilt. Sander wurde die Fähigkeit und Leistung zugesprochen, ein sich veränderndes Gesellschaftsbild reflektiert und fotografisch festgehalten zu haben:

Man hat vor sich eine Art Kulturgeschichte, besser Soziologie, der letzten dreißig Jahre. Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa Trachten, das schafft der Blick dieses Photographen.⁴⁷⁴

Die Besonderheit und die positive Bewertung von Sanders Publikation spiegelt sich nicht nur im Einleitungstext von Sanders Publikation, sondern auch in der zeitgenössischen Rezeption. Kurt Tucholsky etwa spricht von „einem der schönsten und merkwürdigsten Werke“, die ihm je untergekommen seien. „Hier ist die fotografierte Kulturgeschichte unseres Landes“, so Tucholsky, und

⁴⁶⁹ Vgl. Sander (1971), S. 14f.

⁴⁷⁰ Schmied, Wieland: „Neue Sachlichkeit – Der deutsche Realismus der zwanziger Jahre“, in: Kolb, Eberhard: *Kritische Grafik in der Weimarer Zeit*, Stuttgart 1985, S. 21.

⁴⁷¹ Vgl. Sander (1976).

⁴⁷² Kurt Wolff hatte kurz zuvor den Bildband *Die Welt ist schön* von Albert Renger-Patzsch publiziert; Vgl. hierzu Kapitel 3.4.1 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁷³ Döblin, Alfred: „Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit“, in: Sander (1976), S. 10f.

⁴⁷⁴ Döblin, Alfred: „Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit“, in: Sander (1976), S. 12f.

hebt ebenso wie Döblin Sanders Leistung hervor, mit seinen Fotografien die Typen der Gesellschaft eindrucksvoll erfasst zu haben:

Sander hat keine Menschen sondern Typen fotografiert. Menschen, die so sehr ihre Klasse, ihren Stand, ihre Kaste repräsentieren, daß das Individuum für die Gruppe genommen werden darf. [...] Was Sander da gegeben hat, ist allerbeste Arbeit. [...] Fast auf allen Bildern erscheint der Typus; so sehr haben Stand, Beruf, Wohnort, Klasse und Kaste den Menschen imprägniert und durchtränkt. [...] Es ist ein ganz herrliches Buch – schade, daß es nicht achtzehnfach so dick ist.⁴⁷⁵

Ebenso wie Tucholsky, findet auch Walter Benjamin überaus lobende Worte für Sanders Werk. Benjamin spricht Sander einen „eminenten Verdienst“ zu, der darin bestehe, „unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt“ und mit Hilfe der Fotografie eine „gewaltige physiognomische Galerie“⁴⁷⁶ geschaffen zu haben. „Der Autor“, so schreibt Benjamin auf Sanders Publikation *Antlitz der Zeit* bezogen, „ist an diese ungeheure Aufgabe nicht als Gelehrter herangetreten, nicht von Rassentheoretikern oder Sozialforschern beraten, sondern, wie der Verlag sagt, ‚aus der unmittelbaren Beobachtung‘.“⁴⁷⁷ In Sanders Werk sieht Benjamin eine Fotografie, die sich an einem physiognomischen, politischen, und wissenschaftlichen Interesse orientiert. Er zeigt sich in seiner Besprechung von Sanders Publikation tief beeindruckt und sieht in dem Werk einen Gesellschaftsspiegel, der die Gegebenheiten der Zeit adäquat reflektiere.⁴⁷⁸

Thomas Mann urteilte ganz ähnlich über Sanders Publikation, wenn er im Jahre 1930 schreibt:

Diese Sammlung ebenso präziser wie unprätentiöser Fotografien ist eine Fundgrube für den Liebhaber der Physiognomik und eine ausgezeichnete Gelegenheit zum Studium beruflichen und klassenmäßigen menschlichen Gepräges.⁴⁷⁹

Auch spätere Rezensionen sind sich darin einig, dass Sander mit seinen Portraitaufnahmen eine Meisterleistung vollbracht hat. So hebt der Fotograf Heinz Frotscher 1983 in einer Publikation zu August Sander hervor, dass dieser „in ungewöhnlicher Machart eines deutschen Handwerksmeisters“ Einblicke in soziale Widersprüche biete und diese „im Antlitz von Mitbürgern seiner Epoche“⁴⁸⁰ ergründe.

Jahrzehnte später schreibt Gabriele Conrath-Scholl, Leiterin der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln anlässlich einer Ausstellung im Jahr 2001:

Das Werk des Fotografen August Sander gehört heute zu den bedeutendsten Positionen in der Geschichte seines Mediums. Vor allem seine ausdrucksstarken Porträts haben als ein neuer Typus des fotografischen Bildes über Fachkreise hinaus Weltruhm erlangt.⁴⁸¹

⁴⁷⁵ Tucholsky, Kurt: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Band 8, Hamburg 1976, S. 83f.

⁴⁷⁶ Benjamin Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“ (1930), in: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1970, S. 85.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 89.

⁴⁷⁹ Thomas Mann in einem Brief an Kurt Wolff vom 6. Januar 1930, zit. in: Turck, Eva-Monika: *Thomas Mann – Fotografie wird Literatur*, Frankfurt am Main 2004, S. 46.

⁴⁸⁰ Frotscher, Heinz: „Porträtgestalten und Bildstil des August Sander“, in: Sander, August: *August Sander*, hrsg. von Gunther Sander. Mit Textbeiträgen von Alfred Döblin und Heinz Frotscher, Leipzig 1982, S. 11.

⁴⁸¹ Conrath-Scholl, Gabriele: „August Sander. Chronist seiner Zeit“, in: Mensch/ Pachnicke (2001), S. 192.

Allen soeben angeführten Rezensionen ist gemeinsam, dass sie Sanders besondere Leistung hervorheben, mit seinem Werk und den Mitteln der Fotografie einen Spiegel der Zeit, der Gesellschaft und des Menschen geliefert zu haben. Sein Werk besticht nicht nur damals, sondern auch heute noch durch das Konzept und die Umsetzung in Mappen und Gruppen, die dem Betrachter eine Präsentation des Menschen in seiner gesellschaftlichen Schicht und Zeit darbieten. Die Realisation, bei der Sander großen Wert darauf legte, das Wesen und den Charakter des Menschen unverstellt und objektiv mit fotografischen Mitteln festzuhalten, rückte seine Fotografie in die Nähe der Neuen Sachlichkeit, mit der er immer wieder assoziiert wird.

Anlässlich der Veröffentlichung von *Antlitz der Zeit* versandte der Verlag ein Werbeschreiben, in dem auf die geplante und weit umfangreichere Publikation der *Menschen des 20. Jahrhunderts* verwiesen wurde. Es wurde hierbei Sanders unparteiischer, auf Objektivität gerichteter Blick sowie die Unabhängigkeit seines Projektes von öffentlichen oder privaten Auftraggebern betont.⁴⁸² Doch kam es zu Sanders Lebzeiten nicht mehr zu einer Publikation dieses Langzeitprojektes. Erst 1980 veröffentlichte sein Sohn Gunther Sander den Bildband *Menschen des 20. Jahrhunderts*.⁴⁸³ Das Portraitwerk sollte ursprünglich aus 45 Mappen zu je 12 Aufnahmen bestehen.⁴⁸⁴ Durch Verluste von Negativen sowie unzureichend beschriftetes Bildmaterial fanden sich für einige Mappen jedoch nicht genügend und für andere wiederum zu viele an Abbildungen. 2001 erschien eine neu überarbeitete Fassung der *Menschen des 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln.⁴⁸⁵ Die Ergebnisse intensiver Forschungsarbeit flossen in diese Publikation ein und machten es möglich, das von Sander geplante Mappenwerk in vielen Details nachzuzeichnen.⁴⁸⁶ Es ist jedoch davon auszugehen, dass eine von August Sander selbst durchgeführte Konzeption und Veröffentlichung im Resultat anders ausgesehen hätte und so handelt es sich bei den Publikationen stets nur um Rekonstruktionsversuche.

Neben der Publikation *Menschen des 20. Jahrhunderts* sind zahlreiche weitere Veröffentlichungen zu Sanders Werk erschienen, die zusammen mit den immer wieder stattfindenden Ausstellungen die Aktualität und Besonderheit seines Schaffens deutlich machen.⁴⁸⁷

⁴⁸² Vgl. Sander (2001), S. 16.

⁴⁸³ Vgl. Sander (1980).

⁴⁸⁴ Ebd., S. 9.

⁴⁸⁵ Vgl. Sander (2001).

⁴⁸⁶ Ebd., S. 8.

⁴⁸⁷ Vgl. hierzu u.a.: Sander, August: *In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten*, eine Ausstellung des August Sander Archivs/ Stiftung City-Treff, Köln, Konzeption: Gerd Sander, Texte: Christoph Schreier und Gerd Sander, Berlin 1994; Sander, August: *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*, (Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, 19.05. bis 13.08.2000, Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln), hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, Göttingen 2000; Mensch, Bernhard/ Pachnicke, Peter (Hrsg.): *Pathos der Sachlichkeit. Die Entdeckung der Schönheit der Industriekultur; Meisterwerke der Fotografie von: Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander, Chargesheimer, Bernd und Hilla Becher. Ausstellung vom 16. Juni bis 2. September 2001, Ludwig-Galerie, Schloss Oberhausen, Oberhausen 2001; „August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Das große Portraitwerk und Arbeiten seiner Künstlerfreunde“, 10.10.2003 bis 11.01.2004 im Berliner Martin-Gropius-Bau.*

3.4 Albert Renger-Patzsch

3.4.1 Leben und Werk

Albert Renger-Patzsch (1897-1966) wurde als Sohn eines Würzburger Buch- und Musikalienhändlers geboren. Der Vater war ein begeisterter Amateurfotograf und unterwies den Jungen schon früh in den Techniken des Fotografierens. Renger-Patzsch studierte zunächst Chemie an der Technischen Hochschule Dresden, brach diese Ausbildung jedoch 1921 ab und widmete sich ganz seiner Leidenschaft der Fotografie. Im folgenden Jahr trat er die Leitung des Bildarchivs im Folkwang Verlag in Hagen an, wo er seine ersten professionellen Schritte als Fotograf machte.⁴⁸⁸ Um 1923 war er dort maßgeblich daran beteiligt, ein umfangreiches Konvolut an Pflanzenaufnahmen zu erstellen.⁴⁸⁹ Die bildnerischen Prinzipien, die Albert Renger-Patzsch später auf alle seine Sujets übertrug, entwickelte er zuerst auf dem Gebiet der Pflanzenfotografie. Beim Fotografieren von Blüten entdeckte er seine Faszination für das Detailbild (Abb. 67):

Die Technik der Pflanzenphotographie wird im allgemeinen sehr unterschätzt. [...] Man unterscheidet in der Pflanzenphotographie die Formations-, Einzel- und Detailaufnahmen. Über die Aufnahme von Formationsbildern und Einzelaufnahmen von Pflanzen ist schon mehrfach an dieser Stelle berichtet worden. Weniger beachtet wurden dagegen die Detailaufnahmen der verschiedenen Pflanzenarten, die biologisch und von rein ästhetischem Gesichtspunkt aus betrachtet mehr Interesse als bisher verdienen. Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß trotzdem der Gesichtswinkel unseres Auges nur zwei Grad beträgt, wir beim Sehen eigentlich doch immer nur auf den Gesamteindruck gehen und die Details nie recht würdigen. Selbst ganz bekannte Dinge geben im Ausschnitt gesehen vollkommen neue Perspektiven und bei Blumen ist das meist am auffälligsten, weil gewöhnlich nur der Fachmann zu einem näheren Anschauen der Blumen kommt. [...] Von ganz besonderem Reiz sind Vergrößerungen einzelner Teile der erzielten Detailaufnahmen. Es handelt sich dabei zuweilen um Einzelheiten, die man normalerweise nur allzu leicht übersieht [...].⁴⁹⁰

Seine ersten Bilder wurden in der Buchreihe *Die Welt der Pflanze*⁴⁹¹ (1924) veröffentlicht, für deren ersten beiden Bände Renger-Patzsch das Bildmaterial lieferte.⁴⁹² Die Zwänge einer Festanstellung hemmten ihn allerdings zunehmend in seiner künstlerischen Entwicklung, sodass er beschloss, künftig als selbstständiger Fotograf tätig zu werden. Er richtete sich 1925 in Bad Harzburg ein Atelier ein und trat sogleich mit einer Ausstellung an die Öffentlichkeit.⁴⁹³ Im selben Jahr erschien seine erste eigene Publikation *Das Chorgestühl von Cappenberg*⁴⁹⁴, 1927 folgte die Veröffentlichung von *Die Halligen*⁴⁹⁵. Durch die Vermittlung Carl Georg Heises, des damaligen Direktors des Lübecker Museums für Kunst- und Kulturgeschichte, wurde der Münchner Verleger Kurt Wolff auf Renger-Patzsch aufmerksam und veröffentlichte mit ihm 1928 *Die Welt ist schön*⁴⁹⁶.

⁴⁸⁸ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, S.2f.

⁴⁸⁹ Vgl. Mensch/ Pachnicke (2001), S. 188.

⁴⁹⁰ Renger-Patzsch: „Pflanzenaufnahmen“, in: Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, Band 14, Berlin 1923, S. 49-53, in: Renger-Patzsch (2010), S. 13ff.

⁴⁹¹ Vgl. Fuhrmann, Ernst (Hrsg.): *Die Welt der Pflanze*, Bd. II Crassula, Berlin 1924.

⁴⁹² Vgl. hierzu: Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt der Pflanze. Photographien von Albert Renger-Patzsch und aus dem Auriga-Verlag*, Ostfildern 1998.

⁴⁹³ Vgl. Galerie Schürmann & Kicken, Köln (Hrsg.): *Albert Renger-Patzsch. 100 photographs 1928*, Paris 1979, S. 8.

⁴⁹⁴ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Das Chorgestühl von Cappenberg*, Berlin 1925.

⁴⁹⁵ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Die Halligen*, Berlin 1927.

⁴⁹⁶ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, hrsg. und eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928

Das Werk versammelt hundert Fotografien aller Sujets. Pflanzen, Tiere und Menschen stehen am Anfang des Buches. Es folgen natürliche und kulturell geprägte Landschaftsausschnitte, Handwerks- und Industrieprodukte, historische sowie zeitgenössische Architekturen, Maschinendetails und technische Konstruktionen, bis sich die Rubriken auf den letzten Seiten des Buches durchmischen (Abb. 68 – 74). Im Fokus der Kamera stehen Oberflächen-, Struktur- und Formanalogien. Albert Renger-Patzsch wollte das Aussehen und das Wesen der Dinge exakt erfassen. Er verzichtete auf künstlerischen Anspruch im Sinne der malerischen Fotografie und forderte Dokumentation statt Kunstwollen.⁴⁹⁷

Die Motive in diesem Buch sind aus ihrem Kontext gelöst und zumeist in engen Ausschnitten wiedergegeben. Der Vergleich der endgültigen Abzüge mit den Glasnegativen zeigt, dass Renger-Patzsch den ausgewählten Bildausschnitt aus der bestehenden Aufnahme herauslöste (Abb. 75 – 77). Er präziserte die Aufnahme und verdichtete das Bild, indem er den Gegenstand auf das Wesentliche reduzierte. So bildet die feucht schimmernde Haut einer zusammengerollten Natter ein fast kreisförmiges Ornament um deren Kopf (Abb. 69), das Gewebe eines Stoffs ist nahezu formatfüllend abgelichtet (Abb. 70) und aufgereichte Schuhleisten entfalten durch den Bildaufbau grafische Wirkung (Abb. 78). Albert Renger-Patzsch war der Überzeugung, dass die Kamera dem beweglichen Auge nur eines voraus hat, nämlich die „Abgrenzung des Blickfeldes, durch die der Betrachter zur Konzentration auf den dargestellten Gegenstand gezwungen werden kann.“⁴⁹⁸

In der Nahaufnahme isoliert er den Gegenstand, hebt aber zugleich Details hervor, die biologisch, konstruktiv oder funktional bedeutsam sind. Indem er die Konturen, Strukturen und Formen der Dinge auf den Bildern strengen, vorwiegend geometrischen, linearen und flächigen Ordnungen unterwirft, rückt das Bild zeitlich und räumlich von der Situation und dem historischen Ort seiner Entstehung ab. Bei einigen Bildern dreht er die Kamera seitlich aus der Horizontalen, sodass diagonale Bildstrukturen entstehen, wie etwa in dem Werbefoto eines Farbkastens der Firma Pelikan (Abb. 72). Er nutzt diese fast abstrakten Kompositionen, „um den Gegenstand im Bild festzusetzen.“⁴⁹⁹ Das „Geheimnis einer guten Fotografie“ beruhte laut Renger-Patzsch so nicht nur „in ihrem Realismus“⁵⁰⁰, der sich in Abbildungsschärfe und Gegenstandstreue zeigt, sondern vor allem auch in einer „fotografischen Fotografie“⁵⁰¹, die in der Lage sei, die Wirklichkeit adäquat wiederzugeben.

Bei seinen Aufnahmen arbeitete Albert Renger-Patzsch „nur mit 9x12-Kameras, einer Spiegelreflex für Tier- und Kinderaufnahmen, einer Klappkamera für alle anderen Zwecke“⁵⁰². Kleinformatkameras kamen bei ihm nur zum Einsatz, so sagt er in einem Interview, wenn er in den Ferien an der See seine Kinder fotografieren wollte. Er verwendete Objektive verschiedener Brennweiten, in der Regel zwischen 8 und 30 cm, und bevorzugte die Arbeit mit empfindlichen Platten.

Nach der Publikation von *Die Welt ist schön* hat Albert Renger-Patzsch nur noch Bücher bearbeitet und herausgegeben, die einen geschlossenen Themenkomplex behandeln. So erschienen im Laufe

⁴⁹⁷ Vgl. Renger-Patzsch (1997), S. 9.

⁴⁹⁸ Renger-Patzsch, Albert: „Versuch einer Einordnung der Fotografie“, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie, Bd. III, 1945 – 1980*, München 1983, S. 120.

⁴⁹⁹ Janzen, Thoma: „Das >Wesen der Dinge< fotografieren“, in: Renger-Patzsch (1997), S. 14.

⁵⁰⁰ Renger-Patzsch: „Ziele“ (1927), in: Renger-Patzsch (2010), S. 91.

⁵⁰¹ Renger-Patzsch Albert: „Ein Vortrag, der nicht gehalten wurde“ (1966), zit. in: Renger-Patzsch (1997), S. 169.

⁵⁰² Renger-Patzsch, Albert: O.T., zit. in: Schöppe, Wilhelm (Hrsg.): *Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten*, Halle-Saale 1937, S. 50.

der Jahre beispielsweise: *Lübeck*⁵⁰³ (1928), *Dresden, Ein Bilderbuch für die Teilnehmer an der Deutschen Lehrerversammlung*⁵⁰⁴ (1929), *Hamburg*⁵⁰⁵ (1930), die *Norddeutschen Backsteindome*⁵⁰⁶ (1930), *Sylt. Bild einer Insel*⁵⁰⁷ (1936), sowie *Deutsche Wasserburgen*⁵⁰⁸ (1940) und die *Hohenstaufenburgen in Südtalien*⁵⁰⁹ (1961). Besonders faszinierte ihn auch das zersiedelte Ruhrgebiet. Dieses fotografierte er insbesondere zwischen 1927/1928 und im Jahre 1935. Da er diese Arbeiten selbst nicht vollständig veröffentlichte, wurden sie von Ann und Jürgen Wilde 1982 in einer Auswahl von 100 Aufnahmen in der Publikation *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927-1935*⁵¹⁰ zusammengefasst.

Im Jahr 1928 siedelte Albert Renger-Patzsch von Bad Harzburg in das Ruhrgebiet nach Essen über. Dort ermöglichte ihm das Museum Folkwang in ihren Räumlichkeiten Arbeitsräume und ein Labor einzurichten. 1933 erhielt Renger-Patzsch das Angebot einer Dozentenstelle für bildmäßige Fotografie an der Folkwangschule. Er blieb jedoch nur zwei Semester bis 1934, da die Nationalsozialisten schon damals begannen, die Freiheit der Lehre und der künstlerischen Entfaltung erheblich einzuschränken.⁵¹¹ In den folgenden Jahren führte er vermehrt Aufträge im Industriebereich als auch für Architekten und Verlage aus. So arbeitete er unter anderen für die Firmen Jenaer Glaswerke Schott, Schloemann Apparatebau, Gutehoffnungshütte, Krupp und die Faguswerke, darüber hinaus für die Architekten Fritz Schupp, Alfred Fischer, Rudolf Schwarz, Otto Haesler und unter anderen für den Verlag Langewiesche (Abb. 78 – 81).⁵¹²

Die Auftragsarbeit im Bereich der Industrie wurde auch nach dem Zweiten Weltkrieg von Renger-Patzsch fortgeführt und die Auseinandersetzung mit dem Thema Industrie blieb bis in seine späten Schaffensjahre erhalten.⁵¹³ Im Jahre 1962 sowie 1966 erschienen außerdem die beiden Bildbände zum Thema *Bäume*⁵¹⁴ und *Gestein*⁵¹⁵, die Renger-Patzschs Interesse für Landschaften bezeugen⁵¹⁶ (Abb. 82 – 85).

Albert Renger-Patzsch wurde noch zu Lebzeiten für sein fotografisches Werk ausgezeichnet. So erhielt er im Jahre 1957 die David-Octavius-Hill-Medaille von der „Gesellschaft Deutscher Lichtbildner“ und 1960 wurde ihm der Kulturpreis der „Deutschen Gesellschaft für Photographie“ verliehen.⁵¹⁷ Seine Fotografien waren bereits in zahlreichen Ausstellungen⁵¹⁸ zu sehen und sein Werk wurde stark rezipiert, was sich in diversen Beiträgen in Büchern, Katalogen und Zeitschriften niederschlägt.⁵¹⁹

⁵⁰³ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Lübeck*, Berlin 1928.

⁵⁰⁴ Vgl. Dresdner Lehrerverein (Hrsg.): *Dresden, Ein Bilderbuch für die Teilnehmer an der Deutschen Lehrerversammlung, Dresden 1929*. Renger-Patzsch steuerte hier 99 und damit den Großteil der Fotografien bei.

⁵⁰⁵ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Hamburg. Photographische Aufnahmen*, Hamburg 1930.

⁵⁰⁶ Vgl. Renger-Patzsch, Albert/ Burmeister, Werner: *Norddeutsche Backsteindome*, Berlin 1930.

⁵⁰⁷ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Sylt. Bild einer Insel*, München 1936.

⁵⁰⁸ Vgl. Renger-Patzsch, Albert/ Pinder, Wilhelm: *Deutsche Wasserburgen*, Königstein im Taunus 1940.

⁵⁰⁹ Vgl. Renger-Patzsch, Albert/ Hahn, Hanno: *Hohenstaufenburgen in Südtalien*, München 1961.

⁵¹⁰ Vgl. Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927-1935*, Köln 1982.

⁵¹¹ Vgl. Wilde (1982), S. 173.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 14.

⁵¹⁴ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Bäume. Photographien schöner und merkwürdiger Beispiele aus deutschen Landen*, Ingelheim am Rhein 1962.

⁵¹⁵ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Photographien typischer Beispiele von Gestein aus europäischen Ländern von Albert Renger-Patzsch*, Ingelheim am Rhein 1966.

⁵¹⁶ Vgl. hierzu auch: Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch, das Spätwerk: Bäume, Landschaften, Gestein*, hrsg. vom Kunstmuseum Bonn und dem Albert Renger-Patzsch-Archiv. Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1997.

⁵¹⁷ Galerie Schürmann & Kicken (1979), S. 18.

⁵¹⁸ Im Laufe der Jahre waren u.a. zu sehen: *Der Fotograf der Dinge*, Ausstellung im Ruhrland- und Heimatmuseum Essen, 21. Dezember 1966 bis 22. Januar 1967; *Das Spätwerk. Bäume. Landschaften. Gestein*, Ausstellung im Kunstmuseum Bonn 29.

3.4.2 Rezeption

Mit seinem Buch *Die Welt ist schön* avancierte Albert Renger-Patzsch 1928 zum Pionier und Protagonisten der neusachlichen Fotografie. Die Bedeutung der Publikation beschreibt Wilhelm Schöppe mit einem euphorischen Text in seinem Buch *Meister der Kamera erzählen* (1937):

„Welche Idylle war die Fotografie, bis dieser Mann erschien und ihr den Frieden nahm! Davon hat sie sich bis heute nicht erholt. [...] Nicht zu bestreiten ist, daß er eine neue Epoche der Fotografie eingeleitet hat. Seitdem hat sie sich auf eigenen Beinen fortzubewegen.“⁵²⁰

Auch Jahrzehnte später sind sich viele einig, dass das Werk und Schaffen Albert Renger-Patzschs einen gewichtigen Einfluss auf das fotografische Medium hatte und nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Der Fotograf Fritz Kempe beschreibt Renger-Patzschs *Die Welt ist Schön* im Jahre 1979 als „Fanal der Aufrichtigkeit“, das den „Plunder der ‚malerischen‘ Photographie aus den Augen seiner Generation“ gewischt habe:

Er verhalf durch eine neue Sicht auf die den Menschen umgebenden Dinge, durch die Einbeziehung der bis dahin als hässlich angesehenen Apparate der Technik, durch die Prägnanz seiner photographischen Darstellung dem Lichtbild zu einem klaren Gesicht. Nach diesem Buch konnte man der Photographie nicht mehr den Vorwurf einer Pseudokunst, einer Nachäfferin der Malerei machen. Von diesem Buche an stand es fest: Die Photographie ist ein Medium eigener Art, nicht verwechselbar mit irgendeinem anderen Bildmittel. Ein Mann hatte die urtümliche Ausdrucksweise, die wirkliche Sprache der Photographie erkannt.⁵²¹

Der Kurator Peter Pachnicke betont im Ausstellungskatalog *Pathos der Sachlichkeit* (2001) ebenfalls den Stellenwert von *Die Welt ist schön* im damaligen Kunstkontext. Laut Pachnicke gab es zur damaligen Zeit kein anderes Werk, das in derart radikaler Art und Weise die Rangverhältnisse der kulturellen und künstlerischen Werte in Frage stellte. Dinge, die zuvor in „Hohes und Niederes, Schönes und Hässliches“ unterschieden wurden, fanden sich in diesem Buch gleichermaßen wieder und wurden „mit den gleichen würdevollen Formen miteinander dargestellt“.⁵²² So finden sich sowohl Portrait-, Landschafts- und Tieraufnahmen in Renger-Patzschs Publikation, als auch Fotografien von Industrieobjekten und Gegenständen des alltäglichen Gebrauchs.

Heinrich Schwarz, Kurator des Wiener Kunstmuseums, bezeichnete das Buch 1929 in einer Rezension als „Offenbarung“⁵²³. Es setzte seiner Meinung nach ein Zeichen für die „Befreiung der Photographie aus den Fesseln der Malerei“⁵²⁴ und suchte in der Kunstgeschichte vergeblich nach Seinesgleichen. „Vor den Bildern von Renger-Patzsch“, so schreibt Schwarz begeistert, „verstummen

März bis 16. Juni 1996; *Albert Renger-Patzsch. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Ausstellung im Sprengel-Museum Hannover 13.04. – 22.06.1997; *Die Moderne im Blick*, Ausstellung im Bauhaus-Archiv Berlin 22.06 – 29.08.2011.

⁵¹⁹ Vgl. hierzu u.a.: Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch - Der Fotograf der Dinge*, Ruhrland- und Heimatmuseum Essen, 21.12.1966 bis 22.1.1967, Essen, 1966; Galerie Schürmann & Kicken 1979); Renger-Patzsch (1997); Mensch/ Pachnicke (2001); Renger-Patzsch (2010).

⁵²⁰ Schöppe, Wilhelm: „Albert Renger-Patzsch“, in: ders. (1937), S. 44.

⁵²¹ Kempe, Fritz: „Die Welt ist schön. Ein Musterbuch der Gegenstände“, in: Galerie Schürmann & Kicken (1979), S. 7.

⁵²² Pachnicke, Peter: „Zur Ausstellung“, in: Mensch/ Pachnicke (2001), S. 12.

⁵²³ Schwarz, Heinrich: „Die Welt ist schön“, in: *Photographische Korrespondenz. Internationale Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie und die gesamte Reproduktionstechnik*, Organ der photographischen Gesellschaft und der graphischen Lehr- und Versuchsanstalt/ Bundesanstalt in Wien, Bd. 65, Wien 1929, S. 156f.

⁵²⁴ Ebd.

die fatalen Vergleiche mit Werken der Malerei, die ‚Kunstphotographien‘ einer früheren Zeit in die Bezirke künstlerischer Schöpfung erheben sollten, sie aber zugleich unbewußt degradierten.⁵²⁵

Nicht alle Zeitgenossen jedoch konnten den Enthusiasmus teilen. Walter Benjamin findet in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) überaus kritische Worte für das von Renger-Patzsch veröffentlichte Buch:

Je mehr die Krise der heutigen Gesellschaftsordnung um sich greift, desto mehr ist das Schöpferische [...] zum Fetisch geworden, dessen Züge ihr Leben nur dem Wechsel modischer Beleuchtung danken. Das Schöpferische am Photographieren ist dessen Überantwortung an die Mode. *Die Welt ist schön* – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservendose ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann [...].⁵²⁶

An anderer Stelle findet Benjamin nicht weniger deutliche Worte zur Entwicklung der Fotografie. Er bemerkt, dass diese „keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren“ könne, „ohne ihn zu verklären“.⁵²⁷ Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* ist für ihn ein „Bilderbuch“, das die neusachliche Fotografie „auf ihrem Höhepunkt“⁵²⁸ zeigt.

Benjamin kritisiert die Fotografien Renger-Patzschs hier als politisch unkritische und unengagierte Abbildungen, die sich nicht mit den wesentlichen gesellschaftlichen Themen befassen, sondern stattdessen über Tatsachen hinwegtäuschen und sie verherrlichen. Benjamins Äußerung ist vor dem Hintergrund einer hochpolitischen Zeit während der Weimarer Republik zu sehen, in der gravierende politische und gesellschaftliche Umwälzungen stattfanden. Sein Plädoyer für ein sozialkritisches Bewusstsein spiegelt sich hier in dem Vorwurf, Renger-Patzschs Buch idealisiere die Gegebenheiten und stelle sie schlicht als eine „schöne Welt“ dar.

Vorwürfen dieser Art entgegnete Renger-Patzsch 1937 in Wilhelm Schöppes Buch *Meister der Kamera erzählen*, dass der Buchtitel *Die Welt ist schön* oft missverständlich als ideologisches Bekenntnis interpretiert worden sei. Er selbst verstand diese Publikation weniger im philosophischen als im lehrhaften Sinne. Es sollte sich dabei um ein „ABC-Buch“ handeln, welches dem Betrachter aufzeigt, „wie man auf rein fotografischem Wege bildmäßige Lösungen erreichen kann, und daß die Reize der Fotografie im Halbton, in der Flächenaufteilung und im Lauf der Linien verankert sind“.⁵²⁹

Das Buch wendete sich bewusst gegen eine malerisch-manipulative Fotografie, die sich an der Malerei orientiert anstatt aus den Möglichkeiten der fotografischen Technik zu schöpfen.⁵³⁰

Hinzu kommt, dass der Titel des Buches nicht von Albert Renger-Patzsch stammte, sondern aufgrund der Werbewirksamkeit von der Verlagsseite durchgesetzt wurde. Renger-Patzsch schreibt 1966 rückblickend zu seinem Buch: „[...] ‚Die Welt ist schön‘ war weiter nichts als ein Musterbuch der Gegenstände; es hätte ‚Die Dinge‘ heißen sollen. Der Verleger aber glaubte, es unter diesem Titel

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Benjamin (1970), S. 90

⁵²⁷ Benjamin, Walter: „Der Autor als Produzent“ (1934), zitiert in: März (1974), S. 197.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Renger-Patzsch, Albert: O.T., in: Schöppe (1937), S. 48.

⁵³⁰ Vgl. ebd., S. 48.

nicht verkaufen zu können.“⁵³¹ So wurde das Buch nicht mit dem schlichten Titel *Die Dinge* versehen, sondern erhielt den kontroversen Slogan *Die Welt ist schön*.

Die Kritik Walter Benjamins geht vor allem vom Titel der Buchpublikation aus. *Die Welt ist schön* sei eine Verklärung der Missstände, so Benjamin. Der provokante Titel täuscht jedoch über den Inhalt des Buches und über die von Renger-Patzsch verfolgte Absicht hinweg. In Anbetracht der Tatsache, dass die Publikation eigentlich *Die Dinge* heißen sollte, könnte man hier fast von einem Missverständnis sprechen. Was der Betrachter vorfindet, sind keine Fotografien, die die Gegebenheiten der Welt verklären, sondern die die Dinge sachlich und neutral so präsentieren sollen, wie sie sind. Der von Renger-Patzsch ursprünglich angestrebte Titel *Die Dinge* hätte vielleicht auch bei Benjamin vollkommen andere Assoziationen hervorgerufen. In jedem Fall hätte er dem Inhalt der Publikation und dem Anliegen der neusachlichen Fotografie weit mehr entsprochen.

⁵³¹ Renger-Patzsch Albert: „Ein Vortrag, der nicht gehalten wurde“ (1966), zit. in: Renger-Patzsch (1997), S. 169.

3.5 Bernd und Hilla Becher

3.5.1 Ausgangspunkt und Intention

Bernd Becher (1931-2007) wurde in Siegen geboren, der Region also, aus der auch August Sander stammte. Im Alter von 16 Jahren begann er eine Ausbildung zum Dekorationsmaler und studierte dann ab 1953 an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart Graphik, Malerei und Typographie. 1957 wechselte Bernd Becher an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf.⁵³²

Das Siegerland war wirtschaftlich durch die Industrie des Bergbaus und des Hüttenwesens bestimmt, in deren unmittelbarer Nähe Bernd Becher aufwuchs. Geprägt durch das industrielle Umfeld des Ruhrgebiets, setzte er sich schon während seiner Studienzeit mit dem Formenvokabular industrieller Architektur auseinander.⁵³³ Mit der Schließung und dem Abbruch der ersten Bergwerke im Siegerland Anfang der fünfziger Jahre, schärfte sich Bernd Bechers Bewusstsein für eine Dokumentation der vom Verschwinden bedrohten Industriebauten:

Die entsprechenden Anlagen hatten mich von Kindheit an fasziniert. Und als dann [...] das große Zechensterben im Siegerland begann, fühlte ich eine Art Verpflichtung, die vom Abriß bedrohten Anlagen festzuhalten, ehe sie für immer verschwanden.⁵³⁴

Die Kamera diente ihm hierbei zunächst als Hilfsmittel, um Vorlagen für grafische Arbeiten aus dem Themenbereich des Bergbaus zu erstellen. Nur wenig später, im Jahr 1957, konzentrierte er sich ganz auf das Medium Fotografie. Er musste erkennen, „daß sich beim Zeichnen trotz naturalistischer Wiedergabe eine subjektive Sicht nicht vermeiden ließ“⁵³⁵, und dass ihn die realen Gebäude selbst letztlich mehr interessierten als ihre Umsetzung in das Medium der Zeichnung oder Malerei. Ein Initialerlebnis und weiterer Grund, auf das Medium Fotografie umzusteigen, war der Abbruch der Grube Eisenhardter Tiefbau (Eisern, Kreis Siegen) im Jahr 1957. Noch während Bernd Becher den Förderturm und die Aufbereitungsanlage der Grube skizzierte, schritten die Abbrucharbeiten so schnell voran, dass er die Gebäude zeichnerisch nicht mehr detailgetreu festhalten konnte. Um dennoch auf eine Vorlage zurückgreifen zu können, fotografierte er die Grube kurzerhand mit einer Kleinbildkamera in mehreren Ansichten.⁵³⁶ Seine Entscheidung für eine ausschließliche Arbeit mit dem Medium Fotografie wurde durch dieses Erlebnis bestärkt und wenig später konsequent umgesetzt.

Der Schritt zur Fotografie wurde 1959 durch die Partnerschaft mit Hilla Wobeser in technischer und handwerklicher Hinsicht schnell professionalisiert. In Hilla Wobeser, der ausgebildeten Fotografin und Akademieabsolventin, fand er eine Partnerin, die sich der sachlichen, nah am Gegenstand orientierten

⁵³² Vgl. Lange (2005), S. 11.

⁵³³ Ebd.

⁵³⁴ Bernd Becher zitiert nach Michael Köhler: „Interview mit Bernd und Hilla Becher“, in: Romain, Lothar/ Bluemle, Detlef (Hrsg.): *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 7, München 1989, S. 14.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Vgl. Lange (2005), S. 12.

Fotografie gleichermaßen verpflichtet fühlte. Das gemeinsame Interesse für das Formenvokabular des Industriebaus besiegelte den selbst gestellten Arbeitsauftrag.⁵³⁷

Im Unterschied zu Bernd Becher entdeckte Hilla Wobeser, die 1934 in Potsdam geboren wurde, die Fotografie bereits im Alter von 13 Jahren für sich. Ab 1951 absolvierte sie eine dreijährige Ausbildung in einem Fotoatelier ihrer Geburtsstadt. Während ihrer Lehrzeit wurde Hilla Wobeser an einem zentralen Auftrag beteiligt. Für eine umfangreiche Publikation sollten Aufnahmen der Schlösser und Skulpturen im Park Sanssouci in Potsdam erstellt werden. Außerdem erarbeitete sie eine Dokumentation in einem Reichsbahnausbesserungswerk, in dem eine Vielzahl an Metallteilen zu fotografieren war. Fasziniert davon, richtete sie ihre Aufmerksamkeit auch in den kommenden Jahren immer wieder auf Objekte, denen ein maschinenhafter Charakter eigen war. Ihre bevorzugten Arbeitsgebiete lagen in Hafen- und Bahnhofsgeländen.⁵³⁸

1958 begann sie ihr Studium an der Düsseldorfer Akademie, an der auch Bernd Becher seit 1957 studierte. Aufgrund ihrer Ausbildung übertrug man ihr die Einrichtung einer Fotoabteilung, in der sie andere Studenten in die Dunkelkammerarbeit einführte. Aus der Freundschaft mit Bernd Becher, die im Jahr 1959 ihren Anfang nahm, resultierte schließlich die bis zu Bernd Bechers Tod im Jahr 2007 andauernde Lebens- und Arbeitspartnerschaft. 1961 heirateten die beiden und schlossen ihr Studium an der Düsseldorfer Akademie ab. Nach dem Abschluss richteten sich Bernd und Hilla Becher in Düsseldorf einen ersten Arbeits- und Wohnraum ein.⁵³⁹

Bis Mitte der sechziger Jahre entwickelten Bernd und Hilla Becher die wesentlichen Grundzüge ihrer bis heute gültigen Methode und grenzten den Themenbereich ihrer Arbeit ein.

Als Bernd und Hilla Becher 1959 ihre Zusammenarbeit begannen, erkannten sie die Folgen des einige Jahre zuvor eingesetzten Strukturwandels in der deutschen und europäischen Schwerindustrie. Die ersten Anlagen waren zu diesem Zeitpunkt bereits stillgelegt, und keine staatliche Institution fühlte sich verpflichtet, die in weiten Teilen vom Verschwinden bedrohte Industriearchitektur umfassend zu dokumentieren und damit bildlich zu bewahren. Die industriellen „Wahrzeichen“ des Siegerlandes, wie die monumentalen Hochöfen der Hüttenwerke oder die Fördertürme und Aufbereitungsanlagen der Bergwerke, die für Bernd Bechers Kindheit und Jugend von Bedeutung waren, stehen neben den für diese Region typischen Fachwerkhäusern am Beginn des fotografischen Dokumentationsvorhabens der beiden Künstler. Ein Großteil der fotografierten Industriearchitektur ist mittlerweile Geschichte geworden und existiert nur noch im Bild als Teil einer umfangreichen künstlerischen Dokumentation.

Die Arbeit von Bernd und Hilla Becher blieb jedoch nicht nur auf die bloße bildliche Dokumentation industrieller Architekturen im Sinne einer enzyklopädischen Bestandsaufnahme gerichtet, sondern sollte zudem durch eine spezifische Systematik und Bildgrammatik gekennzeichnet sein. Das unverwechselbare Motivrepertoire industrieller Sujets sowie die Art und Weise wie diese Objekte ins Bild gesetzt und einer spezifischen Sichtweise unterworfen werden, verweist dabei direkt auf die Bechers als Autoren. Das Vorgehen und die Arbeitsweise werden in den folgenden Kapiteln erläutert.

⁵³⁷ Vgl. Grigoteit, Ariane: *Serien Bernd & Hilla Becher*. Aus der *Sammlung Deutsche Bank*, hrsg. von der Deutschen Bank AG Frankfurt am Main, Mainz 1998, S. 7.

⁵³⁸ Vgl. Lange (2005), S. 15.

⁵³⁹ Ebd.

Durch die Lehrtätigkeit Bernd Bechers an der Kunstakademie Düsseldorf, an der er ab 1976 für einen Zeitraum von 20 Jahren die Klasse für künstlerische Fotografie leitete, kam den Arbeiten der Bechers auch eine didaktische Rolle zu. Mit der klaren, distanzierten und objektiven Sehweise prägten sie die Arbeit der Studenten und so bürgerte sich der Begriff der „Becher-Schule“ ein. Aus der von Bernd Becher geleiteten Klasse gingen Fotografen hervor, die heute im internationalen Kontext hohe Achtung erfahren und überaus erfolgreich sind. Unter den Schülern waren unter anderen Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff sowie Thomas Struth.⁵⁴⁰

Hilla Becher führt die Arbeit am gemeinsamen Werk auch nach dem Tod von Bernd Becher im Jahr 2007 fort.

⁵⁴⁰ Vgl.: Becher, Bernd und Hilla und die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: *Aus der Distanz. Photographien von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 22. Juni - 4. August 1991, Düsseldorf 1991; Pfab, Rupert: *Studien zur Düsseldorfer Photographie: die frühen Akademieschüler von Bernd Becher*, Weimar 2001; Polte, Maren: *Klasse Bilder. Die Fotografieästhetik der „Becher-Schule“*, Berlin 2012.

3.5.2 Grundüberlegungen und Vorgehensweise

Das Oeuvre von Bernd und Hilla Becher gilt heute als eines der Paradebeispiele für klare, nüchterne, objektive Fotografie, die den Sprung vom rein Dokumentarischen hin zum hoch dotierten Kunstobjekt und in die Museen dieser Welt geschafft hat.

Um dieses Phänomen nachzuvollziehen und es in den Kontext der vorliegenden Arbeit einzuordnen, ist es notwendig einen genaueren Blick auf das Bestreben und Vorgehen des Becher'schen Schaffens zu werfen.

Als Bernd und Hilla Becher Ende der 1950er Jahre mit ihrer fotografischen Dokumentation industrieller Bauten begannen, betraten sie ein Terrain, das bis dahin nur Spezialisten, das heißt hauptsächlich Architekten und Ingenieuren, zugänglich war.⁵⁴¹ Ihre Fotografie rückte das unspektakuläre Motiv, das im Alltag zumeist Übersehene, ins Zentrum des Bildes. Sie konzentrierten sich auf die Dokumentation profaner Industriearchitekturen, die, da sie mit der Zeit funktionslos geworden waren, zerstört und zum Verschwinden verurteilt wurden. Es sind Objekte, die nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten konstruiert wurden, sondern deren Form einzig und allein durch Funktionalität und Effektivität diktiert wird.

Über vierzig Jahre lang fotografierten Bernd und Hilla Becher, einem strikten Konzept folgend, Fachwerkhäuser, Wasser- und Fördertürme, Gasbehälter, Hochöfen, Silos und Fabrikanlagen (Abb. 86 – 92).⁵⁴² Angesichts des Strukturwandels in der Industrie empfanden sie es als notwendig, ihr Vorgehen zu systematisieren und sich auf bestimmte Objekte zu fokussieren. Gerade in den ersten Jahren galt es, Anlagen oder Bauten zu fotografieren, die unmittelbar von den Rationalisierungsmaßnahmen betroffen waren. Die beiden schreiben über diese Umstände im Jahr 1967:

Unsere Arbeit ist, wenn man sie einigermaßen gründlich tun will, ein Wettlauf mit der Zeit. Bei der Auswahl mußten wir uns, eingeengt von finanziellen und organisatorischen Schwierigkeiten, sehr beschränken. Von den Gebäuden, die sich überhaupt fotografieren ließen, bevorzugten wir im allgemeinen die vom Abbruch bedrohten, die für Zeit, Gegend und Bauart charakteristischen und die technisch und optisch besonderen Exemplare.⁵⁴³

Um die Auswahl der Motive gezielter treffen zu können, wurde die Aneignung technischer Grundlagen von Industrieanlagen unabdingbar. Kenntnisse über die Konstruktion und Funktion der einzelnen Industrieobjekte waren zugleich eine wichtige Voraussetzung für die weitere Entwicklung ihres methodischen Vorgehens. Das Wissen über technische Einzelheiten bildete die Grundlage für Kriterien, die es ermöglichten, das fotografische Material in Gruppen und Serien zu ordnen.⁵⁴⁴ Innerhalb des einmal geschaffenen Ordnungssystems teilten Bernd und Hilla Becher die von ihnen fotografierten industriellen Konstruktionen in Kategorien ein, die der Funktion, dem Entstehungszeitraum, den regionalen Besonderheiten und unterschiedlichen Baumaterialien folgten. So verdeutlichten sie formalästhetische Unterschiede und visualisierten eine bis dahin unbekannt

⁵⁴¹ Vgl. Lange (2005), S. 55.

⁵⁴² Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 3.5.4 und 3.5.5 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁴³ Bernd und Hilla Becher zit. nach Wend Fischer: „Anonyme Industriebauten. Fotografische Dokumentation von Hilla und Bernd Becher“, in: *Deutsche Bauzeitung*, Nr.11, 1967, S.868, zit. in: Lange, Susanne (2005), S. 90.

⁵⁴⁴ Vgl. Lange (2005), S. 55.

stilistische Vielfalt industrieller Architekturen. Die von den Bechers angewandte Methode lässt sich nach folgenden Kriterien aufschlüsseln:

1. Die funktional-konstruktive Dimension der Objekte. Sie ist die Grundlage zur Bildung von Werkgruppen, in denen die Objekte nach ihrer spezifischen Funktion geordnet werden.
2. Die ästhetische Form der Architekturen, das heißt das äußere Erscheinungsbild der Industriebauten.
3. Der konzeptuelle Ansatz, bei dem die Fotografien in Serien und Bildgruppen zusammengestellt werden.

Ein Bestandteil der Arbeit, und dies gilt insbesondere für die Anfangsjahre, war zudem „das Sammeln von Daten zu den Objekten“.⁵⁴⁵ Die Daten mussten zumeist vor Ort, und solange die Bauten noch standen, ermittelt werden, da es kaum verfügbare Literatur zu diesem Themengebiet gab. Vor jeder Aufnahme standen zunächst die Lokalisierung und Sichtung der Motive. Neben allgemeinen Informationsmaterialien, wie topographischen Landkarten oder Publikationen zur Geschichte des entsprechenden Industriezweiges, bezogen Bernd und Hilla Becher einen Großteil ihrer Kenntnisse aus ihren zahlreichen Arbeitsreisen. Erst aus der direkten Anschauung erklärte sich, ob das Objekt im Hinblick auf seine spezifische Form, seinen Erhaltungszustand und seine Position im Gesamtgefüge einer Anlage dokumentiert werden konnte. Während der Prozess bei unmittelbar zugänglichen Industriebauten, etwa bei Wassertürmen, zeitlich schneller und auch unbürokratischer voranschritt, vergingen von der ersten rein informativen Besichtigung einer Industrieanlage bis zur endgültigen Realisierung der Aufnahmen oft Wochen oder Monate.⁵⁴⁶ Der Zugang in das Innere war meistens nur mit einer schriftlichen Genehmigung des Inhabers oder der Eigner-gesellschaft möglich. Die zeitliche Befristung von Genehmigungen und wechselnde Wetterbedingungen erforderten eine Optimierung des Arbeitsablaufs. Mit der ersten Besichtigung über das Ausloten der Standortbestimmung bis zum Aufbau der Kamera und des Stativs verdichteten sich bereits konkrete Bildvorstellungen, die im Folgenden thematisiert werden.

⁵⁴⁵ Unveröffentlichte Arbeitsaufzeichnungen von Bernd und Hilla Becher aus dem Jahr 1971, zit. in: Ebd., S. 30.

⁵⁴⁶ Vgl. Lange (2005), S. 30.

3.5.3 Bevorzugte Motive und Regionen

Die Industriearchitekturen, die Bernd und Hilla Becher im Laufe ihrer Zusammenarbeit in Europa und Amerika dokumentierten, reichen entwicklungsgeschichtlich allesamt bis in das 19. Jahrhundert zurück und umfassen im Wesentlichen die Hochzeit der Ingenieurarchitektur von ca. 1870 bis 1950. So verbildlichen die von den Bechers gewählten Industriebauten unterschiedliche Entwicklungsstadien einzelner Konstruktionstypen, die für die jeweiligen technischen Aufgaben und Errungenschaften ihrer Zeit stehen. Anhand der fotografierten Objekte lassen sich die Entwicklung und der Wandel vom Manufaktursystem zur maschinellen Industrieproduktion in Großbetrieben nachvollziehen. Bedeutende technische Erfindungen spielten hierbei eine entscheidende Rolle.⁵⁴⁷ Durch die Produktion und die vermehrte Verwendung von Gusseisen beispielsweise konnten die bis dahin üblichen Holzkonstruktionen erweitert oder sogar ersetzt werden. Da die Konstruktionen fortwährend an die erforderliche Stabilität als Bestimmungsfaktor des formalen Aufbaus gebunden waren und zugleich dem Prinzip der Wirtschaftlichkeit unterlagen, zeichneten sich viele der neu errichteten Industriearchitekturen durch eine einfache und klare Gliederung aus.⁵⁴⁸

Das Interesse der Bechers galt dabei jenen Anlagen, die bezogen auf den Stand ihrer Konstruktion, eine ablesbare Verlängerung in die Geschichte der technischen Entwicklung darstellen. Darüber hinaus sollten sie sich noch in Funktion beziehungsweise in einem den ursprünglichen Funktionszusammenhang wiedergebenden Zustand befinden. Bernd und Hilla Becher ging es nicht um eine quantitative Dokumentation im Sinne der Sammlung aller verfügbaren Industrieobjekte. Die Wahl der Motive folgte vielmehr funktionalen sowie formalästhetischen Kriterien, die es ermöglichen sollten einen repräsentativen Querschnitt zusammenzustellen.⁵⁴⁹

Den geographischen Schwerpunkt im Becher'schen Werk bildet Europa mit den „klassischen“ Industrieländern England, Deutschland, Frankreich, Belgien, Luxemburg und den Niederlanden. Außerhalb Europas konzentrierten sich die Bechers vor allem auf die USA.

Der geographischen Begrenzung auf die soeben aufgeführten Länder lag keine ausdrücklich konzeptuell motivierte Entscheidung zugrunde. Dem Umfang und der örtlichen Ausweitung der Reisen wurde auch aus ökonomischen Beweggründen Grenzen gesetzt. So beschränkten sich Bernd und Hilla Becher in den Anfangsjahren aus rein finanziellen und organisatorischen Gründen vorrangig auf Regionen, die über eine relativ kurze Anreise erreichbar waren. Innerhalb der genannten Länder richtete sich ihre Arbeit auf die prototypischen Industriegebiete. In Deutschland waren es zum Beispiel das bereits erwähnte Siegerland und das Ruhrgebiet, die in den Anfangsjahren die Hauptarbeitsgebiete darstellten. In den Vereinigten Staaten waren es die Bergbauregionen in Pennsylvania, West Virginia und Tennessee. Für die Stahlindustrie kamen schwerpunktmäßig die Staaten Ohio, Indiana, Illinois und Alabama hinzu. Seit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten im Jahr 1989 war es Bernd und Hilla Becher darüber hinaus möglich, ihr Arbeitsvorhaben auch in den Neuen Bundesländern sowie Osteuropa fortzusetzen.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Vgl. Lange (2005), S. 25.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Vgl. Lange (2005), S. 34.

⁵⁵⁰ Vgl. Lange (2005), S. 34.

Von 1959 bis 1962 beschäftigten sie sich thematisch mit den für das Siegener Industriegebiet typischen Fachwerkbauten⁵⁵¹, Fördertürmen und Aufbereitungsanlagen der umliegenden Erzbergwerke⁵⁵². 1963 weiteten Bernd und Hilla Becher ihre Arbeit schließlich auf das Ruhrgebiet aus. Zwei größere Reisen führten im gleichen Jahr nach Süddeutschland, nach Holland und auch in Spanien machten sie einige Aufnahmen.⁵⁵³ 1965 reisten sie erstmals nach England und Schottland, wo sie Aufnahmen in den dortigen Bergwerken erstellten.⁵⁵⁴ 1966 und '67 waren Bernd und Hilla Becher in Nordfrankreich, Lothringen, Belgien, England und Wales unterwegs. Ab 1972 folgten regelmäßige Arbeitsaufenthalte in den Vereinigten Staaten.⁵⁵⁵ 1990 traten Bernd und Hilla Becher ihre erste Informationsreise in die neuen Bundesländer an, in denen sie von nun an in regelmäßigen Abständen fotografierten.⁵⁵⁶ Seit 1996 widmeten sich die Bechers vermehrt der Strukturierung und Aufarbeitung ihres umfangreichen Negativarchivs sowie der Vorbereitung weiterer Publikationen. Darüber hinaus komplettierten sie kontinuierlich die verschiedenen Werkgruppen.⁵⁵⁷

⁵⁵¹ Vgl. Becher, Bernd und Hilla: *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*, München 1977.

⁵⁵² Vgl. Becher, Bernd und Hilla: *Fördertürme, Chevalements, Mineheads*, Vorwort: Zdenek Felix und Suzanne Pagé, München 1985.

⁵⁵³ Vgl. Becher (1985), S. 35.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 36.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 39.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 42.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 43.

3.5.4 Anspruch der Objektivität

Ich liebe die Arbeit von Bernd und Hilla Becher außerordentlich. Sie trägt, von Bild zu Bild, eine derart große Menge an verhaltenem Gefühl in sich, an Melancholie ohne Nostalgie, an historischem Schmerz, an erlittenem oder ausgeübtem Klassenkampf, an Bewunderung der proteïschen Kunst des Ingenieurs, an Bewußtsein, an Würde, an Wettlauf mit der Zeit, an Respekt vor den Dingen, an Demut, an bescheidenem Zurücktreten, daß ich nur eines zu sagen habe: Es ist durchaus große Kunst, Kunst, bei der es sinnlos ist, ihren Namen zu schützen, in dem man sie ins Museum überführt, denn sie gehört von jetzt an dem kollektiven Gedächtnis an. Ich liebe es, daß das Inventar, das die Bechers in Angriff genommen haben, etwas Endloses an sich hat – weil ja auch weiterhin gebaut wird, weil die Welt weit und das Menschenleben kurz ist – [...]. Ich liebe das bewundernswerte Zurücktreten der Photographien der Bechers, ihre einzigartige Art und Weise, ohne Stil auszukommen, ihre formale Vereinheitlichung. [...] Ich liebe es, daß es diesen Photos gelingt, die Aufmerksamkeit nie auf sich selbst zu lenken, sondern auf das, was sie zeigen. [...].⁵⁵⁸

Diese „Liebeserklärung“ an die Arbeit von Bernd und Hilla Becher stammt von dem Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker Thierry de Duve und beschreibt wesentliche Kernpunkte ihres Schaffens. Ausgehend von de Duves Kommentar soll es im Folgenden vor allem um das „bescheidene Zurücktreten“, die „formale Vereinheitlichung“ und die Aufmerksamkeit gehen, die die Bechers nie auf sich selbst sondern immer auf den fotografierten Gegenstand lenken.

Bernd und Hilla Becher entwickelten eine Methode, die es ihnen erlaubte, die Motive mit größtmöglicher Sachlichkeit ins Bild zu setzen. Es ist eine Darstellungsweise, die von Distanz und Unparteilichkeit geprägt ist. Diese Art der Fotografie möchte darauf verzichten, den Fotografen im Foto zu reflektieren und steht somit bewusst im Gegensatz zur sogenannten „Subjektiven Fotografie“, wie sie von Otto Steinert in den 1950er Jahren begründet wurde. Steinert, der erst in Saarbrücken und später an der Folkwangschule in Essen lehrte, trat für eine Fotografie ein, bei der das persönliche Gestaltungsmoment eine entscheidende Rolle spielen sollte. Er sprach sich für das Experimentieren mit Montagen, Mehrfachbelichtungen, starken Kontrasten und Lichtmanipulationen aus. „Subjektive Fotografie“, so Steinert, „heißt vermenschlichte, individualisierte Fotografie, bedeutet Handhabung der Kamera, um den Einzelobjekten ihrem Wesen entsprechende Bildsichten abzugewinnen.“⁵⁵⁹

Entgegen der „Subjektiven Fotografie“ möchten die Bechers weitestgehend vom dem, was sie fotografieren zurücktreten und Objektivität im Sinne von Neutralität und Sachlichkeit erreichen. Weder der Film noch der Abzug sollen gestaltend verfremdet werden. Im Gegenteil: Die Handschrift des Künstlers sollte auf den Bildern keine unmittelbaren Spuren hinterlassen. Der Blick auf die Wirklichkeit wird nicht interpretiert, inszeniert oder dramatisiert, sondern soll unverfälscht mit der Kamera aufgenommen werden. Der Fotograf hält sich in seiner Entscheidungsfreiheit zurück und unterwirft das Objekt nicht seiner subjektiven kompositorischen Sicht, sondern lässt durch seine Fotografie das Objekt selbst zur Geltung kommen. Susanne Lange bemerkt dazu, dass die künstlerische Handschrift der Bechers fast so „anonym“ erscheint, wie die von ihnen fotografierten Architekturen.⁵⁶⁰ Es ist nicht mehr festzumachen, wer von den beiden Fotografen den Auslöser der Kamera betätigte und selbst

⁵⁵⁸ de Duve, Thierry: „Bernd und Hilla Becher. Oder die monumentarische Photographie“, in: Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, S. 9f.

⁵⁵⁹ Steinert, Otto (Hrsg.): *Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bd. 1, Bonn 1952, S. 6.

⁵⁶⁰ Vgl. Lange (2005), S. 29.

Bernd und Hilla Becher vergaßen laut eigener Aussagen teilweise, wer Urheber von diesem oder jenem Foto war.⁵⁶¹

Die Bedingungen für die Bildfindung sind weitgehend objektiviert, jede Situation, jeder Gegenstand erfährt bei seiner Übersetzung ins Bild eine ähnliche Behandlung. Auch die Festlegung des Standorts der Kamera und die Wahl des Blickwinkels werden insofern objektiviert, als vergleichbare Gegenstände immer aus einem ähnlichen Blickwinkel gesehen und unter vergleichbaren Bedingungen fotografiert werden. So achten die Bechers bei ihren Aufnahmen auf einen ähnlichen Ausschnitt, ähnliche Lichtverhältnisse und einen vergleichbaren Maßstab. Das einmal gewählte Konzept liegt allen Fotografien zugrunde.

Ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Reportagefotografie und alltäglichen Schnappschüssen liegt vor allem darin, dass es hier nicht darum geht, einen bewegten Moment, einen kurzen Augenblick, im Bild festzuhalten. Eine „statische Situation“⁵⁶² soll aufgezeichnet werden und die Kamera hält alles, was in ihrem Blickfeld liegt, mit gleicher detaillierter Schärfe fest. Konstante Aufnahmebedingungen und eine für alle Motive verbindliche Bildauffassung sind wesentliche Grundkoordinaten im Schaffen der beiden Fotografen. Mit diesem, jedem Zufall entgegenwirkenden, Vorgehen schaffen Bernd und Hilla Becher die Voraussetzungen für eine Anordnung verschiedener Objekte in Serien. Durch das Prinzip der konstanten Darstellungsweise und Reihung in Gruppen und Serien wird das Charakteristische eines jeden Motivs sichtbar, auch wenn die Aufnahmen zeitlich oft weit auseinander liegen.

Teil der spezifischen Bildästhetik im Werk der Bechers ist das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie, auf die sich die Bechers seit Beginn ihrer Zusammenarbeit festgelegt haben. Die Entscheidung lag zunächst in den damaligen Nachteilen der Farbfotografie begründet. Farbaufnahmen in der von ihnen angestrebten Qualität waren kaum realisierbar. Die Bilder konnten nur sehr zeit- und kostenintensiv abgezogen werden und die geringe Haltbarkeit der für Farbfotografien verwendeten Papiere führte im Lauf weniger Jahre zu gravierenden Abweichungen in der Farbskala. Die Schwarz-Weiß-Fotografie betont darüber hinaus die „Verwandtschaft“ unterschiedlicher Darstellungsobjekte (Abb. 93, 94). Die angestrebte Vergleichbarkeit der fotografierten Objekte erforderte eine klare Gewichtung der Bildwertigkeiten. Sämtliche vom Motiv ablenkenden Formen und Farben, wie blauer Himmel oder grüne Wiese, galt es aus diesem Grund zu vermeiden.⁵⁶³

Das Ziel der präzisen Wiedergabe der Objekte machte die Arbeit mit einer Großbildkamera nötig. Je nach der äußeren Erscheinungsform der Motive und den Standortbedingungen wurde mit Normal-, Tele- oder Weitwinkelobjektiven gearbeitet. Abhängig von den Ausgangsbedingungen können die Belichtungszeiten zwischen zehn Sekunden und einer Minute liegen.⁵⁶⁴ Bei einer langen Belichtungszeit führt jede Bewegung zu Unschärfe, was unter anderem erklärt, warum auf den Bildern der Bechers keine Menschen zu sehen sind.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ Vgl. Romain/ Bluemle (1989), S. 14.

⁵⁶² Müller, Maria: „Aus der Distanz. Der Blick des Photographen auf sein Objekt“, in: Becher, Bernd und Hilla und die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (1991), S. 12.

⁵⁶³ Vgl. Lange (2005), S. 32; Vgl. hierzu außerdem ergänzend Kapitel 4.2.3 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁶⁴ Vgl. Romain/ Bluemle (1989), S. 14.

⁵⁶⁵ Vgl. hierzu ausführlich Kapitel 4.1.4 der vorliegenden Arbeit.

Neben der Kameraausrüstung und der Wahl des Filmmaterials sind die Aufnahmen an den natürlichen Lichtverhältnissen orientiert. Die günstigsten Voraussetzungen sind bei Sonnenschein und gleichzeitig diffuser Lichtbildung gegeben. So lassen sich alle Details eines Objekts deutlich erkennen und starke Schattenwürfe, welche in Konkurrenz zur Ursprungsform treten, können auf diese Weise vermieden werden.⁵⁶⁶ Dramatische Wolkenformen, die in Landschaftsfotografien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Dramatik und symbolische Bedeutung der Naturgewalten betonen, werden von den Bechers nicht ins Bild gesetzt. Demgegenüber wählen sie einen neutralen Hintergrund. Für dunkle Motive wird ein heller Hintergrund gewählt, für helle Motive entsprechend ein etwas dunklerer Hintergrund. Günstige Zeiträume zum Fotografieren waren meist die Monate im Frühjahr oder Herbst, da Bäume und Sträucher zu diesem Zeitpunkt kaum Laub tragen und der Blick auf die zu fotografierenden Objekte freigegeben ist (Abb. 95, 96).⁵⁶⁷

Das einmal entwickelte Aufnahmekonzept zeichnet sich durch Kontinuität aus. Es gibt in dem Sinne keine künstlerische Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher. Der Blick auf die Objekte und die Art der Aufnahme blieb über die Jahrzehnte ihrer Zusammenarbeit unverändert.

Der Wunsch, die Objekte möglichst präzise wiederzugeben, und darüber hinaus vergleichbar zu machen, führte zu dem charakteristisch Becher'schen Stil, der laut dem Ehepaar „eigentlich gar kein Stil ist, sondern nur die ‚ideale Sicht‘ auf den Gegenstand, die, die ihn übersichtlich macht.“⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ Vgl. Romain/ Bluemle (1989), S. 14.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler, in: Romain/ Bluemle (1989), S. 14.

3.5.5 Darstellungsarten

Drei Darstellungsarten lassen sich bei den Fotografien von Bernd und Hilla Becher feststellen. Bei der ersten Darstellungsart handelt es sich um Aufnahmen, in denen das Objekt formatfüllend im Bild wiedergegeben wird (Abb. 95, 96). Ein Teil der an die Objekte angrenzenden Umgebung bleibt jeweils sichtbar, um eine Referenz zum Standort innerhalb des Landschaftskontextes herzustellen. Bei der zweiten Darstellungsart finden sich Detailaufnahmen wichtiger Funktionselemente von Hochöfen oder Trägerkonstruktion von Fördertürmen (Abb. 97). Eine dritte Darstellungsart bilden die Fotografien, in denen die Industrieanlagen im Zusammenhang mit ihrer Umgebung gezeigt werden. Für diese Gesamtansichten verwenden Bernd und Hilla Becher den Begriff der „Industrielandchaft“ (Abb. 98, 99).

Die hier zuerst beschriebene Darstellungsweise nimmt den weitaus größten Teil des Oeuvres ein. Hierbei sind die Industriebauten mittig platziert und zumeist von ihrer Umgebung isoliert, das heißt möglichst freigestellt, und so aufgenommen, dass auch bei hohen Gebilden keine perspektivischen Verzerrungen auftreten. Der leicht erhöhte Aufnahmestandpunkt ermöglicht dabei, dass das Objekt in seiner ganzen Ausdehnung und ohne Verzerrung wiedergegeben wird. Blickwinkel mit stürzenden Linien, das heißt Blicke in steiler Unter- oder Aufsicht, sind durchgängig vermieden. Die Objekte werden aus so großer Distanz fotografiert, dass sie weder von der Horizontlinie noch von den sie umgebenden Gegenständen überschritten und damit in ihrer Erscheinung gestört werden.

3.5.5.1 Typologien

Das fotografische Langzeitprojekt der Bechers findet seinen besonderen künstlerischen Ausdruck in den Typologien. Die im vorangegangenen Abschnitt beschriebenen Fotografien isolierter Objekte bilden die Grundlage für diese Art der Bildzusammenstellung. Dabei wird das Typische einer Motivgruppe und jedes einzelnen Mitglied einer bestimmten Architekturfamilie herausgearbeitet, um dem Betrachter mit den Mitteln des vergleichenden Sehens eine Analyse zu ermöglichen.

Die Auswahl und Ordnung der Bilder richtet sich dabei zunächst nach den funktionalen und konstruktiven Eigenschaften der Industrieobjekte, die in verschiedenen Werkgruppen zusammengefasst werden, wie etwa die Gruppe der Fördertürme, der Hochöfen, der Gasbehälter oder der Kühltürme (Abb. 100 – 103). Innerhalb dieser Werkgruppen werden die Fotografien von den Bechers in Objekt-Familien geordnet, die den jeweils verwendeten Baumaterialien wie Holz, Beton oder Stahl folgen (Abb. 104 – 106). Auswahlkriterien, die sich auf die Erscheinungsform beziehen, kommen erst bei der Bestimmung der Grundformen einer Objekt-Familie zum Tragen. Das Unterscheidungskriterium liegt hierbei in der Differenzierung der äußeren Erscheinungsform bei gleicher Funktion und gleichem Baumaterial (Abb. 107, 108).⁵⁶⁹

Die allgemeine Definition des Begriffs der Typologie bezeichnet die „wissenschaftliche Beschreibung und Einteilung eines Gegenstandsbereiches nach Gruppen von einheitlichen Merkmalkomplexen.“⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Vgl. hierzu: Becher, Bernd und Hilla: *Typologien. Typologies*, München 1999.

⁵⁷⁰ Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 30 Bde., Bd. 28, Mannheim 2006, S. 175.

Das Verfahren des typologischen Vergleichs wurde Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt, um eine systematische Klassifikation verschiedener Arten von Lebewesen zu ermöglichen.⁵⁷¹ Johann Wolfgang von Goethe etwa machte sich den Vergleich des Erscheinungsbildes zu Nutzen, um in den abweichenden Erscheinungen von Fauna und Flora die Struktur eines Urbildes der Pflanze oder des Tieres zu finden.⁵⁷² „Typus“ versteht man so in der Regel als Bezeichnung für „Urbild, Urform, Muster oder Gestalt, zumeist die einer Gruppe von Personen oder Dingen gemeinsame, anschaulich oder begrifflich heraushebbare, reale oder ideale Grund- oder Modellform“.⁵⁷³ Die Typologie findet sich in einer Vielzahl von wissenschaftlichen Forschungsrichtungen, in denen das Material zunächst nach ähnlichen Grundformen und Mustern geordnet wird. In der Zoologie und Botanik beispielsweise dient der Vergleich verschiedener Typen der Erforschung der Artenvielfalt. Im Hinblick auf Ähnlichkeiten und Unterschiede wird der Typus einer Gattung herauszukristallisieren.⁵⁷⁴ Das Verfahren der Typologie ist durch die genaue Beobachtung, das Sammeln, Benennen und Gruppieren von Spezies, Gegenständen oder Informationen gekennzeichnet, um Rückschlüsse auf ein übergreifendes Muster oder einen die Gruppen kennzeichnenden Bauplan ziehen zu können.

Den Begriff des Typus im Kontext des Ingenieurbaus bestimmte der Architekt Werner Lindner wie folgt:

Wir verstehen hier unter Typus eine uns durch die Güte überzeugende, häufig bei gleichen oder ähnlichen Ansprüchen wiederkehrende, ausgetrobtete, bewährte und einprägsame Form eines Bauwerkes, in der sein Zweck und Aufbau und damit die Funktionen, die es zu erfüllen hat, werkgerecht, harmonisch und besonders sinnfällig zum Ausdruck kommen.⁵⁷⁵

Der Aspekt des vergleichenden Sehens wird bei den Arbeiten der Bechers vor allem auch im Rahmen von Ausstellungen betont. Hier ist immer wieder ein dichtes Nebeneinander der Fotografien, eine Anordnung zu geschlossenen Blöcken, die Beschränkung auf Schwarz-Weiß-Aufnahmen und die identische Größe der Bilder zu beobachten. All diese Faktoren machen dem Betrachter die Wahrnehmung des Typischen, der Gemeinsamkeiten und Unterschiede, möglich. Während Bernd und Hilla Becher in ihren Buchpublikationen meistens zwei Fotos nebeneinander stellen, ordnen sie ihre Bilder in Ausstellungen zu dreireihigen Blöcken von sechs, neun, zwölf oder fünfzehn Fotografien an (Abb. 109 – 112).

Geographische und historische Aspekte spielen offensichtlich bei der Zusammenstellung ebenso wenig eine Rolle wie die tatsächlichen Größenverhältnisse. Durch die von den Bechers gewählte Sichtweise und den spezifischen Einsatz der Kamera, die alles demselben Maß unterwirft, treten die strukturellen Ähnlichkeiten markant hervor. Bei den Typologien geht es weniger um das Einzelobjekt als um die Einordnung und die dadurch begründete Beziehung der Gegenstände zueinander. Die Positionierung des einzelnen Bildes innerhalb einer Bildreihe wird sowohl auf sein unmittelbares Gegenüber als auch auf die optische Ausgewogenheit der gesamten Gruppe hin abgestimmt. Die

⁵⁷¹ Vgl. Mayr, Ernst: *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt. Vielfalt, Evolution und Vererbung*, Berlin 1984.

⁵⁷² Vgl. Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 13 Naturwissenschaftliche Schriften, 8., neu bearbeitete Auflage, Hamburg 1981, S. 53ff.

⁵⁷³ Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 28 (2006), S. 176.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 176f.

⁵⁷⁵ Lindner, Werner (Hrsg.): *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, In Verbindung mit Architekt Georg Steinmetz, Deutscher Bund Heimatschutz und Deutscher Werkbund in Gemeinschaft mit dem Verein Deutscher Ingenieure und der Deutschen Gesellschaft für Bauingenieurwesen, Berlin 1932, S. 21.

Einzelbilder, die für sich genommen unterschiedliche Details und Differenzierungen offenbaren, erscheinen in der Gruppe zunächst als homogenes Ganzes. Die Bildung der Typologien ist vor diesem Hintergrund wie eine Komposition zu lesen, bei der das Zusammenwirken und die Summe der Einzelbilder das Ergebnis ausmacht. In der Regel setzen sich die Typologien aus verschiedenen Vertretern einer Grundform, wie z.B. der Wassertürme, Gasbehälter oder Förderanlagen, zusammen. Der Weg zu den Typologien folgt somit einer fortschreitenden Konzentration auf die typische Form eines Objekts. Die „Familie“ der Wassertürme ist beispielsweise in Gruppen unterteilt, die einem bestimmten Konstruktionsmuster folgen. So sind etwa Wassertürme mit zylindrischer Form, kugelförmigen Ausbildungen oder stützenartigen Verstreungen in jeweils eigenen Gruppen zusammengestellt (Abb. 113 – 115). Bei diesen Zusammenstellungen können die Objekte sowohl aus ein und demselben Land stammen, als auch in unterschiedlichen Ländern aufgenommen worden sein. Die Wassertürme auf Abbildung 115 stammen zum Beispiel alle aus den USA, während Abbildung 113 eine Variation von Wassertürmen aus Frankreich, Belgien und Deutschland zeigt.

Obwohl unterschiedliche Regionen zum Teil ähnliche Industriekonstruktionen hervorgebracht haben, sind auch regionale Unterschiede zu bemerken und es ist festzustellen, dass bestimmte Voraussetzungen und Zielsetzungen zu spezifischen Konstruktionen führten. Land und Region sowie der Standort mit all seinen logistischen, verkehrstechnischen und geologischen Bedingungen beeinflussen die Gestalt der Anlagen, denen das Interesse der Fotografen gilt. Zur Veranschaulichung können zwei Ansichten von Fördertürmen aus den USA, Deutschland und Frankreich herangezogen werden. So sind die provisorisch anmutenden Förderturmkonstruktionen Pennsylvanias auf Abbildung 104 ganz typisch für diese Region. Die aus Holz errichteten Fördertürme wurden für die Gewinnung von Kohle für die Kleinbergwerke von Pennsylvania konstruiert.⁵⁷⁶ In Deutschland, England und Frankreich, wo die geographischen Gegebenheiten andere Anforderungen an die Konstruktion stellen, ist das Prinzip des Förderturms zwar das gleiche, die optische Ausprägung jedoch eine andere. Hier haben wir es mit hochstrebenden Stahl- und Betonkonstruktionen zu tun (Abb. 105, 106).

Die Loslösung der Objekte aus ihrer Umgebung hat den Zweck, den Formvergleich zu ermöglichen. Die Typologien der Bechers sind daher nicht einfach nur Reihen von technisch-industriellen Gebäuden identischer Funktionen und gleicher Struktur, sondern es handelt sich auch um komplexe und in sich höchst differenzierte Arrangements. Das bedeutet gleichzeitig, dass die Typologien erst im Laufe von längeren Zeiträumen eine definitive Ordnung gewinnen. Die eine oder andere Aufnahme wird durch eine neue ersetzt, die sich aufgrund bestimmter Charakteristika mitunter besser in das jeweilige Ensemble einfügt. Die Typologien von Bernd und Hilla Becher sind so, wie das gesamte Werk, ein *work in progress*.

⁵⁷⁶ Vgl. Lange (2005), S. 56.

3.5.5.2 Vergleichende Gegenüberstellungen und optische Abwicklungen

Während sich im Laufe der Jahre die Typologie als Hauptordnungsprinzip ihrer Fotografie entwickelt hat, arbeiteten Bernd und Hilla Becher in den Anfangsjahren auch nach der Methode vergleichender Gegenüberstellungen. Die dabei vorgenommenen Objektvergleiche bestehen sowohl aus Bauten gleicher, als auch unterschiedlicher Funktion.⁵⁷⁷ Die optische Verbindung liegt hierbei dann beispielsweise in der Korrespondenz bestimmter Bauelemente.

Eine Variante stellt der Vergleich von Objekten gleicher Funktion mit unterschiedlicher oder gleicher Konstruktionsart dar.

Die letzte Variante der Gegenüberstellung besteht aus Objekten unterschiedlicher Funktion in jeweils frontaler Ansicht. Wie bei den Typologien wird in den vergleichenden Gegenüberstellungen ein didaktisches Prinzip ablesbar, das sich auf die Sensibilisierung der Wahrnehmung für das bis zu diesem Zeitpunkt kaum beachtete Formenrepertoire industrieller Architektur konzentriert.⁵⁷⁸

Im Gegensatz zu den vergleichenden Gegenüberstellungen und den Typologien, zielen die Abwicklungen auf ein vollständiges Umschreiten und Erfassen der Objekte. Ein visueller Nachvollzug und die Konzentration auf die optische Registrierung des ganzen Gegenstandes soll mit dieser Vorgehensweise ermöglicht werden.

Die systematische Dokumentation ganzer Industrieanlagen wurde seit den Anfängen ihrer Zusammenarbeit von den Bechers durchgeführt.⁵⁷⁹ Diese detaillierten fotografischen Übersichten industrieller Anlagen beinhalten neben Einzelaufnahmen und Abwicklungen eines Gegenstands auch Gesamtansichten und Landschaften sowie Detailaufnahmen der wichtigsten Funktionselemente. Je nach Komplexität und Größe einer Anlage variiert der Umfang einer solchen Dokumentation zwischen 20 und 600 Aufnahmen.⁵⁸⁰ Beispiele für diese Gesamtdokumentationen sind die Zeche Hannibal und Bochum-Hofstede.⁵⁸¹ Aus den zahlreichen Abwicklungen und Einzelbildern haben Bernd und Hilla Becher im darauf folgenden Arbeitsprozess die für die jeweilige Konstruktionsart exemplarischen Beispiele zu den oben vorgestellten Typologien zusammengestellt.

⁵⁷⁷ Vgl. hierzu Lange (2005), S. 54.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S. 45.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Vgl. Sachsse, Rolf: *Hilla und Bernhard Becher, Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das Anonyme und das Plastische der Industriephotographie*, Frankfurt am Main 1999.

3.5.6 Rezeption

Die fotografische Dokumentation von Industriebauten durch Bernd und Hilla Becher hat die Debatte über das, was Kunst sei und wo die Grenze zwischen ihr und dem bloßem Dokument verlaufe, neu entfacht. Der sachliche Aufnahmemodus sowie die Zusammenstellung zu nahezu graphisch anmutenden typologischen Reihungen scheinen die Grenzen zwischen Kunst und Dokument aufzuheben.

Bei der ersten Museumspräsentation 1967 in der Neuen Sammlung München wurde vor allem der hohe dokumentarische Wert der Becherschen Fotografien hervorgehoben. Unter dem Titel *Industriebauten 1830 – 1930* fassten Bernd und Hilla Becher alle bis dahin erarbeiteten Werkgruppen zusammen. Im Katalog würdigte Wend Fischer, der die Ausstellung organisierte, nicht nur die von Bernd und Hilla Becher gewählten Motive, sondern auch ihre fotografische Darstellung. Er betonte, dass durch die Zurücknahme der subjektiven Sicht und künstlerischen Interpretation Bilder geschaffen worden seien, deren fotografische Qualität der dokumentarischen Bedeutung gleichkomme.⁵⁸² Auch mit dem 1971 veröffentlichten Buch *Architektur der Förder- und Wassertürme* gelang Bernd und Hilla Becher ein weiterer öffentlicher Durchbruch und die Anerkennung ihrer Arbeit im Rahmen der Dokumentarfotografie.⁵⁸³

Durch den dokumentarischen Anspruch ihres Schaffens wurden die Bechers auch schnell im Kontext der Industriearchäologie gesehen. In der Bundesrepublik deutete sich Ende der sechziger Jahre ein grundsätzlicher Wandel in der architekturgeschichtlichen und denkmalpflegerischen Bewertung industrieller Bauten an. Zu dieser Zeit etablierte sich die Industriearchäologie als Wissenschaftsdisziplin für die Erfassung, Dokumentation und Erhaltung so genannter technischer Denkmale. Die wesentlichen Impulse dafür kamen aus Großbritannien, wo man bereits Mitte der fünfziger Jahre die Rettung und Wiederherstellung früher Zeugnisse der Industrialisierung in die Wege leitete.⁵⁸⁴ In Deutschland besann man sich erst Ende der sechziger Jahre wieder auf diese Tradition, als durch wirtschaftliche Krisen und das dadurch verursachte massive Zechensterben, eine Vielzahl von technischen Bauten abgerissen wurden.

Mit der Etablierung der Industriearchäologie und der damit zunehmenden Beschäftigung der Denkmalämter mit technischen Bauten als einem Teil der Gesamtkultur, entstand ein neues Bewusstsein für Industriedenkmäler. In diesem Sinne begreift sich die Industriearchäologie als eine Wissenschaftsdisziplin mit fächerübergreifendem Charakter, deren Ziel es ist, technische Denkmale zu erfassen, zu dokumentieren und zu erhalten.⁵⁸⁵ Die Industriearchäologie stützt ihr dokumentarisches Interesse nicht nur auf Industriebauten und schriftliche Zeugnisse, sondern auch auf die Fotografie als Quelle. Bernd und Hilla Becher haben dazu maßgeblich beigetragen. Sie haben mit ihren Fotografien industrieller Objekte den Blick für die Bedeutung des industriellen Erbes geschärft und so verwundert es nicht, dass die Arbeit der Bechers bereits sehr früh von der Industriearchäologie beziehungsweise der industriellen Denkmalpflege vereinnahmt wurde.

⁵⁸² Vgl. Fischer, Wend, in: Becher, Bernd und Hilla: *Industriebauten 1830 – 1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher*, Die Neue Sammlung, München, 6.3. – 16.4.1967, München 1967, O.S.

⁵⁸³ Vgl. Steinhauser (1994), S. 57

⁵⁸⁴ Vgl. Slotta, Rainer: *Einführung in die Industriearchäologie*, Darmstadt 1982, S. 51.

⁵⁸⁵ Vgl. Slotta (1982), S. 170ff.

Das Ablichten der bis dahin völlig „kunstunwürdigen“ Gegenstände rückte die beiden Künstler in den 1960er und 1970er Jahren gleichzeitig auch in die Nähe der Minimal und Concept Art. Mit diesen verbindet sie unter anderem der Verzicht auf persönliche Interpretationsmuster und die Konzentration auf prototypische Formen sowie das enzyklopädische Element in ihrem Werk.⁵⁸⁶ Entdeckt wurden sie von den amerikanischen Künstlern der Concept- und Minimal Art, Carl Andre und Sol LeWitt, die in den seriellen Strukturen und der nüchternen Bildsprache Parallelen zu der minimalistischen Ästhetik ihrer eigenen Werke sahen.⁵⁸⁷ Obwohl Bernd und Hilla Becher selbst in Interviews wiederholt die Vereinnahmung durch die Concept Art abgelehnt haben, werden ihre Arbeiten bis heute in diesem Zusammenhang gesehen.⁵⁸⁸

Durch eine Einzelausstellung in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf 1969 und eine in diesem Zuge erscheinende Publikation, schafften es Bernd und Hilla Becher der „bloßen“ Kategorie der Dokumentarfotografie zu entkommen und ihr Werk in den Kunstkontext einzugliedern.⁵⁸⁹ Der Titel der Ausstellung lautete *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*⁵⁹⁰ und erhob das fotografische Dokument zum künstlerischen Konzept, den industriellen Gegenstand zur Plastik. Die Formen, die Resultat zweckorientierter und rationaler Überlegungen sowie ökonomischer Berechnungen der Ingenieure sind, werden von den Bechers so ins Bild gesetzt, dass sie dem Betrachter nicht rational oder funktional, sondern eher wie Skulpturen erscheinen. Trotz allem wissenschaftlichen Pflichtbewusstsein, das den Arbeiten zugrunde liegt, findet auch eine Ästhetisierung statt, die einerseits die Dinge aus ihren Zusammenhängen löst und andererseits die bei offensichtlich gleicher Struktur mehr oder minder markanten Unterschiede sichtbar macht. Es findet eine „Emanzipation des Objektes von seiner Umgebung“ statt, was, wie Armin Zweite feststellt, „zur Signatur einer Wahrnehmung“⁵⁹¹ wird. So verstanden, basiert die Wahrnehmung in den Typologien, wie Rolf Sachsse betont hat, auf einer radikalen Abstraktion, die eine Unmittelbarkeit des Erlebens der Objekte nicht mehr zulässt.⁵⁹²

Die Konstrukteure dieser technischen Bauten dachten weder an Ästhetik noch an das Überdauern, sondern waren nur an der Funktion interessiert, an Wasser- und Gasversorgung, Kohleförderung und Vorratssicherung. Die Form folgte hier der Funktion. Und dennoch sind es Gebilde, „die wie anonyme Skulpturen und anonyme Strukturen in der Landschaft stehen, die deren Bild bestimmen und eine Art zweiter Natur geworden sind.“⁵⁹³ So bemerkt auch Ileana Sonnabend, die New Yorker Galeristin, bei der Bernd und Hilla Becher ab 1972 regelmäßig ihre Arbeiten präsentieren sollten⁵⁹⁴, zu ihrem ersten Eindruck der Becherschen Fotografien:

⁵⁸⁶ Vgl. Lange (2002), S. 7.

⁵⁸⁷ Vgl. Andre, Carl: „A Note on Bernd and Hilla Becher“, in: *Arforum*, Dezember 1972, S. 59-61.

⁵⁸⁸ Vgl. Bernd und Hilla Becher im Interview mit Michael Köhler, in: Romain und Bluemle (1989), S. 15.

⁵⁸⁹ Eine Auswahl aller Ausstellungen findet sich unter <http://www.phogra.de>, letzter Zugriff am 11.06.2013.

⁵⁹⁰ Becher, Bernd und Hilla: *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf 1970.

⁵⁹¹ Zweite, Armin: „Bernd und Hilla Becher ‚Vorschlag für eine Sehweise‘. 10 Stichworte“, in: ders.: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung „Bernd und Hilla Becher – Typologien industrieller Bauten“, eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, S.22.

⁵⁹² Vgl. Sachsse (1999), S. 52.

⁵⁹³ Ruhrberg, Karl: „Avantgarde – Klassisch Geworden. Zu den Arbeiten von Bernd und Hilla Becher“, in: Lange (2002), S. 40.

⁵⁹⁴ Vgl. Jocks, Heinz-Norbert: „Die Geburt des photographischen Blicks aus dem Geist der Historie“, in: *Kunstforum international*, Bd. 171, Juli – August 2004, S. 175.

„I was very impressed by the way they gave industrial buildings the feeling of monumentality and timelessness of a Greek temple or a Romanesque church, transforming something seemingly banal by making us aware of its unsuspected beauty.“⁵⁹⁵

Mit dem strikten Aufnahmeverfahren, dem jedes Bild unterworfen wurde, „verwandelten“ Bernd und Hilla Becher funktionale Industriearchitekturen in Gegenstände der ästhetischen Anschauung. „Immer“, so stellt Peter Pachnicke anlässlich einer Ausstellung der Becherschen Fotografie fest, „brauchen wir Menschen die Bilder und Sprache der Künstler und Dichter, um die Schönheit und den Wert einer noch ungewohnten Landschaft wahrzunehmen. Erst recht war die Bild- und Wortgewalt der Kunst nötig, um die Schönheit und Erhabenheit der Industrielandschaft wahrnehmbar zu machen.“⁵⁹⁶

Im Jahr 1990 folgte dann auch die bis dahin international meistbeachtete Ehrung des Werkes von Bernd und Hilla Becher. Ihnen wurde der Preis für Skulptur auf der 44. Biennale von Venedig verliehen. Die profanen Industriearchitekturen wurden durch die Sichtweise und das Konzept der Bechers zu Objekten von skulpturaler Qualität und erlangten eine eigene künstlerische Relevanz. Die Industriebauten selbst wurden so auf der Ebene künstlerischer Produktion zu diskussionswürdigen Objekten.

Mit der Doppelinterpretation, hier als Kunst, dort als Dokumentation befindet sich das Werk der Bechers in einer Sphäre der Intermedialität. Es vereint Gegebenheiten der Fotografie, Architektur und Skulptur und sprengt mit seinen künstlerischen und zugleich dokumentarisch-wissenschaftlichen Merkmalen kategoriale Grenzen.

⁵⁹⁵ Sonnabend, Ileana: „On Bernd and Hilla Becher“, in: Lange (2002), S. 41.

⁵⁹⁶ Pachnicke, Peter: „Zur Ausstellung“, in: Mensch/ Pachnicke (2001), S. 10.

4. Analyse

Ausgehend von den Anfangs aufgezeigten Grundproblematiken zur Objektivität und Subjektivität⁵⁹⁷ sowie zur Rolle der Dokumentation bzw. Dokumentarfotografie⁵⁹⁸, ist es Ziel, diese Thematiken weiter zu untersuchen und die vier hier behandelten Werke in den nachfolgenden Kapiteln einzuordnen. Dabei wird es unerlässlich sein, der historischen, gegenwärtigen und zukünftigen Entwicklung der fotografischen Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt nachzugehen.

Die klare Deutlichkeit der Aufnahmen, der unverstellte Blick auf oftmals unspektakuläre und alltägliche Gegenstandswelten sowie das Zusammenführen der Fotografien zu thematischen Serien lässt Parallelen zwischen den vier Werken erkennen. Ebenso wie Blossfeldt, Sander und Renger-Patzsch schufen die Bechers Gegenbilder zur Kunstfotografie. Auch ihr Stil zeichnete sich durch einen strengen Bildaufbau, Detailschärfe sowie den Willen zur Befreiung von jeglicher subjektiven Ästhetik aus. Die neusachliche Fotografie in Deutschland leitete in vielfältiger Weise eine Neudefinition künstlerischer Äußerungen und fotografischer Sichtweisen ein, die einige Jahrzehnte später auch bei Bernd und Hilla Becher zu finden sein sollten. Der Anspruch objektiver Bildgestaltung sowie die Frage nach der Einordnung in den Bereich der Kunst oder des Dokuments findet sich hier wie dort und wird in den folgenden Kapiteln vertiefend analysiert.

Kapitel 4.1 widmet sich den Parallelen und Unterschieden, sowie der sich wandelnden Rezeption der Werke. Zeit als vielschichtige Größe ist in diesem Zusammenhang ein entscheidender Faktor und betrifft hier nicht nur den Zeitpunkt der Entstehung, sondern damit verbunden vor allem die Einordnung in historische Zusammenhänge und Konzepte. Datierung, Intention und vor allem Interpretation sind keine Konstanten, sondern Parameter, die abhängig sind von den unterschiedlichen Gegebenheiten und zeitgeschichtlichen Entwicklungen, in denen sich der Fotograf und sein Werk bewegen. Das Voranschreiten der Zeit und die durch diesen Prozess veränderte Rezeption der Fotografien ist unvermeidbar und an den Werken der Bechers, Renger-Patzsch, Sanders und Blossfeldts deutlich nachzuvollziehen.

Die Bedeutung von Objektivität und Subjektivität wird in Kapitel 4.2 nochmals aufgegriffen. Hier geht es sowohl um die Einschätzung der hier behandelten Fotografen, und den Rang, den sie dem Objektiven oder Subjektiven in ihren Bildern beimessen, als auch um die Analyse ihrer Fotografien und den vermeintlichen Wahrheitsgehalt, den diese präsentieren. Inwiefern lassen die von den Fotografen gewählten Darstellungsmethoden objektive Abbildungen entstehen? Gibt es die Möglichkeit einer vollkommen neutralen Art des Fotografierens und der Dokumentation oder ist eine Stellungnahme und Botschaft unweigerlich in den fotografischen Aufnahmeprozess involviert?

⁵⁹⁷ Vgl. Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Arbeit.

⁵⁹⁸ Vgl. Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit.

4.1 Parallelen und Unterschiede, Einordnung und Bewertung der Werke Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfelds

4.1.1 Zeit im Bild: Zeitbild, Zeitgeschichte, Zeitgeist

Zeit bedeutet Veränderung, bedeutet Wandel und Vergänglichkeit und impliziert damit gleichzeitig Geschichte, die durch ihr unaufhaltsames Voranschreiten erzeugt wird. Fotografien sind immer auch Zeugen oder Zeugnisse einer bestimmten Zeit und eines Augenblicks, die den Vergleich ermöglichen. Sowohl die Art der Darstellung, als auch das Dargestellte selbst erlauben es uns, früheren Gegebenheiten, Auffassungen und Ansichten nachzuspüren.

Der Aspekt der Zeit tritt besonders deutlich beim Werk und Schaffen August Sanders sowie Bernd und Hilla Bechers hervor. Beide Werke konzentrieren sich auf einen im Umbruch befindlichen Zustand, den sie mittels der Fotografie konservieren und für die Nachwelt erhalten möchten. Während August Sander Menschen der verschiedensten Gesellschaftsschichten fotografiert und damit einen Ausschnitt seiner Zeit festhält, konzentrieren sich Bernd und Hilla Becher auf Industriearchitekturen, die heute in dieser Form vielerorts gar nicht mehr vorzufinden sind.

Mit seinen Fotografien vermittelt August Sander kein statisches, festgefügtes Gesellschaftsbild, sondern die gesellschaftlichen Entwicklungsprozesse und die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge seiner Zeit. Die Gesellschaft der Weimarer Republik befand sich in der Umwälzung, die Großstädte wuchsen, die Lebensbedingungen, das Arbeitsumfeld und die moralischen Vorstellungen änderten sich.⁵⁹⁹ Die Arbeitsgesellschaft war verstärkt von Wandlungen und Gegensätzen geprägt: so gab es einerseits noch die traditionellen Handwerk- und Berufsstände, andererseits aber neue modernisierte Berufstypen, die sich im Zuge der Industrialisierung stark von den alten absetzten. Die bis dahin eindeutige Gesellschaftsordnung brach auseinander und war geprägt von einem Nebeneinander verschiedener Lebens- und Arbeitskulturen.

Die deutsche Bevölkerung war damals mit umwälzenden neuen Entwicklungen konfrontiert: Technische Innovationen wie die Elektrifizierung, das Auto, das Flugzeug, sowie neue Medien der Kommunikation wie beispielsweise das Kino, das Telefon oder das Radio kamen auf den Markt. Diese Modernisierung der Kultur und des Alltags verlief in ihrer sozialen Verbreitung jedoch nicht einheitlich und so war die deutsche Nation „in ihren Kulturformen eine gespaltene Gesellschaft“.⁶⁰⁰

Die Zeit der Weimarer Republik war geprägt von weit auseinander liegenden politischen, sozialen und wirtschaftlichen Auffassungen. Gerade die Widersprüche und die nebeneinander existierenden Vertreter verschiedener Gesellschaftsgruppen machen die Besonderheit von Sanders Werk aus und ermöglichen eine vergleichende Gegenüberstellung. Sanders Streben, mit fotografischen Mitteln ein Bild seiner Zeit zu schaffen, führte fast unweigerlich zu der Arbeit in Reihen und des vergleichenden Sehens:

⁵⁹⁹ Vgl. Sander (1976), S. 15.

⁶⁰⁰ Dann, Otto: „Die Gespaltene Nation. Deutschland in der Republik von Weimar“, in: Sander (2001), S. 46f.

Da der Einzelmensch keine Zeitgeschichte macht, wohl aber den Ausdruck seiner Zeit prägt und seine Gesinnung ausdrückt, ist es möglich, ein physiognomisches Zeitbild einer ganzen Generation zu erfassen und zum sprachlichen Ausdruck im Photo zu bringen durch die Physiognomik. Dieses Zeitbild wird noch verständlicher[,] wenn wir Photos von Typen der verschiedensten Gruppen der menschlichen Gesellschaft aneinanderreihen. [...] jene Gruppen teilen sich wieder in Untergruppen, Vereine und Genossenschaften, aber alle tragen in der Physiognomie den Ausdruck der Zeit und der Gesinnung ihrer Gruppe, die sich aber bei einzelnen Individuen besonders ausdrückt und man bezeichnet diese Menschen mit dem Worte: Typus. [...].⁶⁰¹

In dieser Äußerung Sanders wird deutlich, dass es ihm vor allem auf die Darstellung der verschiedenen Gesellschaftstypen ankam, die durch ihr Erscheinungsbild die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht sowie zu einer bestimmten Epoche ausdrückten. Die Fotografie war für Sander das Mittel, um einen Ausschnitt der Zeit im Bild festzusetzen, die sich seiner Ansicht nach besonders in den unterschiedlichen Erscheinungsformen der Menschen manifestierte.

Einen besonderen Stellenwert schrieb August Sander in diesem Zusammenhang der Bilddatierung zu, die er als eine bedeutende Zusatzinformation betrachtete, die den zeitgeschichtlichen Wert der Aufnahme ausmacht und sie als Dokument ausweist. Sander fasste in einem Vortrag abschließend zusammen: „Durch Sehen, Beobachten und Denken und mit Hilfe des photographischen Apparates unter Hinzufügung einer Jahreszahl können wir Weltgeschichte bannen [...].“⁶⁰² Sander hat insofern Recht, als die Jahreszahl eine geschichtliche Einordnung zulässt und mit der Fotografie eine visuelle Chronologie der Geschichte ermöglicht.⁶⁰³

Ebenso wie August Sander, so versehen auch Bernd und Hilla Becher ihre Fotografien mit dem Entstehungsjahr, sowie mit dem Entstehungsort und machen dadurch eine historische Einordnung möglich. Wie bei Sander wird ebenfalls im Werk von Bernd und Hilla Becher ein Interesse an grundlegenden kulturellen und zeithistorischen Phänomenen ablesbar. Die Aufnahmen weisen über ihre Entstehungszeit hinaus und bilden eine Verlängerung in die vergangene und zukünftige Geschichte. Eine Arbeitsaufzeichnung Hilla Bechers macht diesen Gedanken deutlich:

Die Gewöhnung an die Technik ist deshalb so schwierig, weil die Technik sich schneller ändert als das menschliche Bewußtsein es kann. Aus ähnlichen Gründen ist die kulturhistorische Betrachtung erschwert. Der Historiker ist gewöhnt, sich mit Epochen und Phänomenen zu befassen, die in sich abgeschlossen sind. Eine so veränderliche (und weiterführende) Sache wie die Industrialisierung zu erfassen, wird nachträglich kaum möglich sein, besonders, wegen ihres Mangels an Ewigkeitsanspruch. Es bleibt also nichts anderes übrig, als heute schon gegenwärtige und selbst zukunftsbezogene Erscheinungsformen der Industrie zu dokumentieren.⁶⁰⁴

Hilla Becher formuliert hier den Aspekt der Vergänglichkeit, der in ihrem Schaffen zum künstlerischen Motiv geworden ist und ein immer währendes Thema der Gesellschaft ist. So verweisen die

⁶⁰¹ Sander August: „Wesen und Werden der Photographie. Die Photographie als Weltsprache“, 5. Vortrag, Blatt 4, 1931, Dokument REWE-Bibliothek in der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln, zit. in: Sander (2001), S. 21f.

⁶⁰² Ebd., S. 22.

⁶⁰³ Zu erwähnen ist hier, dass August Sander, obwohl er der zeitgeschichtlichen Einordnung seiner Aufnahmen einen großen Stellenwert zuschrieb, diese nicht immer eindeutig datierte. Im Verhältnis zum Gesamtkonvolut sind nur wenige Abzüge oder Negative datiert. Selbst, wenn sich in der Signatur oder im Titel eine Datierung befindet, bezieht sich diese nicht unbedingt auf das Entstehungsjahr, bzw. wurde falsch aufgeschrieben, da es diverse Bilder des gleichen Motivs mit unterschiedlicher Datierung gibt. – Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im schriftlichen Austausch am 12.05.2014.

⁶⁰⁴ Hilla Becher in einer unveröffentlichten Arbeitsaufzeichnung aus dem Jahre 1971, zit. in: Lange (2005), S. 83.

Industriebauten nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf die hinter und vor ihnen liegende Entwicklung. Die industriellen Architekturen müssen immer wieder anderen Innovationen weichen und befinden sich dadurch in einem ständigen Prozess der Veränderung. Mit ihren Fotografien halten die Bechers einen Ausschnitt der Zeit fest, bevor dieser wieder Platz für einen neuen macht.

Der Intention von Bernd und Hilla Becher ähnlich zielt auch das Anliegen August Sanders auf ein Festhalten und Typologisieren von Realität. Was in den Aufnahmen der Bechers der Vergleich unterschiedlicher technischer Bauformen einer bestimmten Zeitspanne ist, findet sich bei Sander als generelles Interesse an den vergleichbaren Daseinsformen menschlicher Existenz. Irreversibel ist deshalb nicht nur der Abriss einzelner Industriebauten oder das Verschwinden ganzer Gesellschaftstypen, unwiederholbar ist auch das von den Bechers und Sander erstellte Repertoire an Bildern, das „dem Charakter eines visuellen Gedächtnisses gleichkommt“.⁶⁰⁵

Vor allem die fast schon soziologisch und gesellschaftswissenschaftlich anmutende Intention von August Sanders Projekt und die der Wissenschaft entlehnte Arbeitsmethode in Gruppen und Reihen machen die Verwandtschaft mit dem Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher deutlich. Wie Monika Steinhauser treffend feststellt, ist eine entscheidende Verbindung

der enzyklopädische Ansatz und eine Bildkonzeption, die jede experimentelle, künstlerische Ästhetik ausblendet. [...] Hier wie dort geht es um typologische Klassifikation, die erst in der Bildreihung ihren Erkenntniswert entfaltet. Hier wie dort ist der Blick objektivierend, ganz im Sinne einer Selbstcharakterisierung [...].⁶⁰⁶

Die hier betonten Verbindungen zwischen den beiden Werken scheinen mir zutreffend zu sein und zeigen sich besonders im Gesamtkonzept und Werkaufbau der Fotografen. Während August Sander bei den Menschen Bauern, Handwerker, Frauen und Bildungsbürgertum unterscheidet, unterscheiden Bernd und Hilla Becher bei den Objekten zwischen Förder-, Wasser-, und Kühltürmen. Unterteilt Sander die Gruppe der Bauern nochmals in exemplarische Beispiele von Jungbauern, Bauernkindern und Bauernfamilien, bilden die Bechers Reihen von Fördertürmen unterschiedlicher Konstruktionsart. Die Bezüge der Werke untereinander offenbaren sich jedoch nicht nur im gemeinsamen Bestreben, Zeitgeschichte festzuhalten, und im typologischen Ansatz, sondern auch in einer vergleichbaren Bildauffassung. Viele der Portraitfotografien August Sanders geben die dargestellten Personen in einer dem Werk der Bechers vergleichbaren Ansicht, nämlich in strenger Frontalität, wieder. Bei den Atelieraufnahmen von August Sander ist es zudem der oftmals neutral gewählte Hintergrund, der eine Parallele zu der Bildauffassung von Bernd und Hilla Becher nahe legt. Selbst wenn die Natur den Hintergrund für das Motiv liefert, so sind die Dargestellten mit ihrer Geste, Haltung und eigenen Physiognomie in ganzer Schärfe aufgenommen, genauso wie sich die Industriebauten der Bechers prägnant und scharf vom Hintergrund abheben.

Bei August Sander lassen sich hierbei verschiedene Kompositionsschemata aufzeigen: Neben Ganzkörperportraits, welche die Menschen sitzend oder stehend wiedergeben, variierte er dasselbe Prinzip im Kniestück oder in der Büste, wobei Frontal-, Dreiviertel- sowie Profilansichten

⁶⁰⁵ Lange, Susanne: „Einführung“, in: dies. (2005), S. 10.

⁶⁰⁶ Steinhauser, Monika: „Traditionslinien. Zu Bernd und Hilla Bechers Industriephographien“, in: dies. (1994), S. 19.

unterschieden werden. Sander arbeitete wie die Bechers mit natürlichem Licht, das eine gleichmäßige Ausleuchtung seiner Motive garantierte.⁶⁰⁷

Hilla Becher erklärte, dass das Objekt aus mehreren Blickwinkeln aufgenommen sein sollte, darüber hinaus bei neutralem Licht, damit eine Verunklärung der Einzelheiten durch Schatten vermieden und die Klarheit der Aufnahme garantiert wird.⁶⁰⁸

Diese Auffassung und Herangehensweise zeigt sich auch bei den Portraits von August Sander. Bei der Aufnahme des Konditors in seiner Backstube, nutzte Sander beispielsweise die gegebenen Lichtverhältnisse, die nur den Vordergrund seitlich beleuchten, und legte den Schärfenbereich der Aufnahme ausschließlich auf die Figur. Dadurch hebt sich der mit einem weißen Kittel bekleidete Konditormeister deutlich und scharf von dem dunklen, weich gezeichneten Raum ab, der so zu einer beruhigenden Bildfläche geworden ist (Abb. 116).

Die heute noch erhaltenen Negative zeigen, dass August Sander während einer Sitzung durchaus mehrere Portraitvarianten erstellte. Von dem Künstler Otto Dix etwa existieren sechs verschiedene Fotografien (Abb. 117). Eine der Aufnahmen zeigt ihn sitzend im Profil, auf vier weiteren ist Dix in der Dreiviertelansicht abgelichtet, wobei der Künstler entweder auf einem Hocker oder einem Stuhl Platz genommen hatte. Während Dix auf den fünf beschriebenen Aufnahmen mit Anzug und Krawatte erscheint, gibt ihn eine sechste Aufnahme mit Hut und Mantel wieder. Hier verdeutlicht sich noch einmal mehr, dass auch die Art und Weise der Kleidung als ein maßgeblicher Aspekt für die Portraitsitzung genau abgewogen wurde. Gleichzeitig offenbart sich darin ein Moment der Inszenierung, der das Werk Sanders von dem der Bechers unterscheidet. Bernd und Hilla Becher lichteten unbewegliche Objekte ab, die zwar aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen werden können, sich in ihrer Form und Darbietung jedoch nicht grundlegend verändern. Sander hingegen fotografierte Subjekte, die er durch die Berücksichtigung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund sowie Kleidung, Gestik und Beiwerk kalkuliert in Szene setzte. Die Zielsetzung einen vergänglichen Moment möglichst sachlich festzuhalten ähnelt sich also durchaus, doch ist ein gewisser Anteil an Inszenierung im Werk von August Sander der Tatsache geschuldet, dass dieser mit Subjekten und nicht mit Objekten arbeitete.

In den meisten Fällen ging der eigentlichen Portraitsitzung bei Sander einige Zeit voraus, in der er die zu Portraitierenden im gemeinsamen Gespräch über den Alltag oder den Beruf ganz genau zu beobachten und zu studieren versuchte.⁶⁰⁹ Das Besondere bei Sanders Vorgehen liegt darin, dass die Menschen vor der Kamera ein Bild von sich selbst entwerfen. Durch Kleidung, Mimik und Geste sollen sie gesellschaftliche Zugehörigkeit und soziales Selbstverständnis demonstrieren. Die Kleidung und das Handwerkzeug dienen hierbei als Zeichen der Identifikation mit einer gesellschaftlichen Klasse. Die szenisch aufbereiteten Portraits, die den Konditor mit der Rührschüssel, den Bauern beim Säen oder den Dirigenten mit Dirigierstab zeigen, wurden bei einer Vorabsprache vorbereitet (Abb. 116, 118, 119). Dabei wurde abgestimmt, welches Fachwissen der zu Portraitierende auf der Fotografie einbringen sollte.⁶¹⁰ Sander lichtete die Menschen an überlegt ausgewählten Orten ab. Von Armstuhl, Spinnecke, und Haustür über Hof, Obstgarten und Scheunenwand bis zu Landstraße, Acker und Wald

⁶⁰⁷ Vgl. Sander (1980), S. 25.

⁶⁰⁸ Vgl. Lange (2005), S. 185.

⁶⁰⁹ Vgl. Sander (2001), S. 25.

⁶¹⁰ Vgl. Sander (1980), S. 42.

sind viele mögliche Örtlichkeiten vertreten. Trotz dieser kalkulierten Aufnahmebedingungen wird eine sachliche Information und Haltung angestrebt, die narrative und sentimentale Elemente ausschließen soll. Die Konzentration auf die körperliche Darstellung des Aufzunehmenden wurde von Sander durch den oftmals eng gefassten Bildraum zusätzlich unterstrichen.

Auch Bernd und Hilla Becher betonten immer wieder, dass die Auseinandersetzung und das Einlassen auf das jeweilige Objekt ein entscheidender Punkt im Aufnahmeprozess sei.⁶¹¹ Der von ihnen über Jahrzehnte hinweg verfolgte Grundsatz, die Dinge so darzustellen, „wie sie sind“, also ihre wesentlichen und typischen Grundzüge möglichst klar wiederzugeben, deckt sich dabei ebenso mit der Intention von Sander wie der Gedanke, dass die erzählerischen Qualitäten in den Objekten selbst liegen, wenn man sie in einer ihnen angemessenen Art und Weise zum Sprechen bringt.⁶¹² Weder bei den Bechers noch bei August Sander wird ein moralisierender Standpunkt eingenommen. Der Blick konzentriert sich ganz und gar auf die Dinge und Menschen, die für sich selber stehen und in diesem Sinne aus sich selbst heraus Geschichten ablesbar machen sollen. „Bleibt zu erwähnen“, so Bernd Becher,

daß ich mich immer fürs Geschichten erzählen interessiert habe. Auch deshalb hätte ich gar nicht anders arbeiten können als in Form einer Photographie, die zwischen Kunst und Literatur angesiedelt ist, wie das auch bei August Sander [...] der Fall ist. Denn was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen, und zwar, indem wir Menschen oder Dinge präsentieren, die ihre eigene Geschichte erzählen.⁶¹³

Die Typologie, mit der sowohl die Bechers, als auch Sander arbeiten, erzwingt den Vergleich und bewirkt damit das erzählerische Moment.

Dass August Sanders gesellschaftliche Stellung entscheidend mitbestimmt hat, zu welchen sozialen Gruppen und Schichten er Zugang hatte, und welche ihm mehr oder weniger verschlossen blieben, zeigt sich an einer gewissen Disproportionalität im Gesamtaufbau des Portraitwerks. Von den Bauern etwa gibt es eine Vielzahl von Aufnahmen, während andere Gesellschaftsgruppen unterrepräsentiert sind. Auch an Beziehungen zu Künstlern herrschte kein Mangel. Ärzte, Rechtsanwälte und Professoren zählten ebenfalls noch in ausreichender Anzahl zu Sanders Kundenkreis. Betriebe kleinerer Größenordnung und ihr Personal wurden Sander durch Kölner Industrieaufträge bekannt. Demgegenüber hat er zu den Großkonzernen im nahen Ruhrgebiet wenig Kontakt gesucht oder gefunden. Beim Adel, in der Politik und Diplomatie musste er mit den Würdenträgern niederen Ranges vorlieb nehmen. Dieses Ungleichgewicht in Sanders Werk könnte als Analogie zur Gesellschaftspyramide gelesen werden, die aus einer breiten Basis von Bauern bestand und nur in geringer Zahl aus Adligen und den Leitern großer Konzerne. Eine Proportionalität von vorhandenen Fotografien zu den jeweiligen Gesellschaftsklassen scheint demnach nicht ganz abwegig. Bei genauerer Kenntnis der Biographien der Abgebildeten wird darüber hinaus deutlich, dass ein Großteil von Sanders Portraitarbeiten Menschen aus dem unmittelbaren und alltäglichen Lebensumfeld des Fotografen zeigt und sein Werk nicht zuletzt von einem Netz unterschiedlicher Bekanntschafts- und

⁶¹¹ Vgl. Lange (2005), S. 184.

⁶¹² Vgl. Romain/ Bluemle (1989), S. 14.

⁶¹³ Bernd Becher im Gespräch mit Michael Köhler, in: Ebd., S. 15.

Verwandtschaftsverhältnisse getragen wird.⁶¹⁴ So lässt sich nachweisen, dass Sander „seinen jeweiligen standes- oder berufsspezifischen Typus nicht nur häufig in Köln fand, sondern daß er zumindest mit den portraitierten Künstlern auch freundschaftlich verbunden war“⁶¹⁵.

Es ist unverkennbar, dass Sander, was die Aufnahmeorte betrifft, nicht wirklich beweglich war. Sein Wirkungsbereich beschränkte sich vor allem auf die Gebiete der näheren Umgebung. Ausgehend von seinem Kölner Atelier erweiterte Sander seinen Arbeitsradius zwar punktuell auch auf andere Großstädte wie etwa Berlin, Dresden oder Hamburg, doch bewies er vor allem eine Vorliebe für die Umgebung seiner Heimat, das Viereck zwischen Bergischem Land, Koblenz, Niederrhein und Westerwald.⁶¹⁶ Dieser Umstand ist zu berücksichtigen, will man Sander den Wert einer umfassenden Enzyklopädie deutscher Gesellschaft zuschreiben. Diese ist zumindest insofern beschränkt, als sie lediglich die Menschen bestimmter Regionen zeigt und keinen Vergleich der Nord-, Mittel- und Süddeutschen liefert.

Obwohl auch Bernd und Hilla Becher teilweise mit Einschränkungen in Bezug auf Aufnahmeerlaubnisse zu kämpfen hatten, erstreckt sich ihre geographische Basis doch über einen wesentlich größeren Bereich.⁶¹⁷ Während Sander sich auf exemplarische Typen der deutschen Nation – und hier vor allem auf die Region Kölns – konzentrierte, legten Bernd und Hilla Becher eine internationale Typologie industrieller Bauten an.

Abgesehen jedoch von den Unterschieden in der geographischen Ausrichtung und der Tatsache, dass Sander Subjekte und die Bechers Objekte fotografierten, ist die Übereinstimmung der Intention, Arbeitsweise und Bilderergebnisse ein hervorstechendes Merkmal der beiden Werke. Bernd und Hilla Becher selbst beschrieben Sanders Werk in einem Interview als eine Offenbarung für ihr eigenes Schaffen,

denn er portraitierte Menschen genau so, wie wir Dinge portraitieren wollten. Sander ermunterte die Leute dazu, zu zeigen, was sie waren, sie spielten ihre Rolle. Vielleicht haben wir die Objekte, die Fabriken, die wir aufnehmen, ebenfalls zu Schauspielern gemacht.⁶¹⁸

Kritisch zu hinterfragen ist hier die Gleichsetzung von Industriebobjekten mit Schauspielern und die Tatsache, dass die Bechers gegenüber Sander statische Dinge fotografierten, die in diesem Sinne keine „Rolle“ spielen können. Trotzdem ist die Intention eine ähnliche und die Bechers sahen Sanders Bilderergebnisse durchaus als Vorbild für ihr eigenes Oeuvre.

In dem Film *Die Fotografen Bernd und Hilla Becher*⁶¹⁹ von Marianne Kapfer vergleicht Hilla Becher die fotografierten Wassertürme denn auch mit Puppen, da sie durch ihren architektonischen Aufbau durchaus an eine menschliche Figur erinnern.⁶²⁰ Der obere Teil, oft kugelförmig gestaltet, gleicht einem Kopf und der Unterbau ist dazu leicht als anhängender Körper vorzustellen. Das Bild wird so

⁶¹⁴ Vgl. Sander (2001), S. 29; Vgl. hierzu auch: Sander (2000).

⁶¹⁵ Pörrmann, Maria: „Die Photographie und das Transitorische. Schauspielerportraits von August Sander, in: Sander (2000), S. 195.

⁶¹⁶ Vgl. Sander (2001), S. 29, sowie: Sander (1980), S. 27.

⁶¹⁷ Vgl. hierzu Kapitel 3.5.3 der vorliegenden Arbeit.

⁶¹⁸ Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit James Lingwood: „Die Musik der Hochöfen“, in: *artpress*, Nr. 209, Januar 1996, S.21 – 28, zit. in: Lange (2005), S. 195.

⁶¹⁹ Vgl. Kapfer, Marianne: *Man muss sich beeilen, alles verschwindet. Die Fotografen Bernd und Hilla Becher*, 35MM – DVCPRO50, Farbe – s/w – PAL – 16:9, 94Min., Marianne Kapfer Filmproduktion 2010; Vgl. hierzu auch die Homepage zum Film: <http://www.becher-film.com>, letzter Zugriff am 29.04.2013.

⁶²⁰ Vgl. Kapfer (2010).

nicht nur zur bloßen Fotografie einer Industriearchitektur, sondern gerät vielmehr zu einer Portraitaufnahme. Architektur und Mensch sind bei den Bechers und bei Sander gleichermaßen durch die fotografische Technik auf lichtempfindliches Papier gebannt und als Repräsentanten einer bestimmten Epoche für die Nachwelt erhalten. Als Zeichen und Zeitgenossen verweist das Fotografierte auf einen ganz konkreten Zeitpunkt der Geschichte und erzählt darüber hinaus noch eine ganz eigene Geschichte im Verlauf der Zeit.

Indem die Fotografie einen vergangenen Zustand auf „ewig“ festhält und gewissermaßen „einfriert“, führt uns jede fotografische Abbildung die Veränderung der Welt sowie die eigene menschliche Sterblichkeit vor Augen und wird so zum Sinnbild der Vergänglichkeit. Nicht umsonst betont Barthes, dass sich die Zeugschaft der Fotografie in erster Linie auf die Zeit und weniger auf das Objekt bezieht.⁶²¹ Es ist das vergangene Wirkliche, mit dem wir es hier zu tun haben und auch Susan Sontag spricht in diesem Zusammenhang von „papiernen Phantomen“, die wir als „leichtgewichtiges, tragbares Museum“ mit uns führen können.⁶²²

Mittels der Fotografie ist es uns möglich, unsere Vorstellung der Vergangenheit zu vervollständigen und so gleichzeitig unsere gegenwärtige Realität zu ergänzen. Fotografien liefern uns, wie bei August Sander, Bilder unserer Ahnen oder aber Eindrücke von Landschaften und Architekturen, wie wir sie bei Bernd und Hilla Becher vorfinden. Es entsteht so eine Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, mit der die Fotografie laut Sontag eine Scheinform des Besitzes vermittelt.⁶²³ Fotografie ist festgestellte Zeit, die wir mit dem fotografischen Abbild und Ausschnitt scheinbar aufhalten können. Das Vergangene und alles, was es beinhaltete, wird mit der Fotografie festgehalten und geht in unseren geistigen und materiellen Besitz über.⁶²⁴

⁶²¹ Vgl. Barthes (1985), S. 99; Vgl. hierzu auch Kapitel 2.2.2.1, S. 74 der vorliegenden Arbeit.

⁶²² Vgl. Sontag (1980), S. 70.

⁶²³ Ebd., S. 159.

⁶²⁴ Vgl. hierzu Kapitel 5.2.1 der vorliegenden Arbeit, in dem die Nutzung und Wirkung des Archivs ausführlich behandelt werden.

4.1.2 Zuordnung, Einordnung, Anordnung

Ebenso wie August Sander und die Bechers, so änderte auch Karl Blossfeldt seine einmal entwickelte Aufnahmemethode über Jahrzehnte nicht weiter und behielt sie während der 32 Jahre seiner Lehrtätigkeit bei.⁶²⁵ Im Gegensatz zu den anderen Fotografen legte Blossfeldt jedoch keinen Wert auf die Datierung seiner Bilder. Keine seiner Fotografien wurde von ihm mit einem Aufnahmedatum versehen. Mehrere Dinge lassen sich dadurch feststellen: Das fehlende Entstehungsdatum sowie die immer gleiche Aufnahmetechnik machen es schwer bis unmöglich, die Abbildungen im Nachhinein zu datieren und eine Entwicklungsgeschichte innerhalb des Werkes zu rekonstruieren. Bei der Sichtung in den Archiven der Fotothek Dresden, der UdK Berlin und der Photographischen Sammlung Köln wird diese Schwierigkeit der Bilddatierung deutlich erkennbar. Durch die unveränderte Art und Weise der Bildaufnahme – keinerlei Veränderungen in der Auswahl des Ausschnitts, der Papiere oder der Motive – ist es bis heute nicht gelungen, den Bildern konkrete Jahreszahlen zuzuordnen.

Darüber hinaus wird durch das fehlende Datum und auch die fehlende Ortsangabe klar, dass Blossfeldt weder ein tiefergehendes botanisches Interesse an den fotografierten Pflanzen hatte, das eine Verortung erforderlich gemacht hätte, noch sah er seine Fotografien als historisch relevante Zeitzeugnisse, die einer Datierung bedurften.

Während die Bechers und Sander sich ganz klar als Fotografen sahen, die Zeitgeschichte festhielten bzw. die Objekte selbst Geschichten erzählen ließen, war Blossfeldts Profession die des Modelleurs, der auf die Fotografien als Lehrmaterial zurückgreifen wollte. Dass Blossfeldt seine Fotografien in erster Linie als Unterrichtsmaterial ansah, wird nicht nur anhand der fehlenden Datierung sichtbar, sondern auch an Beschriftungen sowie Einstichlöchern, die sich an den Abbildungen befinden. So sind etliche seiner Fotografien mit Bleistift oder Buntstift auf der Vorder- und auch Rückseite beschriftet. Die Vermerke weisen teils auf die Pflanzenart hin (z. B. „Nelke“), auf die lateinische Bezeichnung der jeweiligen Pflanze oder auf den Vergrößerungsgrad (z. B. „40 x vergr.“). Die Beschriftung zeichnet die Fotografien als Gebrauchsgegenstände aus, die ihre Bestimmung nicht in der fotografischen Abbildung allein finden sollten. Die Fotografien Karl Blossfeldts waren in erster Linie Unterrichtsmaterial. Als Anschauungs- und Lehrmittel dienten sie den Studenten als Beispiel ästhetischer Formgebung in der Natur.

Die Einstichlöcher, die sich in fast allen Originalabzügen befinden, stammen zum Teil vom Herstellungsprozess, bei dem Blossfeldt das unbelichtete Fotopapier mitunter in der Horizontalen befestigen musste. Andere Löcher, die sich ebenfalls in den Ecken der Abzüge befinden, gehen auf Reißzwecken oder Nadeln zurück, mit denen die Fotografien im Unterricht als Anschauungsmaterial an der Wand befestigt wurden und so ihre Spuren hinterließen.⁶²⁶

Bei den abgebildeten Objekten handelt es sich nicht um Architekturen oder Menschen, die einen konkreten Punkt in der Geschichte markieren, uns Veränderungen vor Augen führen und damit vielleicht zeitlich etwas leichter zuzuordnen wären, sondern um Pflanzen. Diese sind zwar wichtige Elemente unserer Umwelt und unseres Lebens, sie einem bestimmten Jahrzehnt oder einer

⁶²⁵ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 260.

⁶²⁶ Vgl. Knipper, Rajka: „Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, S. 4. Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin (PDF-Datei zum download unter <http://www.blossfeldt.info>), letzter Zugriff am 28.05.2013.

bestimmten Epoche zuzuordnen, gestaltet sich jedoch weit schwieriger. Bernd und Hilla Becher hingegen hielten ein sich wandelndes Bild der Industrie fest. Das sogenannte Zechensterben ließ viele Industrieanlagen in so kurzer Zeit verschwinden, dass die beiden Fotografen Schwierigkeiten hatten, ihre Fotografien rechtzeitig anzufertigen. Die Zeitspanne von der Stilllegung bis zum Abriss war meistens so kurz, dass sie sich in einem regelrechten Wettlauf gegen die Zeit befanden.⁶²⁷

Den Umstand, dass es sich bei den Industrieobjekten um Gegenstände handelt, die aufgrund der technischen Entwicklung verdrängt werden und die im Gegensatz zu Pflanzen einen bestimmten Wendepunkt in der Geschichte markieren, greift auch Robert Pippin in seinem Kommentar zu Michael Frieds Buch *Why photography matters as art never before* auf:

By being in effect dead objects they call attention to the limited time of their usability and their forlorn abandonedness as very largely what makes them what they are. (Why this sort of photograph and display would not work well with, say, trees; why Heidegger talks about *Zeug*, not *Natur*, as constituents of *Welt*.) They are, that is, not just instances of a type, certainly not instances of an abstracted type. The "whole" that encloses them [...] is as much their place in historical time ("dead", abandoned, built only for use for a time) and with something of the pathos of a historical world of mere utility and function. [...] (the sort of world that is always becoming-past, perhaps more rapidly and intensely than any other historical world, because it is the world of technology).⁶²⁸

Pippin stellt hier richtig fest, dass die Bauten der Industrie lediglich für einen bestimmten Zweck mit einer bestimmten Funktion in einer bestimmten Zeit gebaut werden. Da die Technik einer ständigen Entwicklung und Veränderung unterliegt, wird sie jedoch schneller als alles Andere zur Vergangenheit. Industriearchitekturen haben einen konkreten Platz im historischen Verlauf und werden mit der Zeit zu stillgelegten, verlassenen und „toten“ Objekten.

Deutlich wird das von Pippin beschriebene an den von den Bechers fotografierten Industriebauten. Diese wurden in einem bestimmten Zeitraum für einen bestimmten Zweck erbaut und mit spezifischen Funktionen ausgestattet. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf das Flüchtige ihrer Nutzbarkeit. Die Industriearchitekturen stehen für einen konkreten Zeitabschnitt der Geschichte, der hier anhand der Fotografien ablesbar wird. Die von Blossfeldt fotografierten Pflanzen dagegen wurden nicht errichtet, um einem spezifischen Nutzen zu dienen und einer konkreten Funktion zu folgen. Sie mögen zwar ebenfalls zu einem bestimmten Zeitpunkt fotografiert worden sein, doch markieren sie keinen abrupten Wandel oder historischen Moment im Verlauf der Weltgeschichte, ihnen ist etwas „Zeitloses“ eigen.

Die Zeitlosigkeit der Pflanzenfotografien könnte die Vermutung bestärken, Blossfeldt habe eine Enzyklopädie der in der Natur vorkommenden Gewächse schaffen wollen. Diese Mutmaßung stellt sich bei näherer Betrachtung seines Werks jedoch als falsch heraus.

Blossfeldt beschriftete seine Fotografien zwar teilweise mit dem dazugehörigen Pflanzennamen, doch stellten sich einige der Pflanzenbezeichnungen im Nachhinein als falsch heraus und wurden von Botanikern korrigiert. Die Beschriftungen scheinen eher der Tatsache geschuldet, dass es zu

⁶²⁷ Vgl. Kapfer (2010).

⁶²⁸ Pippin, Robert, zit. in: Fried, Michael: *Why photography matters as art never before*, New Haven 2008, S. 394. Fried schreibt hierzu: „Early in 2006 I sent Robert Pippin an all but final draft of this chapter; some time later I received a long email which included the following summary of a commentary on my argument.“

Blossfeldts Zeit üblich war, die lateinischen Bezeichnungen zu kennen und dann auch zu vermerken.⁶²⁹ Die von ihm vermerkten Pflanzennamen stellten sich im Nachhinein teilweise nicht nur als falsch heraus, in einem Brief aus dem Jahre 1900 gibt Blossfeldt außerdem ganz offen zu, dass er „von all den wildwachsenden Pflanzen garnicht die Namen weiß“ und beim „Suchen immer etwas Neues“⁶³⁰ findet.

Im Rahmen einer Ausstellung von Blossfeldts Fotografien, die im Jahre 1999 von der Akademie der Künste und der UdK Berlin organisiert wurde, zog man einen Botaniker hinzu, um die Pflanzen näher zu identifizieren und zu bestimmen.⁶³¹ Dieses Unterfangen gestaltete sich mehr als schwierig. Die Schwarz-Weiß-Aufnahmen machen einen Bezug zu den natürlichen Pflanzen nicht immer einfach. Darüber hinaus inszenierte Blossfeldt die Pflanzen zum Teil in einer Art und Weise, wie sie in der Natur nicht vorzufinden sind. So hat er, entgegen der natürlichen Wuchsart (in Richtung Sonne), einzelne Stängel umgebogen, um Kompositionen zu erreichen, die ihm ästhetischer erschienen. Die Präparierung der Pflanzen zeigt deutlich, dass es Blossfeldt bei seiner Arbeit darum ging, künstlerische Ansichten zu vermitteln. Priorität hatte bei ihm vor allem eine künstlerisch-abstrakte Ansicht der Natur. Die Drapierung, und das damit verbundene Zurechtbiegen und -schneiden der Pflanzen, entspricht auch der Ästhetik des Jugendstils, die zu dieser Zeit in vielen Kunstrichtungen ihren Ausdruck fand. Die Formen der Pflanzen wurden auch hier als eine Idee und künstlerischer Ausdruck der Natur betrachtet, die es zum Vorschein zu bringen galt.

Des Weiteren handelt es sich bei den Abbildungen um Ausschnitte, die stark vergrößert sind und bei denen so in der Regel nur ein kleiner Teil der tatsächlichen Pflanze zu sehen ist. Bei der Vergrößerung der Aufnahmen wählte Blossfeldt aus dem isolierten Motiv einen kleineren Ausschnitt, um so die „Kunstform“ der Pflanze deutlich hervorzuheben. Wie bei den Fotografien von Bernd und Hilla Becher, so steht auch hier vor allem die Form und Struktur im Vordergrund und das Bestreben, diese mit fotografischen Mitteln deutlich zu machen. Die Vergrößerung und Herausstellung der Formdetails geht im Falle Blossfeldts jedoch zu Lasten der Identifizierbarkeit der ursprünglichen Pflanzenart.

Auch die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln arbeitete lange Zeit intensiv mit einem Botaniker zusammen, um der Bestimmung der Pflanzenarten in Blossfeldts Werk weiter auf den Grund zu gehen.⁶³² Teilweise konnten die Pflanzenfamilien, nicht jedoch die konkrete Pflanze bestimmt werden. Die oben genannten Gründe machten eine vollständige botanische Bestimmung bis heute unmöglich. Zwar versuchte man, die Pflanzenarten möglichst lückenlos einzuordnen, doch sah es die SK Stiftung Kultur auch nicht als ihre Aufgabe an, darauf das Hauptaugenmerk zu legen. Schließlich war Blossfeldt in erster Linie Modelleur und nicht Botaniker.

⁶²⁹ Persönliches Gespräch mit Rajka Knipper von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln am 01.03.2011.

⁶³⁰ Brief von Karl Blossfeldt aus dem Bestand der Universität der Künste, Bestand 7, Nr. 8, Blatt 275v.-258r. und Bestand 7, Nr. 8, Blatt 258v, zit. in: Schubert, Claudia: „Karl Blossfeldt – Studienzeit und Lehrtätigkeit. Quellen und Nachweise aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, S. 20. Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin (PDF-Datei zum download unter <http://www.blossfeldt.info>), letzter Zugriff am 28.05.2013.

⁶³¹ Vgl. Blossfeldt (1999).

⁶³² Es handelt sich dabei um Karl-Heinz Linne von Berg, Botaniker an der Universität Köln; Vgl. Knipper, Rajka: „Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, S. 6. Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin (PDF-Datei zum download unter <http://www.blossfeldt.info>), letzter Zugriff am 28.05.2013.

All diese Erkenntnisse machen deutlich, dass die Aufnahmen für Naturwissenschaftler und Botaniker nicht unbedingt zu gebrauchen sind und niemals für sie vorgesehen waren.

Im Nachlass Karl Blossfeldts fanden sich neben den Fotografien auch Kartonbögen mit zahlreichen Kontaktabzugsbögen, die einen weiteren Einblick in das Schaffen des Fotografen ermöglichen. Diese „Arbeitscollagen“, wie sie von Ann und Jürgen Wilde bezeichnet wurden⁶³³, deuten auf ein konzeptuelles Denken Blossfeldts hin, das dem der Bechers und August Sanders verwandt zu sein scheint.

Entgegen den Gestaltungsprinzipien, denen die Bücher *Urformen der Kunst* und *Wundergarten der Natur* folgen, lassen die Bögen bezüglich Bildhintergrund und -aufteilung sowie Farbigkeit keine Komposition erkennen. Auffällig ist jedoch die Zusammenfassung zu Motivgruppen. Die Anordnung der Kontaktabzüge in Gruppen gleicher Gegenstände und die systematische Gliederung von Pflanzenformen stellt einen deutlichen Bezug zu den Typologien von Bernd und Hilla Becher her. Die Vorgehensweise und Aufbereitung offenbart Korrespondenzen zwischen den Werken.

Blossfeldts Arrangements ermöglichen ein vergleichendes Sehen und lassen auf die Auseinandersetzung mit einer botanischen Typologie schließen. Auf Abbildung 120 findet man beispielsweise eine Reihe von Schachtelhalmaufnahmen, die senkrecht nebeneinander gereiht vor einem hellen Hintergrund fotografiert wurden. Abbildung 121 und 122 zeigen Rittersporn und Farne, die wie das Nebeneinander der Becher'schen Industriebauten den strukturellen Vergleich, das Ausloten von Ähnlichkeiten und Unterschieden einer „Konstruktion“ ermöglichen. Die Arbeitscollagen scheinen thematisch geordnet zu sein. So befinden sich auf einem Bogen Farne, auf einem anderen zahlreiche vom Pflanzenstiel gelöste Blütenknospen und ein dritter zeigt eine Reihe von Samenkapseln und Getreideähren. Sie zeigen die Pflanzen vor der Isolierung und Vergrößerung eng nebeneinander geheftet (Abb. 122 – 124). Welche Funktion den Tafeln, von denen 61 erhalten sind, tatsächlich zukam, ist bisher nicht eindeutig geklärt. Es ist zu vermuten, dass es sich um Studienmaterial handelte, das durch den simultanen Vergleich mehrerer Aufnahmen von ein und demselben Motiv eventuell der Vorbereitung von Publikationen gedient haben könnte.⁶³⁴ Diese Materialien waren nicht für eine öffentliche Präsentation, sondern ausschließlich für den privaten Gebrauch Blossfeldts gedacht.⁶³⁵ Es ist daher nicht unproblematisch, Parallelen zu den typologischen Anordnungen von Bernd und Hilla Becher zu ziehen, deren Aufbereitung sehr wohl auf die Präsentation in der Öffentlichkeit abzielte. Dieses klar formulierte Bestreben einer typologischen Untersuchung des fotografierten Gegenstandes findet sich bei Karl Blossfeldt nicht.

Im Gegensatz zu den Typologien der Bechers entspringen Blossfeldts Fotografien außerdem einer pädagogischen Zielsetzung. Sie sind didaktische Hilfsmittel im Kontext seiner Lehrtätigkeit und die Arbeitscollagen bilden nur einen Zwischenschritt im Arbeitsprozess. Andere Funktionen und Bewertungen erlangten sie erst später. Obwohl es durchaus Ähnlichkeiten zwischen den Werken gibt, scheint der Ansatz Bernd und Hilla Bechers letztendlich anders motiviert zu sein. Im Gegensatz zu Karl Blossfeldt sollten ihre Fotografien in erster Linie nicht als Modelle und Unterrichtsmaterial dienen, sondern haben vielmehr einen kulturellen bzw. technikgeschichtlichen Ausgangspunkt im Blick, der

⁶³³ Vgl. Wilde (2000).

⁶³⁴ Vgl. Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1997), S. 55ff.

⁶³⁵ Vgl. Wilde (2000), S. 17ff.

ihre Arbeit zu enzyklopädischen Ausmaßen treibt und als eine Art „Bewahrer“ fungiert. Indem sie die Studenten der Düsseldorfer Kunstakademie nachhaltig mit ihrer sachlichen und auf den Gegenstand gerichteten Arbeiten prägten, wurde auch Bernd und Hilla Bechers Fotografien die Rolle eines didaktischen Unterrichtsmittels zuteil. Sie galten vielen als künstlerisches Vorbild und ihre Arbeitsweise wurde wegweisend für ihre Studenten.⁶³⁶ Anders als bei Blossfeldt war dies jedoch nicht Ausgangspunkt und ursprüngliche Intention ihres künstlerischen Schaffens.

Ann und Jürgen Wilde bezeichnen Karl Blossfeldt in ihrem Buch *Arbeitscollagen* als Fotografen, der wie ein Bildhauer arbeitet, indem er die gewünschte Ästhetik in mehreren Arbeitsschritten erreicht und „sein Werk in aufwendigen Schritten aus dem Material selbst herausmodelliert.“⁶³⁷ Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Angleichung der Größenverhältnisse. Durch die Vergrößerung und die Ausschnitthaftigkeit scheinen die von Blossfeldt fotografierten Pflanzen alle die gleichen Ausmaße zu haben. Tatsächliche Größenverhältnisse werden vage. Die Art und Weise der Aufnahme und Präsentation verleiht den Pflanzenformen eine abstrakte und skulpturale Dimension. Dementsprechend formuliert auch Britta Färber, dass Blossfeldt seine „Blüten und Blätter wie steinerne Skulpturen präsentierte und so lebendige Organismen, Pflanzen, verdinglichte.“⁶³⁸ Blossfeldt war Modelleur und das wird in seinen Fotografien deutlich. So schuf er einerseits sachliche und zweckbezogene Abbildungen von Pflanzen und andererseits Fotografien von hohem ästhetischem Wert, die die Grenze von Kunst und Dokumentation verschwimmen lassen sollten.

Blossfeldts Vorgehensweise und Rezeption erinnert an die Tatsache, dass Bernd und Hilla Becher auf der Biennale in Venedig 1990 den Preis für Skulptur erhielten. Auch die Fotografien der Bechers lassen die Grenzen von Kunst und Dokumentation, von Fotografie und Skulptur, von Industrie und Plastik verschwimmen. Durch die Angleichung der Größenverhältnisse durch die Fotografie machen sie den visuellen Vergleich der „Industrieskulpturen“ möglich. Trotz der Unterschiede in der Beschaffenheit der Objekte fällt eine wesentliche Gemeinsamkeit ins Auge: Blossfeldts Pflanzen und die technischen Konstruktionen der Bechers werden durch die Fotografie zur Skulptur bzw. in der Rezeption der Werke zur solchen erklärt. Die Isolation der Motive, der bildfüllende Aufnahmemodus, die schwarz-weiße Nüchternheit und exakte Wiedergabe des Gegenstandes lenken den Blick auf die Struktur und lassen die Motive wie organische Plastiken oder Skulpturen erscheinen (Abb. 125 – 132). Bernd und Hilla Becher selbst vergleichen die von ihnen abgelichteten Industriebauten in Interviews immer wieder mit organischen Formen:

Sie vermitteln den Eindruck einer künstlichen Natur [...]. Der Natureindruck stellt sich deshalb ein, weil die Architektur der Schwerindustrie aus Organen und Leitungsadern besteht. Es erscheint wie ein aus verschiedenen Teilen zusammengesetzter Körper, der etwas verdaut oder umsetzt.⁶³⁹

⁶³⁶ Vgl. hierzu Kapitel 3.5.1, S. 135 der vorliegenden Arbeit.

⁶³⁷ Wilde (2000), S. 12

⁶³⁸ Färber, Britta: „Jenseits der Funktion“, in: Grigoteit (1998), S. 54.

⁶³⁹ Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks: „Die Geburt des photographischen Blicks aus dem Geist der Historie“, in: *Kunstforum international*, Bd. 171, Juli – August 2004, S. 159 – 175, zit. in: Lange (2005), S. 205.

An anderer Stelle heißt es, ein Hochofenwerk sei „wie ein Urwald, in dem man sich überlegen muß, wie man ihn darstellt.“⁶⁴⁰ Die Hochöfen zählen zu den komplexesten Objekten, die von Bernd und Hilla Becher fotografisch dokumentiert wurden. Die Konstruktion folgt hier in jedem Detail der Funktion und die äußere Form stellt sich dem Betrachter als ein aus verschlungenen Röhrenformen zusammengesetztes Gebilde dar (Abb. 101). „Anatomisch betrachtet“, formulierten Bernd und Hilla Becher hierzu 1990, „entspricht der Hochofen deshalb einem Körper ohne Haut. Die inneren Organe, die Adern, das Skelett, ergeben seine Form.“⁶⁴¹ Die anatomische Metaphorik mit dem Blick ins „Körperinnere“ der Industriearchitektur wurde schon 1910 in einer Hochofenbeschreibung der Firma Krupp verwendet:

Da stehen sie zu vier oder fünf stramm in der Reihe wie eine Garde die Winderhitzer [...]. Es sind sozusagen die Lungen des Ofens, die im Inneren ein Netzwerk feiner senkrechter, auf- und abziehender Kanäle darstellen. Näher am Ofen, wie seinen Leib umklammernd, schlingen sich Systeme von Rohrwerk, gleichsam nach außen aus dem Körper heraus verlegte Gefäße [...]. Je zwischen den Hochöfen weiter landwärts pochen und surren in besonderen Häusern, taktmäßig wie der Herzschlag, riesige Gebläsemaschinen, die Tausende Kubikmeter Luft, das Blut der Anlage, in das Geäder der Rohre hineinpressen [...].⁶⁴²

Die Natur und die Medizin werden in den soeben angeführten Zitaten zu Metaphern und dienen als Erklärungsmodell für den Aufbau einer extrem künstlichen und extrem komplexen Industrieanlage. Natur und Anatomie werden hier als Erklärungsversuche verwendet, die Konstruktion und den Kreislauf der Industrie zu veranschaulichen.

Der Vergleich vom Aufbau und der Leistungsfähigkeit des Industrieobjekts auf der einen Seite und den menschlich-organischen Beschaffenheiten auf der anderen Seite findet sich nicht nur bei Bernd und Hilla Becher oder im industriell geprägten Milieu, sondern auch bei Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien wieder. Hier läuft der Vergleich andersherum, sodass ausgehend von den organischen Pflanzenformen schon zu Blossfeldts Lebzeiten zahlreiche technische Bezüge hergestellt wurden. Die Abbildung eines vergrößerten Schachtelhalms beispielsweise illustrierte 1927 das Buch *Bauten der Technik* von Werner Lindner. Lindner untersucht mit Fotografien und Zeichnungen eine Formentypologie von industriellen Architekturen bis hin zur Gegenüberstellung von Karl Blossfeldts Winterschachtelhalmen mit verschiedenen Turmanlagen:

Solange der Erbauer eines Turmes versucht, einen Schachtelhalm in dem tektonischen Ausdruck seines Wesens zu überbieten, solange ist er auf Abwegen. Die organische Kunstform der Natur ist von einer, man möchte sagen, edelsten Sensibilität des Schöpfers und einer >zeitlosen< Stilisierung der in und an dem Gebilde wirkenden Kräfte, die von vergleichbarem Menschenwerk nicht übersteigert werden können, jedenfalls nur auf Kosten der Ausgeglichenheit des Werkes.⁶⁴³

Der Schachtelhalm wird hier als Beispiel für die Statik einer Architektur herangezogen. Die Pflanzenfotografien Karl Blossfeldts visualisierten seinen Zeitgenossen, dass die Grundlage moderner

⁶⁴⁰ Ebd.

⁶⁴¹ Becher, Bernd und Hilla: *Hochöfen*, München 1990, S. 15.

⁶⁴² Hochofen- und Hafenanlage der Kruppschen Friedrich-Alfred-Hütte in Rheinhausen. Erläutert in Wort und Bild von der Firma Krupp, in: Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz, 1910, H. 1, D. 41, zit. in: Steinhauser (1994); S. 15.

⁶⁴³ Lindner, Werner: *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen*, Berlin 1927, S. 8.

Technik und Architektur in den Schöpfungen der Natur zu suchen sind. In der Analyse der einzelnen Pflanzenfotografien gibt es demnach eine direkte Übereinstimmung zwischen der vom Menschen erbauten Welt und der Natur. In Lindners Publikation werden Blossfeldts Schachtelhalme Turmbauten aus verschiedenen Epochen und Kulturen gegenübergestellt und so als Archetypen der modernen Wolkenkratzerarchitektur präsentiert (Abb. 133). Blossfeldt schreibt, diesem Ansatz folgend, in seinem Bildband *Wundergarten der Natur*:

Die Pflanze ist als ein durchaus künstlerisch-architektonischer Aufbau zu bewerten. Neben einem ornamental-rhythmisch schaffenden Urtrieb, der überall in der Natur waltet, baut die Pflanze nur Nutz- und Zweckformen. Sie war gezwungen, in stetem Daseinskampf widerstandsfähige, lebensnotwendige und zweckdienliche Organe zu schaffen. Sie baut nach denselben statischen Gesetzen, die auch jeder Baumeister beachten muß. [...] sie formt und bildet nach Logik und Zweckmäßigkeit [...]. In diesem Sinne ist die rastlos bauende Natur nicht nur in der Kunst, sondern auch auf dem Gebiet der Technik unsere beste Lehrmeisterin.⁶⁴⁴

Blossfeldt bestätigt hier, was Lindner schon zuvor feststellt, dass sich die Baumeister und Architekten nämlich an den Formen und Konstruktionen der Natur orientieren müssen, um zu befriedigenden Ergebnissen zu kommen. Der Mensch sollte sich mit der von ihm geschaffenen Technik ein Beispiel an der Formfindung der Natur nehmen, so Blossfeldt. Die Gestalt folgt der Funktion und sichert so das Überleben bzw. die maximale Leistungsfähigkeit. Nicht nur die Natur, wie es Karl Blossfeldt oben ausführt, bildet ihre Formen nach den Regeln der Zweckmäßigkeit, sondern auch die Formen der Industriebauten folgen reiner Funktionalität, wie Bernd und Hilla Becher anhand eines Hochofens deutlich machen:

All die Röhren, die Bauteile, wirken wie ein Block, ein einziges Chaos. Immer wieder wird etwas angebaut. Keiner kümmert sich darum, wie es aussieht – die Anbauten dienen der Technik, sie werden nicht aus ästhetischen oder stilistischen Gründen gemacht.⁶⁴⁵

Der Ausgangspunkt der Fotografen, genauso wie die Beschaffenheit der von ihnen fotografierten Objekte, mag ein unterschiedlicher sein, doch offenbaren sich die Ähnlichkeiten der beiden Werke sowohl in der visuellen Erfassung, als auch in den Objekten selbst. Diese entfalten mit ihrer an reiner Funktionalität orientierten Bauweise eine Ästhetik, die von Karl Blossfeldt sowie von Bernd und Hilla Becher erkannt und mit dem Mittel sachlich-nüchterner Fotografie sichtbar gemacht wurde.

⁶⁴⁴ Blossfeldt (1932), O.S.

⁶⁴⁵ Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler, in: Romain/ Bluemle (1989), S. 14.

4.1.3 Die Vielfalt der Dinge

Die Thematik von Technik und Industrie ist auch im Werk von Albert Renger-Patzsch präsent. Obwohl sie mit dessen Industriefotografie in der Regel zwar das Thema, nicht aber unbedingt den Darstellungsmodus teilen, ist Renger-Patzsch in diesem Zusammenhang wiederholt als Vorbild der Bechers zitiert worden.

Die Bechers ermöglichen das vergleichende Sehen durch die immer unveränderte, standardisierte und eingeschränkte Sichtweise. Die auf den gleichen Maßstab gebrachten, frontal und isoliert abgelichteten Industriebauten laden den Betrachter geradezu ein, sie miteinander in Vergleich zu setzen. Die typologischen Serien von Fördertürmen zeigen zum Beispiel: Welche Elemente machen den Typus des Förderturms zu einer bestimmten Zeit aus und welche regionalen Spielarten dieses Typus wurden entwickelt?

Albert Renger-Patzsch hat keine standardisierte Aufnahmemethode. Bei ihm herrschen Frontalansichten genauso vor wie Schrägperspektiven, Unter- und Aufsichten. Ein wichtiger Faktor bei der unterschiedlichen Darstellungsweise ist sicherlich der Tatsache geschuldet, dass Albert Renger-Patzsch Aufträge für industrielle Arbeitgeber ausführte und somit auch den Wünschen des Kunden gerecht werden musste. Bernd und Hilla Becher dagegen waren bei ihren Industriefotografien nie an einen Auftraggeber gebunden und konnten so ganz und gar die von ihnen bevorzugte Sichtweise umsetzen.⁶⁴⁶ Renger-Patzsch macht häufig von einem nahsichtigen Ausschnitt Gebrauch und dynamisiert den Bildraum dabei durch steile Untersichten, Überschneidungen, Wiederholungen und Diagonalen (Abb. 134, 135), die das Bild wie ein graphisches Muster wirken und die Funktion des isolierten Gerätes unbestimmt lassen. Bernd und Hilla Becher folgen bei ihren Aufnahmen einer standardisierten Methode, bei der sich das Motiv frontal und unverstellt in der Bildmitte befindet.

Entscheidender noch als die fotografierten Objekte selbst ist jedoch der Anspruch an die Art und Weise, wie diese ins Bild gesetzt werden sollten. So mögen sich die Perspektiven und Sichtweisen unterscheiden, doch geht es sowohl Bernd und Hilla Becher, als auch Albert Renger-Patzsch in der Bildumsetzung um das in der Fotografie zu erreichende Höchstmaß an Präzision und Information. Nostalgie oder der Versuch romantisierende Industriedarstellungen zu schaffen, widerstrebt ihnen und wird vermieden. Wie Bernd und Hilla Becher betont auch Albert Renger-Patzsch die dienende Stellung des Fotografen gegenüber dem Motiv.⁶⁴⁷ Die Erkenntnis und die genaue Information über den zu fotografierenden Gegenstand hält auch er für unerlässlich.⁶⁴⁸

Im Gegensatz zu den Bechers lässt Renger-Patzsch den Betrachter dagegen nicht an der Information über den jeweiligen Gegenstand teilhaben. Bernd und Hilla Becher stellen dem Abbildungsteil ihrer monographischen Publikationen kurze Funktionsbeschreibungen der dargestellten Bauten voran. Die Aneignung technischer Grundlagen wurde erforderlich, um die Auswahl der Motive gezielter treffen zu können⁶⁴⁹, und wird in den Buchpublikationen auch dem Betrachter vermittelt. Diese Kenntnisse bilden die Basis für Kriterien, die es möglich machen, die Fotografien in Gruppen oder Serien zu ordnen. Die

⁶⁴⁶ Vgl. Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler, in: Romain/ Bluemle (1989), S. 14.

⁶⁴⁷ Vgl. Schöppe (1937), S. 50.

⁶⁴⁸ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: „Ein Vortrag, der nicht gehalten wurde“, in: *Foto Prisma*, Nr. 10, Oktober 1966, S. 535f., zit. in: Renger-Patzsch (1997), S. 169.

⁶⁴⁹ Vgl. Lange (2005), S. 55.

Texte geben Auskunft über den funktionalen Aufbau der jeweiligen Industriearchitektur und beschreiben die verschiedenen Konstruktionslösungen, die sich herausgebildet haben:

Kugel-Gasbehälter sind Hochdruck-Gasbehälter [...]. Sie dienen der Speicherung von Gas in hochkomprimierter und flüssiger Form [...]. Die Füllmenge des Gases in der Kugel wird durch Druck geregelt. Da die Kugelgestalt einem wesentlich höheren Druck standhält als ein zylindrischer Behälter ist sie die optimale Form für die Speicherung von Gas unter hohem Druck.⁶⁵⁰

An anderer Stelle heißt es erläuternd zur Aufgabe und Funktion eines Wasserturmes:

Der Wasserturm ist Teil eines komplexen Systems, das aus Trinkwasser-Gewinnung, Aufbereitung, Verteilung und Kanalisation besteht. [...] Der Wasserturm ist ein hochgestellter Wasserbehälter auf turmartigem Unterbau. Er erfüllt gleichzeitig zwei Aufgaben: die Speicherung und den Druckausgleich von Wasser. [...] Der Behälter ist aus Holz, Stahl oder Eisenbeton gebaut, der tragende Sockel besteht entweder aus massivem Mauerwerk oder ist als offenes Holz-, Stahl- oder Betongerüst aufgeführt.⁶⁵¹

Die Beschreibungen erklären das Dargestellte und lassen die fotografierten Industriearchitekturen für den Betrachter so weniger abstrakt erscheinen. Die Objekte werden durch die Erklärung in einen Funktionszusammenhang gestellt durch den sich Form und Aufbau besser nachvollziehen lassen. Die verschiedenen Bauweisen und Baumaterialien, wie etwas im Beispiel der Wassertürme, lassen außerdem auf unterschiedliche Entstehungszeiten oder -regionen schließen, die sich in den Konstruktionen widerspiegeln.

In der intensiven Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, nicht nur in fotografischer Hinsicht, sondern auch was das Technikverständnis anbelangt, offenbart sich ein Unterschied zwischen dem Werk der Bechers und Renger-Patzschs, der das Werk von Bernd und Hilla Becher einer wissenschaftlichen Dokumentation näher zu rücken scheint.

Die gemeinsame Verwendung der Schwarz-Weiß-Fotografie, die Betonung der Fotografie als realistisches Medium sowie das industrielle Sujet sind die offensichtlichen Gemeinsamkeiten im Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher und Albert Renger-Patzsch. Während sich die Bechers in ihrer gemeinsamen Arbeit jedoch mit einer fast schon „obsessiven Ausschließlichkeit“⁶⁵² ganz und gar dem Thema der Industrie verschrieben haben, und auch August Sander sowie Karl Blossfeldt sich nahezu uneingeschränkt mit einem Themengebiet befassten, beschäftigte sich Albert Renger-Patzsch mit einer Vielzahl von Themenkomplexen. Die monographischen Publikationen der Bechers sind jeweils einer industriellen Konstruktionsart gewidmet, Sander investierte den Großteil seiner Zeit in das Mappenwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ und Karl Blossfeldt widmete sich im Rahmen seiner Lehrtätigkeit dem Fotografieren von Pflanzen. Dahingegen sind von Albert Renger-Patzsch neben *Die Welt ist schön* ebenfalls thematische Bildbände über Städte wie Lübeck⁶⁵³ oder Dresden⁶⁵⁴

⁶⁵⁰ Becher, Bernd und Hilla: *Gasbehälter*, Unveränderte Neuauflage, München 2002, S. 9.

⁶⁵¹ Becher, Bernd und Hilla: *Wassertürme*, Mit einem Text von Reyner Banham, 5. unveränderte Auflage, München 2005, S. 8f.

⁶⁵² Zweite, Armin: „Bernd und Hilla Becher ‚Vorschlag für eine Sehweise‘. 10 Stichworte“, in: ders. (2003), S. 13.

⁶⁵³ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Lübeck*, Berlin 1928.

⁶⁵⁴ Vgl. Dresdner Lehrerverein (Hrsg.): *Dresden, Ein Bilderbuch für die Teilnehmer an der Deutschen Lehrerversammlung*, Dresden 1929.

erschieden, genauso wie über spezifische Architekturen, Industrie oder Naturphänomene wie Bäume⁶⁵⁵ und Gestein⁶⁵⁶.

Die Arbeit mit Typologien und der Umgang mit dem seriellen Prinzip sind ebenfalls Dinge, die von den Fotografen unterschiedlich gehandhabt werden. Während Albert Renger-Patzsch durchgängig vom Einzelgegenstand ausgeht und an diesem das jeweils Typische hervorhebt, ist gerade für Bernd und Hilla Becher sowie August Sander der Typus als Ordnungsprinzip die übergeordnete Kategorie, dem das einzelne Objekt untergeordnet wird. Den Bechers und Sander kommt es nicht nur auf das einzelne Foto an, sondern vor allem auf den Vergleich von industriellen Konstruktionen einer Gattung bzw. von unterschiedlichen „Menschentypen“. Ihre typologischen Reihen stellen sich daher auch viel stärker in funktional begründeten Serien dar, als die Bilder Renger-Patzschs. Ihm geht es vielmehr um die exemplarische Darstellung bestimmter Phänomene und Erscheinungsformen, als um eine Untersuchung ein und desselben Gegenstandes auf mögliche Variationen. So hält er beispielsweise nicht die zahlreichen Formen und Strukturen von Wasser fest, sondern lediglich eine Welle als exemplarisches Abbild des Meeres (Abb. 71).

Auch Carl Georg Heise, der den Einleitungstext für *Die Welt ist schön* schrieb, weist auf dieses generalisierende und seiner Meinung nach symbolhafte Vorgehen hin. Eine Reihung der Heizeisen fasst er als Sinnbild der Serienproduktion auf, die Welle, wiedergegeben „im Moment größtmöglichen Bewegungsreichtums“⁶⁵⁷, verkörpert für ihn das Meer. Die Fotografie wird von Heise als Mittel aufgefasst, die Symbolkraft der Dinge selbst zu vergegenwärtigen, um „das unerschöpfliche Leben selbst in allen seinen Teilen als Symbol von neuem aufzufassen.“⁶⁵⁸ So stellt Renger-Patzsch, anders als die Bechers, Sander und auch Blossfeldt, Form- und Struktur analogien zwischen Dingen und Lebewesen unterschiedlicher Natur auf. Strukturähnlichkeiten offenbaren sich beispielsweise zwischen der Ornamentik der Natter und der Rosette von *Sempervivum percarneum* (Abb. 69, 77) genauso wie zwischen den Fichten des Gebirgsforstes und den ebenso senkrecht und nebeneinander aufgereihten Heizeisen der Schuhfabrik (Abb. 136, 137).

Bernd und Hilla Becher, August Sander sowie Karl Blossfeldt vergleichen im Gegensatz zu Albert Renger-Patzsch nicht die Formen und Strukturen unterschiedlicher Typen, sondern in der Regel eines Typs. In ihren Werken findet sich etwa ein Nebeneinander verschiedener Wasser- oder Kühltürme (Abb. 138, 139), verschiedener Menschen einer Gesellschaftsschicht oder verschiedener Pflanzen- und Blütentypen. Mit ihren Fotografien beschäftigen sie sich außerdem nicht nur mit dem Vergleich innerhalb einer Gruppe, wie beispielsweise den Wassertürmen, Jungbauern oder Farnen, sondern ganz übergreifend mit der unterschiedlichen Beschaffenheit von Industriearchitekturen, Menschen und Pflanzen. Ihnen kommt es vor allem auf die Analogien und Differenzen von Dingen gleicher Natur an. Die Auseinandersetzung und Analyse eines konkreten Themenkomplexes sowie die Auslotung des Typischen durch Vergleich ist prägnant für ihren Schaffensprozess und verleiht ihm etwas Wissenschaftliches.

⁶⁵⁵ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Bäume. Photographien schöner und merkwürdiger Beispiele aus deutschen Landen*, Ingelheim am Rhein 1962.

⁶⁵⁶ Vgl. Renger-Patzsch, Albert: *Gestein. Photographien typischer Beispiele von Gesteinen aus europäischen Ländern*, Ingelheim am Rhein 1966.

⁶⁵⁷ Heise, Carl Georg, in: Renger-Patzsch (1928), S. 10f.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 16f.

Trotz der Unterschiede fungiert auch das Werk Albert Renger-Patzschs als ein Bewahrer. Es versucht Zeit und damit Geschichte zu konservieren. Zu den Fotografien sind durchgehend die Jahreszahlen zu finden, sie sind mit Titeln versehen und im Falle der Industriefotografien auch mit konkreten Ortsangaben, die es ermöglichen, das Fotografierte einzuordnen. Die Darstellung einer Vielzahl von Dingen und Perspektiven unterscheidet das Werk Renger-Patzsch somit zwar von dem der Bechers, Sanders und Blossfeldts, doch ist der Anspruch an das fotografische Bild ein ähnlicher. Ein Moment und ein Ausschnitt der Zeit soll bewahrt werden und durch das Nebeneinander von Formen, Strukturen und Typen den Vergleich ermöglichen.

4.1.4 Menschenleere Landschaften

Eine Gemeinsamkeit, die bei den Werken von Albert Renger-Patzsch und Bernd und Hilla Becher ins Auge fällt, ist die Abwesenheit von Menschen, bzw. im Falle von Albert Renger-Patzsch zumindest die Konzentration auf hauptsächlich gegenständliche Motive. Aus dem kritischen Aufsatz Walter Benjamins, in dem er sich auch auf Renger-Patzschs *Die Welt ist schön*⁶⁵⁹ bezieht und die neusachliche Fotografie als etwas beschreibt, das nichts zur Erkenntnis der Dinge beiträgt, sondern lediglich ihren Warencharakter unterstreicht, wurde bereits zitiert.⁶⁶⁰ Die Technik, so der Vorwurf, wird wie eine gekonnte Reklame ins Bild gesetzt und die ökonomischen Zusammenhänge, in denen die Produkte hergestellt werden, wird vollkommen ausgeblendet.

Kritik dieser Art blieb jedoch kein zeitgenössisches Phänomen der Neuen Sachlichkeit, sondern wurde auch später im Bezug auf das Werk von Bernd und Hilla Becher formuliert. So vertritt Ulrich Greiner in einem Artikel der FAZ die Meinung, dass die Bilder der Bechers vor allem die Versöhnung mit dem Schlechten und eine „Verharmlosung der industriellen Produktionsverhältnisse“⁶⁶¹ erreichen würden. An anderer Stelle wird den Bechers vorgeworfen, durch ihre Art der visuellen Präsentation von den gesellschaftlichen Zusammenhängen abzulenken.⁶⁶² Der Vorwurf lautet, Benjamins Kritik ähnlich, die Industriebauten in ästhetisch schöne Gegenstände verwandelt und damit einer gesellschaftlichen Banalität und Oberflächlichkeit Vorschub geleistet zu haben. Kritisch hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass auf den Becher'schen Fotografien keine Menschen zu sehen sind und damit mitunter fragwürdige Produktions- und Arbeitsbedingungen „weggeschminkt“ werden, die eigentlich Stein des Anstoßes sein sollten. In dieser Argumentation wird dem Becher'schen Werk eine sozialkritische Sichtweise abverlangt, die von den Fotografen so nicht beabsichtigt ist. Außer Acht gelassen wird hierbei, dass das Konzept der Bechers nicht auf die Präsentation sozialer und industrieller Missstände abzielt, sondern auf die Bewahrung und den visuellen Vergleich industrieller Architekturen in Form von Fotografien.

Die Abwesenheit von Menschen auf den Fotografien ist von Bernd und Hilla Becher beabsichtigt und gewollt, erklärt sich darüber hinaus jedoch auch durch andere Faktoren. Lange Belichtungszeiten von 20 Sekunden oder mehr, wie sie bei dem von den Bechers verwendeten Kamertyp betragen⁶⁶³, erfordern Statisches, Unbewegliches und lassen Bewegungen verschwimmen oder ganz verschwinden. Menschliche Bewegungen, die bei Belichtungszeiten dieser Länge fast unvermeidbar sind, führen zu Verwacklungen oder wären nur als flüchtige Schatten zu erkennen. Die Menschen, die bei den fotografierten industriellen Großanlagen tätig sind, befinden sich in der Regel außerdem im Inneren des Gebäudes oder aber unter Tage, und sind so auf dem Gelände gar nicht sichtbar. Darüber hinaus, so Hilla Becher, dominiert der Mensch, und sei er noch so klein, ein Bild und zieht so die Aufmerksamkeit auf sich, anstatt auf das Gebäude, um das es eigentlich gehen soll.⁶⁶⁴

⁶⁵⁹ Vgl. Renger-Patzsch (1928).

⁶⁶⁰ Vgl. Kapitel 3.4.2, S. 131 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁶¹ Greiner, Ulrich: „Ein Förderturm ist ein Förderturm. Die Entdeckung technisch-industrieller Bauten durch die Kunstfotografie“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Januar 1971, S. 28, zit. in: Zweite (2003), S. 30.

⁶⁶² Vgl. Helmut Hartwig: „Anonyme Skulpturen von Hilla und Bernd Becher – eine Art Industriefotografie“, in: Ehmer, Hermann K. (Hrsg.): *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie*, Köln 1971, S. 355f.

⁶⁶³ Vgl. Kapfer (2010).

⁶⁶⁴ Ebd.

In den Fotografien der Bechers steht die Architektur der Industriebauten im Mittelpunkt und damit verbunden ist der Wunsch, eine sozialkritische Komponente bewusst in den Hintergrund treten zu lassen:

Uns ist durchaus klar, daß Industrie und Fortschritt ihre positiven und ihre negativen Seiten haben. [...] Andererseits sind wir auch keine Moralisten. Wir können diese Dinge nicht beurteilen, und Photographie ist ja auch für solche Beurteilungen nicht gedacht.⁶⁶⁵

Susanne Lange unterstützt diese Ansicht und formuliert in Marianne Kapfers Film dazu knapp: „Es geht nicht um die Sozialkritik, es geht um die äußere Erscheinungsform, so einfach ist das.“⁶⁶⁶

In der Äußerung Bernd und Hilla Bechers sowie in dem Kommentar von Susanne Lange wird die Absicht der beiden Fotografen deutlich formuliert. Obwohl sie sich der Auswirkungen der von ihnen fotografierten Industrieobjekte durchaus bewusst sind, ist es nicht ihr Ziel, dies mit ihren Fotografien festzuhalten. Es geht ihnen um den Formvergleich und um die fotografische Dokumentation dieser im verschwinden begriffenen Objekte. Die Bechers sehen sich und das Medium der Fotografie nicht in der Position, Kritik oder einen moralischen Standpunkt nach außen zu tragen.

Die Aussage der Bechers, die positiven und negativen Aspekte der Industrie nicht beurteilen zu können oder zu wollen, ist in dem Sinne nachvollziehbar, als sich ihr künstlerisches Konzept nicht mit einem solchen Anspruch deckt. Ihr Ziel ist es, durch eine möglichst sachliche und einheitliche Darstellungsweise sowie die Schaffung von Reihen, Serien und Typologien, den visuellen Vergleich zu ermöglichen. Ihre Fotografien deshalb als ignorant oder romantisierend zu bezeichnen, halte ich für kurzsichtig. Absicht und Forderung weichen voneinander ab. Die Bechers verfolgen mit ihrer Fotografie ein anderes Ziel als es von manch einem gefordert wird.

Kritisch zu sehen ist meiner Meinung nach allerdings die Feststellung der Bechers, dass das fotografische Medium nicht für die Beurteilung gedacht sei. Zwar mag das künstlerische Konzept Bernd und Hilla Bechers das von „Objektivität“ und Sachlichkeit sein, dies bedeutet jedoch nicht gleichzeitig, dass Fotografien nicht generell auch dafür geeignet sind, einen eindeutigen sozial- oder umweltpolitischen Standpunkt zum Ausdruck zu bringen.⁶⁶⁷

Trotz der Abwesenheit von Menschen auf den Bildern, stellt sich uns auf den Industriefotografien der Bechers und Albert Renger-Patzschs ein Abbild menschlicher Existenz dar. Eine von Menschen geschaffene und gestaltete Umwelt, die auf ihre Erbauer verweist. Besonders deutlich wird dies auf den Fotografien ganzer Industrieanlagen, die die Produktionsstätten in ihrem Gesamtgefüge und im Kontext ihrer näheren Umgebung zeigen. Sowohl Bernd und Hilla Becher als auch Albert Renger-Patzsch haben diese für das Ruhrgebiet charakteristischen Landstriche festgehalten und es sind diese Aufnahmen, die die vielleicht größte Ähnlichkeit zwischen den beiden Werken aufweisen.

Mit den Motiven, die unter dem Titel „Industrielandschaften“ veröffentlicht wurden, gehen Bernd und Hilla Becher über eine streng auf das einzelne Objekt gerichtete Darstellung hinaus. Durch die landschaftliche, teilweise auch urbane Umgebung, in der die Funktionsbauten gezeigt werden, öffnet

⁶⁶⁵ Bernd und Hilla Becher im Interview mit Michael Köhler, in: Romain/ Bluemle (1989), S. 15.

⁶⁶⁶ Vgl. Kapfer (2010).

⁶⁶⁷ Erinnerung sei hier an das Projekt der amerikanischen FSA, die mit ihren Fotografien auf die Missstände der verarmten Bauern und der Landbevölkerung aufmerksam machten; Vgl. Kapitel 2.1.4, S. 51 der vorliegenden Arbeit.

sich das Thema hier ins Erzählerische. Im Unterschied zu den Typologien sind die Gebäude auf diesen Aufnahmen in ihrem weiteren Zusammenhang zu sehen, und in den Bildern werden so soziale sowie zeithistorische Aspekte ablesbar. Die Formen der Industriekonstruktionen geben Auskunft über einen örtlichen Wirtschaftszweig, wie z.B. Stahlgewinnung, Bergbau oder Kokerei, und sind Zeugnisse der geologischen, ökonomischen und technischen Wechselwirkungen, die sich im Aussehen des Objektes und der Landschaft wiederfinden. Bernd und Hilla Becher erstellten diese Art der Fotografien bereits seit Beginn ihrer Zusammenarbeit.⁶⁶⁸ Die einzelnen Objekte auf diese Weise in ihrem funktionalen Gesamtzusammenhang lokalisierbar zu machen, war für die beiden Künstler der entscheidende Antrieb bei diesen Fotografien.⁶⁶⁹ Bearbeitet wurden auch hier die Themen Bergwerke, Hüttenwerke und Kokereien sowie Kalkwerke, Zement- und Schotterwerke, Getreidesilos, Kraftwerke, bis hin zu auffälligen Einzelobjekten, wie beispielsweise Kühl- und Fördertürme im Gefüge der Landschaft (Abb. 140 – 142). Bei den Aufnahmen der „Industrielandschaften“ legten sie jedoch andere Kriterien an, als bei den sonst isoliert aufgenommenen Industrieobjekten:

Gerade bei den Landschaften haben wir nur Motive photographiert, die auch ein gutes Bild ergaben. Wir sind durchaus nicht rein dokumentarisch vorgegangen [...]. Die Aufnahmen von Industrielandschaften sind immer auch komponiert. [...] Die Landschaften sind mehr Komposition als alles andere. Bei den einzelnen Gegenständen gibt es ganz bestimmte Kriterien, die es erlauben, die Form richtig wiederzugeben. Die Landschaften aber sind wie ein herausgeschnittenes Stück aus einer Tapete, das komponiert werden muß, sogar nach der Aufnahme nach der Vergrößerung.⁶⁷⁰

Offensichtlich legten Bernd und Hilla Becher bei den Landschaftsaufnahmen andere Maßstäbe an, als bei den Fotografien einzelner Objekte. Ein gelungenes Bild zeichnet sich für sie hier durch eine durchdachte Komposition aus, die das Industrieobjekt im Zusammenhang mit der umliegenden Umgebung zur Geltung bringt.

Auch Albert Renger-Patzschs „Ruhrgebietslandschaften“ sind durchkomponiert und offenbaren verblüffende Ähnlichkeit mit den Aufnahmen der Bechers (Abb. 143 – 145). Wie Bernd und Hilla Becher schlägt er mit diesen Fotografien den Bogen von den einzelnen Dingen hin zu ihren Gesamtzusammenhängen. So sah er die Landstriche, Fabriken und Siedlungen im Ruhrgebiet in kompositorischer Flächenordnung. Als er 1927 seine ersten Fotografien vom Ruhrgebiet machte, war ihm diese Industrieregion nicht mehr unbekannt. Wie Bernd Becher hatte er dort einige Zeit seiner Jugend verbracht.⁶⁷¹ Häuser, Bäume, Laternen, Schornsteine und Strommasten erscheinen nun vor den Hintergründen ihrer Umgebung als spezifische Details der Region. Wie in den Aufnahmen einzelner Gegenstände bleibt Renger-Patzsch auch im Ruhrgebiet ganz dem Dinglichen verhaftet. Ein wesentlicher Unterschied ist jedoch nicht zu übersehen: Die Standorte der Motive sind hier im Bild ablesbar. Die Ortlosigkeit ist wie bei den Industrielandschaften der Bechers aufgehoben.

Ebenso wie sie, so setzt auch Renger-Patzsch mit seinen Fotografien nicht die Menschen in Szene, sondern ausschließlich die Industriebauten, Straßen und Siedlungen, die ihr Leben umgeben. Nichts

⁶⁶⁸ Vgl. Becher (2002), S. 5.

⁶⁶⁹ Vgl. Becher (2002), S. 11.

⁶⁷⁰ Bernd und Hilla Becher im Interview mit Susanne Lange, in: Becher (2002), S. 10.

⁶⁷¹ Vgl. Mensch/ Pachnicke (2001), S. 189.

gibt Auskunft über soziale Strukturen oder Konflikte und die aufgenommenen Kulissen müssen für sich selbst sprechen.

Anders als die Fotografien für die Bücher über Lübeck, Dresden und die Halligen, sind die Ruhrgebietsaufnahmen Renger-Patzschs über mehrere Jahre unabhängig von einem Auftraggeber entstanden.⁶⁷² Er suchte Orte an den Stadtgrenzen von Essen, Duisburg, Oberhausen und Gelsenkirchen auf. Vorstadthäuser, Hinterhöfe, Bahndämme, Haldenlandschaften und einsame Straßen mit Industriekulisse im Hintergrund sind es, die er erkundete. Orte, die zuvor kaum eines künstlerischen Blicks gewürdigt worden waren. Albert Renger-Patzsch fotografierte das Ruhrgebiet in einer Zeit, als es für Bild und Film, überhaupt als künstlerisches oder abbildungswürdiges Element, noch nicht entdeckt war – eine weitere Parallele zum Werk von Bernd und Hilla Becher, die mit ihren Industriefotografien entscheidend zu einem veränderten Bewusstsein und Umgang mit diesem Kulturgut beitrugen. Sowohl die Bechers als auch Albert Renger-Patzsch haben auf die Industrie und Technik unserer Gesellschaft aufmerksam gemacht und sie im Kunstkontext mit ihren Fotografien in das Bewusstsein der Menschen gebracht.

Wurden sie zur Zeit ihrer Aufnahme noch als nicht darstellungswürdig empfunden, so sind die Fotografien von Bernd und Hilla Becher sowie Albert Renger-Patzsch heute von großem Wert. Nicht nur ihre ästhetische Dimension, sondern auch die Tatsache, dass sie uns eine vergangene Industriekultur vor Augen führen, ist ein Verdienst für den sie hoch geschätzt werden. Die von ihnen fotografierte Industriekultur hat ganze Regionen und Generationen geprägt. Die unwiderruflichen Veränderungen, die sich mit dem Verschwinden ganzer Industrieanlagen manifestierten, werden uns und folgenden Generationen durch ihre Fotografien vor Augen geführt.

Das Ruhrgebiet war lange Zeit der größte industrielle Ballungsraum Europas, der ein reichliches Angebot an Arbeit bereithielt und viele Menschen anzog:

Die Städte wuchsen vor hundert Jahren und noch davor völlig unkontrolliert, die Industrie verödete wie ein gefräßiges Ungeheuer den Boden. Um die Kohlegruben herum wurden Kokereien und Stahlwerke gegründet, Walzwerke und chemische Fabriken gebaut. Und nahebei, immer dicht an der Arbeit, zog man Wohnungen hoch, entstanden Siedlungen, die man >Kolonien< nannte.⁶⁷³

Dieses Nebeneinander von Industrie und Wohnraum, Arbeitsplatz und privatem Lebensbereich zeigen die *Industriellandschaften* der Bechers ebenso wie die *Ruhrgebiet-Landschaften* von Albert Renger-Patzsch. Die Industrie brachte ganz neue Architekturen, Transportmittel und eine neue Urbanität hervor, die sich auf den Fotografien in einer Koexistenz von zwei scheinbar völlig verschiedenen Welten zeigt. Die verschiedenen Bauten und Lebenswelten präsentieren sich auf den Bildern im schablonenhaften Vor-, Hinter- und Nebeneinander (Abb. 146 – 149).

Nicht nur die Dokumentation des Ruhrgebietes im Allgemeinen ist den Bechers und Renger-Patzsch gemeinsam, sondern darüber hinaus auch ganz konkrete Motive, die sich in beiden Werken wieder finden. Viele der von Albert Renger-Patzsch fotografierten Bauten und Industriellandschaften wurden Jahre später zum Gegenstand der von Bernd und Hilla Becher verfolgten Fotografie. Anhand einiger

⁶⁷² Vgl. Mensch/ Pachnicke (2001), S. 190.

⁶⁷³ Thoma, Dieter: „Im Ruhrgebiet“, in: Becher (2002), S. 8.

Beispiele lässt sich die thematische Verbindung ihrer Arbeit zum Werk von Renger-Patzsch belegen. Identische Arbeitsorte waren zum Beispiel die Schachanlage Germania (Dortmund-Marten), Victoria Mathias (Essen) und Rosenblumendelle (Mülheim-Heissen). Darüber hinaus Carolinenglück (Bochum), Hansa (Dortmund-Huckarde) sowie das Hochofenwerk Herrenwyk bei Lübeck, in dem die Aufnahme *Kauper von unten gesehen* (1928) von Renger-Patzsch entstanden ist (Abb. 150). 1983 haben auch Bernd und Hilla Becher an diesem Ort fotografiert und dabei ihre Sicht auf dasselbe Motiv formuliert (Abb. 151). Während die Aufnahme von Albert Renger-Patzsch die Ausmaße des zwischen den Winderhitzern emporragenden Kamins in strenger Untersicht zeigt, richtet sich der Blick der Bechers vorrangig auf die technisch-konstruktiven Elemente, die besonders in der Detailansicht zum Ausdruck kommen. Der Vorgehensweise von Bernd und Hilla Becher verwandt, hat allerdings auch Renger-Patzsch die funktionalen Zusammenhänge der von ihm fotografierten Industriebauten in einigen Fotografien anschaulich gemacht und setzte die Objekte dabei derart ins Bild, dass sowohl ihre formale Gestalt als auch die Details der Konstruktion erkennbar werden (Abb. 152).

Für Thomas Janzen steigert das Hochofenwerk Herrenwyk in Lübeck durch seine steile Untersicht und „die strenge auf die Bildmitte zulaufende Symmetrie der dunklen Formen [...] die Monumentalität des Hochofenwerks, so dass man sich gleichsam vor einer Kathedrale der Industrie wähnt.“⁶⁷⁴ Dieser Eindruck wird durch den Vergleich mit einer Fotografie des gotischen Gewölbes der Marienkirche in Greifswald bestärkt, das aus einer vergleichbar aufsteigenden Perspektive aufgenommen ist (Abb. 153).

Die „Kathedralen der Industriekultur“ waren für Albert Renger-Patzsch nicht nur darstellungswürdige sondern auch erhabene Objekte, deren Gestalt und Wirkung man am besten mit den Mitteln der Fotografie gerecht wird:

Dem Starren Liniengefüge moderner Technik, dem luftigen Gitterwerk der Kräne und Brücken, der Dynamik 1000pferdiger Maschinen im Bilde gerecht zu werden, ist nur der Fotografie möglich.⁶⁷⁵

Aus diesen Worten spricht das neue Selbstwertgefühl der Fotografen der 20er Jahre und der Anspruch, mit der neusachlichen Fotografie eine Bildsprache entdeckt zu haben, mit der man sich von der Malerei emanzipiert hatte und die Technik des modernen Zeitalters adäquat festgehalten konnte. Albert Renger-Patzsch erkannte in den Industriearchitekturen einen abbildungswürdigen Gegenstand, der einem neuen Schönheitsideal entsprach und die Möglichkeit, dies mit den Mitteln der Fotografie sichtbar zu machen:

Die weithin ins Land sichtbaren Fördertürme, Hochöfen und Gasometer werden zu Landmarken, die den Geist des Montanzeitalters ebenso überzeugend verkünden, wie die ägyptischen Pyramiden, griechischen Tempel, mittelalterlichen Kathedralen und barocken Schlösser ihrer Zeit. Nur sind sie nicht dem Totenkult, der Gottesanbetung oder der Feier weltlicher Herrschaft geweiht, sondern dem gewaltigen Rhythmus menschlicher Arbeit.⁶⁷⁶

⁶⁷⁴ Janzen, Thomas: „Der fotografische Gegenstand und eine Landschaft der Dinge“, in: Mensch/ Pachnick (2001), S. 186f.

⁶⁷⁵ Renger-Patzsch (2010), S. 92.

⁶⁷⁶ Pachnicke, Peter: „Industriearchitektur“, in: Mensch/ Pachnicke (2001), S. 16.

Bernd Becher spricht im Bezug auf die Industriearchitekturen ebenfalls von „Sakralbauten des Calvinismus“ und lässt somit eine Parallele zur Maschinenästhetik der 1920er Jahre erkennen.⁶⁷⁷ Der Calvinismus ist eine theologische Bewegung, die u.a. eine spezifische Arbeitsethik betont. Neben der Tugendhaftigkeit bildet hier die Nützlichkeit des menschlichen Handels einen Grundpfeiler. Fleiß und wirtschaftlicher Erfolg können als Zeichen der Erwählung und Gnade im von Gott vorbestimmten Leben gelten. Der Calvinismus distanzierte sich von der schmückenden Liturgie und dem Prunk des Barock. Das Puristische, Karge sollte im Vordergrund stehen.

Die über ihre Funktion definierten Gebäudetypen, die Bernd und Hilla Becher fotografierten, sind aus dieser Perspektive heraus nicht nur Zeugnisse technischer und ökonomischer Errungenschaften, sondern auch Zeugnisse, an denen der Zeitgeist einer ganzen Epoche ablesbar wird. Sie notierten hierzu 1971 in privaten Arbeitsaufzeichnungen:

Das Hauptziel unserer Arbeit ist, zu beweisen, daß die Formen unserer Zeit die technischen Formen sind, obwohl sie nicht um der Form willen entstanden sind. So wie das mittelalterliche Denken sich in der gotischen Kathedrale manifestiert, zeigt sich unser Zeitalter in den Gebäuden und Apparaturen der Technik.⁶⁷⁸

Wie Albert Renger-Patzsch führen uns auch Bernd und Hilla Becher Zweckbauten des 20. Jahrhunderts vor Augen, deren Bestimmung zur Religion unserer Kultur geworden zu sein scheint:

Wenn Sie eine gotische Kirche besuchen, dann können Sie damit in deren Zeit zurückreisen, Sie begegnen der Kultur, die sie errichtet hat. Unsere Aufnahmen von Industrieanlagen schaffen eine Möglichkeit, das Zeitalter der Industrie zu besuchen.⁶⁷⁹

Die Äußerung der Bechers macht deutlich, dass sie sich mit ihren Fotografien in einer Tradition mit jahrhundertealten Bauwerken sehen, die Geschichte erfahrbar machen.

Zu bedenken ist hierbei jedoch, dass viele der von ihnen fotografierten Industrieobjekte bereits verschwunden sind und so anders als eine gotische Kirche nicht mehr unmittelbar besucht werden können. Was die Fotografien bieten, ist die Möglichkeit, sich einer Zeit anzunähern und sich so die Zeit der Erbauung und Nutzung der Architekturen zu vergegenwärtigen. Mit ihren Fotografien beweisen die Bechers ein sensibles Gespür für das Verschwinden und die Vergänglichkeit von Industriebauten, an denen die Dynamik der Gesellschaft deutlich wird.

Indem Bernd und Hilla Becher und auch Albert Renger-Patzsch die Objekte einer vergangenen Industrieepoche für die Nachwelt dokumentieren, halten sie die Geschichte, den Zeitgeist und indirekt auch das Leben der Menschen einer bestimmten Epoche fest. Entsprechend des Buchtitels *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen*⁶⁸⁰ halten die Fotografen nicht nur profane Industriearchitekturen fest, sondern fungieren darüber hinaus auch als Geschichtsschreiber. Die Abbildungen der Industrieanlagen sind nicht nur Geschichte, sondern erzählen dazu Geschichten und entwerfen so ein Bild ihrer Erbauer sowie der Menschen, die in der unmittelbaren Umgebung der „Industrielandschaften“ gelebt und gearbeitet haben.

⁶⁷⁷ Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit Michael Köhler, in: Romain/ Bluemle (1989), S. 15.

⁶⁷⁸ Bernd und Hilla Bechers Arbeitsaufzeichnungen zit. in: Lange (2005), S. 10.

⁶⁷⁹ Bernd und Hilla Becher im Gespräch mit James Lingwood: „Die Musik der Hochöfen“, in: *artpress*, Nr. 209, Januar 1996, S.21 – 28, zit. in: Lange (2005), S. 192.

⁶⁸⁰ Vgl. ebd.

Ein Besuch in der Zeche Zollverein in Essen, die sowohl von Bernd und Hilla Becher als auch von Albert Renger-Patzsch abgelichtet wurde, führt die Koexistenz von Leben und Arbeiten ganz deutlich vor Augen.⁶⁸¹ Es entsteht ein neues Verständnis für die Größe der Anlagen, für ihre Rolle im gesellschaftlichen Leben sowie für die Herausforderung und Leistung, die kolossalen Industriearchitekturen mit fotografischen Mitteln ins Bild zu setzen.

Ein kurzer Film, der bei einer Führung durch den „Schacht XII“ der Zeche Zollverein zu sehen ist, zeigt ehemalige Arbeiter der Anlage im Interview. Diese bringen in ihren Erzählungen und Erinnerungen zum Ausdruck, wie sehr das alltägliche Leben mit ihrem Arbeitsplatz in der Zeche verbunden war. Sie prägte nicht nur das Stadtbild, sondern beeinflusste auch den Lebensrhythmus und das Miteinander. Für Generationen war sie so neben der Familie der Lebensmittelpunkt.

Da der Bedarf an Bergleuten für die Zeche Zollverein nicht allein durch die ursprünglich ansässigen Bauernhöfe im Nordosten Essens gedeckt werden konnte, warb man junge Männer mit ihren Familien aus ländlichen Gebieten der Masuren, Schlesiens oder der Eifel an. Diese wurden in die Bergmannssiedlungen in unmittelbarer Nähe der Zeche einquartiert. Die bereitgestellten Wohnungen konnten sie nur behalten, wenn sie auch auf der Zeche arbeiteten.⁶⁸² Die Zeche war nicht nur Arbeitgeber, der einen vollkommen separaten Bereich darstellte, sondern ein Ort der Identitätsstiftung, an dem alle Lebensbereiche miteinander verwoben waren. Zu den Wohnungen gehörten Nutzgärten sowie Kleinviehställe zur Selbstversorgung. Das alltägliche Leben verbrachte man gemeinsam auf der Arbeit, im Garten oder auf der Straße. So spielten bei der Verschränkung der Lebensräume „die engen Wohnungen, der gemeinsame Arbeitsplatz der Familienväter und Söhne und vielleicht auch landsmannschaftliche Bindungen aus der alten Heimat“⁶⁸³ eine große Rolle.

Ludger Derenthal, Leiter des Museums für Fotografie in Berlin, vergleicht die Industrieanlagen und deren Bauten mit der Kirche eines Dorfes. In einem herkömmlichen Dorf, so Derenthal, befindet sich eine Kirche in der Mitte, im Ruhrgebiet dagegen haben sich die Siedlungen um die Industrie angesiedelt. Die Industriebauten sind so noch heute „identitätsstiftende Landmarken“⁶⁸⁴, mit deren Abriss etwas Entscheidendes fehlen würde.

Im Fall der Dortmunder Zeche Zollern machten sich Bernd und Hilla Becher mit einem Verein und Kampagnen gegen den Abriss der Anlage stark.⁶⁸⁵ Damals von vielen Seiten noch mit Kopfschütteln betrachtet, bietet sich heute ein einzigartiges Gesamtkonzept. Orte wie die Zeche Zollern oder Zeche Zollverein sind zu Industriedenkmälern geworden. Die Zeche Zollverein wurde 2001 von der UNESCO außerdem als Weltkulturerbe eingestuft. Sie stand in Europa lange Zeit für Höchstleistungen im Bergbau, denn „innerhalb weniger Jahrzehnte entwickelte sich im Essener Nordosten aus einer kaum erschlossenen Agrarlandschaft ein Zentrum der Montan-Industrie“⁶⁸⁶. Schacht XII, in den Jahren 1926 bis 1932 geplant und gebaut, war ausgelegt auf eine Rohförderung von 25.000 Tonnen, entsprechend ca. 13.000 Tonnen verwertbare Kohle, pro Tag.⁶⁸⁷ Entscheidend für die UNESCO-Anerkennung im

⁶⁸¹ Vgl. hierzu die Homepage der Zeche Zollverein: <http://www.zollverein.de>, letzter Zugriff am 15.03.2013.

⁶⁸² Vgl. Zeche Zollverein e.V. (Hrsg.): *Die Zeche Zollverein*, Erfurt 2008, S. 63.

⁶⁸³ Ebd., S. 71.

⁶⁸⁴ Vgl. Kapfer (2010).

⁶⁸⁵ Vgl. hierzu die Homepage der Zeche Zollern: <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/zollern/ort>, letzter Zugriff am 15.03.2013.

⁶⁸⁶ Zeche Zollverein (2008), O.S.

⁶⁸⁷ Vgl. ebd., S. 35.

Jahre 2001 war neben der Leistung auch die von den Architekten Schupp und Kremmer realisierte Doppelturmanlage von Schacht XII zusammen mit den darum gruppierten Neubauten, die „Jahrzehnte weltweit Maßstäbe für optimale Industriearchitektur“⁶⁸⁸ setzten. Heute gibt es auf dem Gelände Ausstellungen zur Geschichte des Ruhrgebietes und zum Bergbau. Zahlreiche Führungen schleusen jährlich hunderte von Touristen durch die Anlagen und kulturelle Veranstaltungen, wie etwa Freilichtkino oder Konzerte, locken nicht nur Touristen sondern auch Anwohner an. Mittlerweile ist es sogar möglich in der Zeche Zollverein den Bund der Ehe zu schließen.⁶⁸⁹

Neben der Zeche Zollverein und der Zeche Zollern wurden auch weitere Industriestätten des Ruhrgebiets einer neuen Nutzung überführt. So finden in Recklinghausen alljährlich die Ruhrfestspiele statt, die mit ihren Theaterinszenierungen auch das ehemalige Steinkohlebergwerk Zeche König Ludwig als Spielort nutzen.⁶⁹⁰

Ein anderes Beispiel für die Weiternutzung im Rahmen internationaler Kulturveranstaltungen ist der Gasometer in Oberhausen. Dieser dient heute als riesige Ausstellungshalle mit wechselndem Programm. Sowohl im Jahr 1999 als auch im Jahr 2013 nutzte der Künstler Christo den Industriebau als Ort für seine Installationen.⁶⁹¹

Die Industrielandschaften des Ruhrgebiets und der Welt, die uns von den Bechers und Renger-Patzsch präsentiert werden, implizieren trotz der Abwesenheit des Menschen das menschliche Leben und Schaffen. Die Anlagen mögen auf den Fotografien verlassen, kühl und abweisend erscheinen, doch ist eine ganze Reihe menschlicher Aktivitäten mit ihnen verbunden, die auf den Bildern nur indirekt zu erahnen sind. Die Fotografien mögen den Schwerpunkt auf die Bauten legen und entfalten neben der industriellen Ästhetik doch auch eine Komponente sozialen Lebens, dessen Zeugnis in den noch erhaltenen Industriedenkmalern nachzuvollziehen ist.

⁶⁸⁸ Ebd., S. 35.

⁶⁸⁹ Vgl. hierzu die Homepage der Zeche Zollern zum Thema Hochzeit: <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/zollern/kontakt/heiraten>, letzter Zugriff am 15.03.2013.

⁶⁹⁰ Vgl. hierzu die Homepage der Ruhrfestspiele: <http://www.ruhrfestspiele.de>, letzter Zugriff am 15.03.2013.

⁶⁹¹ 1999 realisierten Christo und Jeanne-Claude im Gasometer Oberhausen die Installation „The Wall“ aus 13.000 Ölfässern. 2013 ist die Indoor-Installation „Big Air Package“ von Christo zu sehen, die aus lichtdurchlässigem Gewebe besteht und im aufgeblasenen Zustand zeitweilig die größte freitragende Skulptur der Welt sein soll. Vgl. hierzu: <http://christojeanneclaude.net/projects>, sowie: <http://www.gasometer.de>, letzter Zugriff am 15.03.2013.

4.1.5 Selbstverortung und Fremdverortung

Eine mit der Zeit veränderte Wahrnehmung der Motive, und eine damit einhergehende veränderte Rezeption, ist bei allen vier hier behandelten Werken zu beobachten. Interessant ist hier sowohl die Selbsteinschätzung der Fotografen, als auch die Einordnung Dritter. Während Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch und August Sander sich stets als Fotografen definierten, sah sich Karl Blossfeldt als Modelleur, der sich der Fotografie zunächst lediglich als Hilfsmittel bediente. Die von den Bechers und Renger-Patzsch gewählte Thematik hingegen wurde anfangs von vielen Seiten als nicht darstellungswürdig abgetan. So waren sie zwar als Fotografen tätig, doch wurde der ästhetische Reiz und der geschichtliche Wert ihrer Bilddokumente nicht von Anfang an erkannt. August Sander als etablierter Fotograf widmete sich mit seinen Portraits einem eher klassischen Sujet, doch erfuhr sein groß angelegtes Projekt der *Menschen des 20. Jahrhunderts* zu seinen Lebzeiten keine Veröffentlichung. Auch hier lohnt es sich also, Sanders eigene Herangehensweise gegenüber der späteren Wahrnehmung und Einordnung des Werkes zu betrachten. Nachdem in den beiden vorhergehenden Abschnitten vor allem Bernd und Hilla Becher sowie Albert Renger-Patzsch im Mittelpunkt der Betrachtung standen, soll im Folgenden nochmals ein Blick auf die Werke Karl Blossfeldts und August Sanders geworfen werden.

Blossfeldt fing unter Moritz Meurer an zu arbeiten und wurde unter ihm zum Professor an den Vereinigten Staatsschulen. Er entdeckte die fotografischen Aufnahmen von Pflanzen für sich als geeignetes Mittel für den Unterricht. Die Aufbereitung und die Aufnahmen der Blüten, Blätter und Äste entsprachen den ästhetischen Vorstellungen des Jugendstils und damit dem Zeitgeist. Als Bruno Paul 1924 Direktor der Vereinigten Staatsschulen wurde, waren die ästhetischen Ideale des Jugendstils bereits überholt und durch andere Auffassungen abgelöst. Blossfeldt galt mit seiner Herangehensweise mit der Zeit als veraltet und unzeitgemäß.⁶⁹² Man kann davon ausgehen, dass er durch die Entdeckung Nierendorfs eine Bestätigung und veränderte Perspektive für die eigene Arbeit erfuhr, die auch im Vorwort seiner Publikation zu spüren ist.

Zu Zeiten von Blossfeldts Buchpublikation war es vor allem der Bildband als Ganzes, der als Kunstobjekt angesehen wurde und weniger die einzelnen Fotografien an sich. Eine Fotografie galt noch nicht als Kunstwerk. Das Buch als solches jedoch, das in seiner Gesamtheit die Einzigartigkeit und Schönheit der Natur zeigt, wurde durchaus als Kunstgegenstand wahrgenommen. Deutlich wird diese unterschiedliche Klassifizierung durch die Tatsache, dass es zu Blossfeldts Zeiten an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst noch kein Unterrichtsfach der Fotografie gab. Fotografien waren Mittel zum Zweck. Sie dienten der Kunst, brachten jedoch keine eigene hervor.

⁶⁹² Siehe dazu ein Schreiben von Bruno Paul aus dem Jahre 1912, publiziert in: Lammert (2001), S. 134. „Der Unterricht des Bildhauers Blossfeldt im Pflanzenmodellieren läßt sich nur noch gezwungen in den Lehrplan der U[nterrichts-]A[nsstalt] einfügen. Das künstlerische Schaffen des Herrn Blossfeldt beruht im Wesentlichen darin, nach einem eigenen Verfahren stilisierte Pflanzenpräparate herzustellen, die er dann kunstgewerblichen Arbeiten zu Grunde zu legen sich bestrebt. Diese fast wissenschaftlich zu nennende Methode, in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts aufgekommen, gilt nach unseren heutigen Anschauungen als völlig überwunden. Jedenfalls entspricht sie nicht den freies künstlerisches Schaffen stärker betonenden Bedürfnissen der U[nterrichts-]A[nsstalt] nach einem lebendigen Unterricht im Pflanzenmodellieren nach der Natur. Jene Technik würde vielmehr für ein Botanisches Institut von höchstem Werte sein.“

Bei der Betrachtung der Werkgenese ist auch festzustellen, dass Blossfeldts Arbeiten, streng gesehen, eigentlich nicht der Fotografie der Neuen Sachlichkeit zuzuordnen sind. Seine Fotografien sind bereits entstanden, bevor sich die Strömung des Neuen Sehens entwickelte. Der Bezug zur Neuen Sachlichkeit wurde erst durch die 1929 in Stuttgart stattfindende Ausstellung „Film und Foto“ hergestellt, auf der auch Karl Blossfeldt mit einigen Fotografien vertreten war. Blossfeldt, so Agnes Matthias, „war damit als Protagonist des Neuen Sehens *avant la lettre* entdeckt“⁶⁹³, seiner Zeit also voraus. In späteren Rezeptionen wird immer wieder auf die Parallelen bzw. auf die Zugehörigkeit seines Werkes zur Richtung der Neuen Sachlichkeit verwiesen. Laut Dietmar Schenk, Leiter des Archivs der Universität der Künste Berlin, war Blossfeldt praktisch „in“ im Sinne der Jugendstilästhetik, dann eine zeitlang überholt und „out“, bis er von der Neuen Sachlichkeit wieder entdeckt wurde und wieder „in“ war.⁶⁹⁴ Heute, so Schenk, wird Blossfeldt auch an seiner alten Lehranstalt, der heutigen UdK, ganz klar als Fotograf wahrgenommen.⁶⁹⁵ Die Fotografien Blossfeldts werden als Einzelkunstwerke eingestuft und individuell oder in Gruppen ausgestellt. So wird nicht mehr nur das Buch als Gesamtkunstwerk wahrgenommen, sondern jede Fotografie für sich in ihrer Ästhetik gewürdigt.

Ähnlich verhält es sich mit der Einschätzung der sogenannten Arbeitscollagen. Hier wurde bereits mehrfach ein Bezug zu dem Werk von Bernd und Hilla Becher sowie August Sander hergestellt. Im Vordergrund steht hier das Erkennen eines konkreten Konzepts von Seiten Blossfeldts und das Bilden von Typologien, das eine eindeutige Parallele zwischen den verschiedenen Werken darstellen würde. Fraglich, und nicht mehr eindeutig zu klären, ist jedoch, ob es tatsächlich die Absicht Karl Blossfeldts war, mit seinen Arbeitscollagen klar strukturierte Typologien entstehen zu lassen, wie wir sie als durchdachtes Konzept bei Bernd und Hilla Becher oder August Sander vorfinden. Auf den ersten Blick scheint seinen Anordnungen tatsächlich ein Konzept zugrunde zu liegen, das Ähnlichkeit mit dem der Bechers und Sanders aufweist. Die Gruppierung von Farnen, Blättern, Blüten und Knospen auf einzelnen Kartonbögen legt den Verdacht nahe, Blossfeldt habe bewusst eine Typologie der Pflanzen erstellen wollen. Es sollte dabei jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass aus heutiger Sicht und mit zeitlichem Abstand mitunter dort Parallelen gesehen werden, wo zwar eine Systematik vorherrscht, diese jedoch keine groß angelegte und für die Öffentlichkeit bestimmte Typologie zum Ziel hatte. So mag das Vorgehen vergleichbar sein, die Intention jedoch war aller Wahrscheinlichkeit nach eine andere.⁶⁹⁶

Mit den vorhergehenden Überlegungen soll der Vergleich, die Analyse und das Entdecken von Gemeinsamkeiten im Werk und Werkprozess der verschiedenen Fotografen nicht negiert und zurückgewiesen werden. Gewisse Vergleichbarkeiten im Vorgehen und der Realisation sind nicht von der Hand zu weisen. Ich möchte an dieser Stelle jedoch darauf hinweisen, dass bestimmte Gegebenheiten, Entwicklungen und Unterschiede nicht in Vergessenheit geraten sollten. Bei der Gesamtansicht der Werke stellte sich für mich heraus, dass die gemeinsame künstlerische Absicht und Motivation vor allem in dem Wunsch besteht, etwas zu bewahren. Blossfeldt selbst sah sich

⁶⁹³ Matthias, Agnes: „Der Fotograf als Modelleur. Karl Blossfeldt fotografiert Pflanzen“, in: Kaschek, Bertram/ Müller, Jürgen/ Wiegand, Wilfried (Hrsg.): *Bilder machen. Fotografie als Praxis*, In Zusammenarbeit mit Jens Bove, Leiter der Deutschen Fotothek, Dresden 2010, S. 45.

⁶⁹⁴ Persönliches Gespräch mit Dietmar Schenk, Leiter des Archivs der Universität der Künste Berlin, am 16.02.2011.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Vgl. hierzu Kapitel 4.1.2 der vorliegenden Arbeit.

jedoch weder als Fotograf noch ordnete er sich selbst in die fotografische Richtung des Neuen Sehens ein. Diese Einordnungen geschahen erst durch spätere Rezeptionen. Aus heutiger Sicht kann man bei der Zusammenfassung von Farnen, Blüten, Ästen etc. sicherlich geneigt sein, einen typologischen Ansatz zu sehen und die objektive Nüchternheit loben, mit der Blossfeldt in neusachlicher Manier seine Aufnahmen anfertigte. Anders als Bernd und Hilla Becher und August Sander war es allerdings nicht Blossfeldt selbst, der die Typologie als künstlerisches Konzept für sich beanspruchte oder sich wie Albert Renger-Patzsch mit Artikeln und Aufsätzen ganz klar mit der Strömung der Neuen Sachlichkeit identifizierte und sich in ihr positionierte. Ausgangspunkt und rezeptionsgeschichtliche Entwicklung, Selbstverortung und Fremdverortung weichen nicht selten voneinander ab und finden sich als fortlaufender Prozess nicht nur im Werk und Schaffen Karl Blossfeldts wieder.

August Sander war im Gegensatz zu Karl Blossfeldt als professioneller Fotograf tätig und auch als solcher ausgebildet. Er spricht selbstbewusst vom Medium Fotografie und fordert Sachlichkeit.⁶⁹⁷ Sander plädiert für Objektivität und Naturtreue in der Fotografie und versucht diesen Grundsätzen in seinem Schaffen zu folgen. Sander fertigte nicht nur sachliche Fotografien von Menschen an, sondern widmete sich darüber hinaus auch Architektur- und Landschaftsaufnahmen. Trotzdem er, was seine Aufnahmemotive betrifft, relativ vielseitig war, bildet das Bildkonvolut des Mappenwerks der Menschen des 20. Jahrhunderts den Hauptteil seines Oeuvres.

Das Konzept der Mappen, das Einordnen in Gruppen und Untergruppen, entwickelte August Sander nachgewiesenermaßen bewusst. Mit seinen Fotografien wollte er ein Bild seiner Zeit schaffen und so war der Beruf des Fotografen für Sander „einerseits handwerk zum broterwerb, andererseits das werkzeug, um sein *kulturwerk in lichtbildern* zu schaffen“⁶⁹⁸.

Besonders aussagekräftig ist eine Mappe, die sich im Archiv der Photographischen Sammlung der SK Stiftung Kultur Köln befindet.⁶⁹⁹ Es handelt sich dabei um die Stammmappe, die Sander an die Stadt Herdorf übergab, nachdem er dort 1958 zum Ehrenbürger ernannt wurde. Da sie dort jedoch konservatorisch nicht optimal gelagert werden kann, befindet sie sich als Dauerleihgabe in der Photographischen Sammlung Köln. Die Mappe wurde von Sander und seiner Familie, genauer gesagt von seiner Frau und Assistentin, selbst angefertigt. Der blaue, wahrscheinlich selbst gefärbte Stoff der Mappe ist von innen liebevoll mit orangefarbenem Blümchenmuster ausgekleidet. Die Fotografien der Mappe befinden sich hinter Passepartout, sind unten links mit dem Titel beschriftet und rechts unterhalb der Fotografie von Sander signiert. Hinzu kommt ein Aufkleber des Ateliers auf der Rückseite der Fotografien. Die gesamte Aufmachung spricht nicht nur für Sanders eigenes Selbstverständnis als Fotograf, sondern auch für die Betrachtung der Mappe als in sich geschlossenes Gesamtkunstwerk. Die Signatur und der Stempel des Ateliers erinnern an ein signiertes Gemälde, das mit der Unterschrift des Künstlers jenem nicht nur eindeutig zuzuordnen ist, sondern ebenfalls einen Status als Kunstwerk erhält. Jede von Sander angefertigte Mappe hatte darüber hinaus eine eigene Farbe. Die Bedeutung der Farben konnte bisher nicht geklärt werden,

⁶⁹⁷ Vgl. hierzu Kapitel 3.3.1 der vorliegenden Arbeit.

⁶⁹⁸ Gerd Sander am 10. Februar 2000 in New York, zit. in: Sander, August (2000), S. 211.

⁶⁹⁹ Sichtung der Mappe beim persönlichen Besuch der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur am 01.03.2011.

doch wurden sie bei der späteren Publikation des Mappenwerks für die entsprechenden Mappen bzw. Teilbände übernommen. So symbolisieren sie auch heute noch den künstlerischen Anspruch August Sanders und sein Bestreben nicht nur das Gesamtwerk, sondern auch jede einzelne Mappe als in sich geschlossenes und wohl durchdachtes Kunstwerk zu betrachten. Durch die Übernahme solcher Details werden die Bilder Sanders nicht nur als bloße Dokumente der Zeitgeschichte präsentiert, sondern vermitteln dem Betrachter einen Eindruck vom ausgearbeiteten Gesamtkonzept des Fotografen. Dieses lässt Sander nicht nur als Fotografen, sondern als Künstler erscheinen, der von der Aufnahme über das Passepartout und die Signatur bis zur Mappengestaltung alles genau durchdachte.

In der Photographischen Sammlung Köln befinden sich außerdem einige postkartengroße Fotografien, die dem Archiv von Privatpersonen übergeben wurden. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass Sander viel im Westerwald, in Köln und Umgebung arbeitete. So kommen immer wieder Privatpersonen auf die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln zu, weil sie ihre Großeltern oder Verwandten auf den Fotografien erkannt haben und sich noch Bilder in ihrem Privatbesitz befinden.⁷⁰⁰ Sander verkaufte oder verschenkte die entsprechenden Abzüge an die Fotografierten und so entsteht noch heute eine Korrespondenz zwischen damals und heute, zwischen persönlichem Andenken und öffentlicher Wahrnehmung, zwischen privatem Erinnerungsfoto und hoch dotiertem Kunstobjekt.⁷⁰¹

Die vorangegangenen Kapitel zeigen, dass die vier fotografischen Werke von Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch und den Bechers offensichtliche Korrespondenzen aufweisen. Dennoch handelt es sich um vier unterschiedliche und eigenständige künstlerische Werke. Ein ganz wesentlicher Aspekt aller vier Werke ist das Bewahren eines Zustandes mittels fotografischer Technik. Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema der Zeit und Vergänglichkeit ist vor allem in den Fotografien der Bechers und Sanders ablesbar. Ihr Konzept der Typologien schafft Dokumente der Zeitgeschichte, die sich dem Betrachter besonders im visuellen Vergleich offenbart.

Blossfeldt nimmt hier eine Sonderrolle ein, da er sich selbst nicht als Fotograf sah und ihm die fotografischen Abbildungen in erster Linie als Mittel zum Zweck dienten. Indem er die schnell verwelkenden Pflanzen in sachlicher Art und Weise ablichtete, schuf jedoch auch er Dokumente, die mit ihrer ästhetischen Dimension die Grenzen von Dokumentation und Kunst, Skulptur und Fotografie verwischen lassen.

Renger-Patzschs Werk zeichnet sich im Gegensatz zu den anderen drei Werken durch seine außerordentliche Vielfältigkeit aus. Vor allem in seinem Buch *Die Welt ist schön* schuf er Fotografien im Sinne des Pars pro toto, bei dem ein Teil für das Ganze steht. In seinen Aufnahmen des Ruhrgebiets wird auch bei Renger-Patzsch die zeitliche Qualität der Fotografien deutlich, die dem Betrachter eine Region vor Augen führt, die es so nicht mehr gibt.

⁷⁰⁰ Persönliches Gespräch mit Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln am 01.03.2011.

⁷⁰¹ In der Regel verkaufte August Sander seine Fotografien in seinem kommerziellen Fotoatelier. Fotografien verschenkte er dann, wenn er sich für etwas erkenntlich zeigen wollte, wie etwa die Gewährung einer Unterkunft oder Ähnliches. – Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im schriftlichen Austausch am 12.05.2014.

Sachlichkeit zeichnet alle vier Werke aus. Stellungnahme und Kritik jedweder Art werden vermieden und gehören nicht zum Konzept der angefertigten Fotografien.

Anhand der durchgeführten Analyse wird ganz deutlich, dass sich die Nutzung, Bedeutung und Bewertung der Fotografien mit der Zeit wandelt. Seit den 1920er Jahren hat sich das Bewusstsein für die Fotografien von Karl Blossfeldt und August Sander, sowie von Albert Renger-Patzsch und Bernd und Hilla Becher kontinuierlich verändert. Die Rezeption der mitunter als banal oder auf den ersten Blick sogar „unästhetisch“ angesehenen Motive, die von ihnen mittels der Fotografie festgehalten und konserviert wurden, unterlag und unterliegt einer ständigen Veränderung. Nicht nur die vier hier behandelten Werke sind in diesem Sinne ein „work in progress“, sondern auch die Rezeption der Arbeiten unterliegt einem fortwährenden Wandel an Wahrnehmung, Einordnung und Definition. Dieser Wandel wird in Kapitel 5.2 noch ausführlicher erörtert. Zuvor jedoch geht das folgende Kapitel anhand der vier hier behandelten fotografischen Werke nochmal auf die Thematik von Subjektivität und Objektivität ein, sowie auf die damit einhergehende These, dass es *die* Objektivität per se nicht gibt.

4.2 Objektivität versus Subjektivität

4.2.1 Objektivität und Retusche

Der Anspruch, mit Hilfe der Fotografie eine möglichst objektive, exakte und unpersönliche Wiedergabe von Wirklichkeit zu erzielen, findet sich in allen vier Werken der hier behandelten Fotografen wieder. Sowohl Bernd und Hilla Becher, als auch Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt begreifen die Fotografie als realistisches Medium. Objektivität und Realität werden dabei oftmals gleichgesetzt und als unabdingbare Eigenschaften der fotografischen Abbildung begriffen. Entscheidend für die Wahrhaftigkeit und die Objektivität der Fotografie ist sowohl der Glaube an die fotografische Technik, als auch die Zurückhaltung des Fotografen, die Eingriffe und Manipulation verbietet. Die Objekte vor der Kamera sollen „sich selbst aufzeichnen“ und im Nachhinein nicht vom Fotografen bearbeitet oder verfremdet werden.

Immer wieder wiesen gerade Bernd und Hilla Becher auf die präzise und realistische Wiedergabemöglichkeit der Fotografie hin:

[...] ich war der Meinung, dass man etwas verschenkt, wenn man Objekte verfremdet, wie es die Subjektive Fotografie tat. Auch heute noch scheint mir die spezifische Stärke der Photographie in der ganz und gar realistischen Wiedergabe von Welt zu liegen. Das unterscheidet sie von allen anderen Bildmedien, das kann sie von allen am besten. Und je präziser sie Gegenstände abbildet, desto stärker ist ihre magische Wirkung auf den Betrachter.⁷⁰²

Sachlichkeit und Präzision, so die Bechers, zeichnen die Möglichkeiten der Fotografie aus und gewährleisten eine naturgetreue Wiedergabe der Welt. Die Fotografien einer subjektiven, individuellen Sichtweise zu unterwerfen kommt einer Verfremdung gleich. Überlegen ist die Fotografie dabei den anderen Darstellungsformen durch die ihr innewohnende Technik. Diese vermag es demnach, den Fotografen auszublenden und allein das abgelenkte Objekt zur Geltung kommen zu lassen. Diesem Ansatz entspricht auch die Herangehensweise Albert Renger-Patzschs und August Sanders. Sie möchten wahrhaftige Bildnisse schaffen, die das Wesen des Dargestellten erfassen. Sie haben den Anspruch zu dokumentieren und nicht künstlerisch zu „vermanschen“.⁷⁰³

Obwohl auch das Werk Karl Blossfeldts als besonders sachlich und objektiv gilt, und er immer wieder im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit genannt wird⁷⁰⁴, gibt es von ihm keine vergleichbaren Bekundungen zur Objektivität seiner Fotografien. Bis auf die Äußerungen im Vorwort seiner Publikationen gibt es keine weiteren Stellungnahmen Blossfeldts zu seinem Werk. Zu berücksichtigen ist hierbei mit Sicherheit die Tatsache, dass Blossfeldt seine Fotografien in erster Linie als Mittel für den Unterricht ansah, um damit den Studenten auch im Herbst und Winter die Möglichkeit zu bieten, nach Pflanzenabbildungen modellieren zu können. Die Fotografie war für ihn ein Zwischenschritt im Werkprozess seiner Modellierklasse und nicht das fertige Kunstprodukt. Karl Nierendorf ist es, der in

⁷⁰² Hilla Becher im Interview mit Michael Köhler, in: Romain/ Bluemle (1989), S. 15.

⁷⁰³ Sander, August: „Die Photographie ist eine Neuschöpfung der Natur, in ihr erscheinen alle sichtbaren Formen als exakte Wiedergabe.“, in: ders. (1994), S. 214.

⁷⁰⁴ Vgl. Kapitel 3.2.2 der vorliegenden Arbeit.

Urformen der Kunst von der Bedeutung der Technik für das Erfassen von Wirklichkeit spricht. Gelobt wird in diesem Zusammenhang die Möglichkeit der Fotografie, eine sachliche Dokumentation von Dingen zu leisten, die unseren Sinnen ansonsten verschlossen blieben.⁷⁰⁵ „Jede einzelne Tafel der vorliegenden Auswahl“, so schreibt Nierendorf zu den Pflanzenabbildungen Karl Blossfeldts, „offenbart die Einheit des schöpferischen Willens in Natur und Kunst, dokumentiert durch das sachliche Mittel der photographischen Technik und gerade dadurch umso stärker überzeugend.“⁷⁰⁶ Gerade die sachlich objektive Mechanik der Kamera, so lässt Nierendorf mit diesen Worten verlauten, mache die Abbildungen zu überzeugenden Dokumenten.

Die Pflanzenfotografien Karl Blossfeldts stehen dem Werk der übrigen Fotografen bezüglich der Arbeitsmethode und der fotografischen Erfassung des Gegenstandes sehr nah. Den Fotografien der Bechers und Sanders ähnlich, reduziert Blossfeldt sein gestalterisches Programm auf ein Minimum und strebt wie sie eine weitgehende Standardisierung seiner Aufnahmetechnik an. Die Arbeitsweise lässt auf die Auffassung des Gegenstandes schließen, bei der das Motiv selbst im Mittelpunkt stehen soll und nicht etwa Blossfeldts „fotografische Virtuosität“⁷⁰⁷. So wählt er für seine Aufnahmen stets einen neutralen, meist weißen oder grauen, Hintergrund und gibt die Gestalt der Pflanzen formatfüllend wieder (Abb. 37 – 43). „Den Bechers vergleichbar ist Blossfeldts selektiver Blick“, so auch Monika Steinhauser, „der Pflanzen in freilich jäh, nahsichtiger Vergrößerung wie befremdliche Artefakte beschreibt, in überscharfer Präzision, blattfüllend und stets zentral positioniert.“⁷⁰⁸

Für die Fotografien Karl Blossfeldts diene weiches Tageslicht; Retusche und künstliche Effekte, betont Karl Nierendorf in seinem Vorwort zu *Urformen der Kunst*, seien für Blossfeldt tabu. Lediglich die Vergrößerung von Ausschnitten des Motivs kam in Frage.⁷⁰⁹ Dem widerspricht die Feststellung Angela Lammerts, dass Karl Blossfeldt in einem weiteren Arbeitsschritt durchaus störende Attribute auf dem Abzug entfernte, das heißt, retuschierte.⁷¹⁰ So weist der Schachtelhalm, der als erste Abbildung in *Urformen der Kunst* zu sehen ist, im Kontaktabzug auf Tafel 1 noch ein Blatt auf, das in der Publikation verschwunden ist (Abb. 120). Blossfeldt entfernte das Blatt in einem nachträglichen Arbeitsschritt aus der Fotografie. Mit diesem Eingriff bewirkte er zwar keine völlige Verfremdung des Objekts, führte jedoch einen anderen, seiner Meinung nach wohl ästhetischeren Gesamteindruck herbei.

Diese Form des Eingriffs erledigte Blossfeldt in der Regel bevor er die Pflanzen fotografierte. Man könnte hier von Retusche im weitesten Sinne sprechen, bei der ein Eingriff am tatsächlichen Objekt vor der Ablichtung erfolgt. Karl Blossfeldt legte, wie bereits erwähnt, durchaus selbst Hand an den Pflanzen an, um bestimmte Formen zu betonen und besser herauszustellen.⁷¹¹

Agnes Matthias schreibt in ihrem Essay, dass Blossfeldt mit seiner Vorgehensweise im völligen Gegensatz zu der von Nierendorf gelobten Sachlichkeit stehe.⁷¹² „Nierendorfs Worte“, führt Matthias aus, „eröffnen eine Dichotomie, die das schöpferische Prinzip, das er sowohl in den Naturformen wie

⁷⁰⁵ Vgl. Nierendorf, Karl: „Einleitung“, in: Blossfeldt (1985), S. 8f.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 9.

⁷⁰⁷ Wilde (ca. 1998), S. 14

⁷⁰⁸ Steinhauser, Monika: „Traditionslinien. Zu Bernd und Hilla Bechers Industriephotographie“, in: dies. (1994), S. 13.

⁷⁰⁹ Vgl. Blossfeldt (1985), S. 9.

⁷¹⁰ Vgl. Blossfeldt (1999), S. 17

⁷¹¹ Vgl. hierzu Kapitel 4.1.2, S. 169 der vorliegenden Arbeit.

⁷¹² Vgl. Matthias, Agnes: „Der Fotograf als Modelleur. Karl Blossfeldt fotografiert Pflanzen“, in: Kaschek/ Müller/ Wiegand (2010), S. 47.

in der künstlerischen Äußerung manifestiert sieht, dem aufzeichnenden, eben nicht schöpferischen, apparativen Vorgang des Fotografierens gegenüberstellt.“⁷¹³ Matthias hat damit nicht unrecht, denn mag der Vorgang des Fotografierens an sich zwar sachlich-objektiver Natur sein, die Vorbereitungen Blossfeldts sind es nicht. Die Kamera wurde von ihm „vor allem als ein ästhetisch-gestalterisches Instrument genutzt, das eine Interpretation der Pflanzenformen im Sinne des Autors ermöglichte“⁷¹⁴. Blossfeldt selbst äußerte sich in einem Brief zur Formfindung seiner präparierten Pflanzen und unterstützt damit die von Matthias angesprochene Widersprüchlichkeit:

Wenn ich jemandem einen Schachtelhalm in die Hand gebe, so ist es kein Problem, davon eine photographische Vergrößerung zu machen – das kann jeder. Aber beobachten, die Formen sehen und finden, das können nur sehr wenige.⁷¹⁵

Das Besondere an Blossfeldts Arbeitsprozess liegt in dem „Finden“ der Form und damit in dem, was der Fotografie vorausgeht. Das Erkennen der herauszustellenden Form, das Zurechtschneiden und Präparieren der Pflanzen und die Entscheidung für den zu vergrößernden Ausschnitt stellen wesentliche Punkte in der Vorbereitung der anzufertigenden Fotografie dar, denn „dem Präparieren der Pflanze folgt das Präparieren der Fotografie“⁷¹⁶. Priorität hat bei Blossfeldts Fotografien nicht der natürliche Zustand der Pflanzen, sondern die von ihm herauskristallisierte Formgebung.

Während Karl Blossfeldt von Ann und Jürgen Wilde als Fotograf charakterisiert wird, der seine Arbeit wie ein Bildhauer modellierte⁷¹⁷, wird er von Agnes Matthias als Modelleur beschrieben, der sich die Fotografie zur Inszenierung zu Nutzen machte. „Versteht man den Begriff der Form im Sinne plastischer Formgebung“, schreibt Matthias, „so kann man sich Blossfeldts Ansatz als einem nähern, der eben nicht genuin fotografisch, sondern vielmehr jener des Modelleurs geblieben ist, als der er ausgebildet wurde. Pflanzen wie Fotografien werden so lange >modelliert<, bis sie die vom Autor gewünschte Form aufweisen.“⁷¹⁸

Die sachlichen und objektiv anmutenden Fotografien Blossfeldts weisen durch das Finden der „richtigen“ Form also sehr wohl einen Moment der Bearbeitung, der Beeinflussung und der Retusche auf. Sie erinnern damit an die von Lorraine Daston und Peter Galison beschriebenen Atlasautoren, die nach bestem Wissen und Gewissen versuchten eine möglichst repräsentative Ansicht des jeweiligen Objekts darzustellen.⁷¹⁹ Obwohl die Autoren dabei meist ein Ideal präsentierten, galten sie nach damaligen Maßstäben als sachlich und objektiv. Wie bereits ausführlich dargelegt, weisen Daston und Galison mit ihren Untersuchungen nach, dass die Definition von subjektiv und objektiv immer einem historischen Prozess und damit Veränderungen unterliegt.⁷²⁰ Gemeinhin gilt heute: Nur Unretuschiertes ist objektiv. Der Akt des Retuschierens beinhaltet den Moment des Eingriffs, der Manipulation und damit der Veränderung des Bildes nach subjektiven Maßstäben.

⁷¹³ Ebd., S. 45.

⁷¹⁴ Ebd., S. 47.

⁷¹⁵ Karl Blossfeldt zit. nach Meyer Stump, Ulrike: „Karl Blossfeldts Arbeitscollagen: Ein fotografisches Skizzenbuch“, in: Wilde (2000), S. 16. Unveröffentlichter Aufsatz von 1929, Karl-Blossfeldt-Archiv/ Ann und Jürgen Wilde.

⁷¹⁶ Matthias, Agnes: „Der Fotograf als Modelleur. Karl Blossfeldt fotografiert Pflanzen“, in: Kaschek/ Müller/ Wiegand (2010), S. 50.

⁷¹⁷ Vgl. Wilde (2000), S. 12.

⁷¹⁸ Matthias, Agnes: „Der Fotograf als Modelleur. Karl Blossfeldt fotografiert Pflanzen“, in: Kaschek/ Müller/ Wiegand (2010), S. 52f.

⁷¹⁹ Vgl. Kapitel 2.2.1 der vorliegenden Arbeit.

⁷²⁰ Ebd.

Im Bezug auf Karl Blossfeldt kann von fotografischer Retusche nur im weitesten Sinne gesprochen werden. Seine Eingriffe erstreckten sich vor allem auf die Vorbereitung der Pflanzen und die Findung des späteren Ausschnitts. Er entfernt oder addiert keine wesentlichen Elemente im schon bestehenden Bild. Das von Angelika Lammerts angeführte Beispiel des retuschierten Schachtelhalms blieb eine Ausnahme.⁷²¹

Ein weiteres Exempel für das Präparieren und Eingreifen im Vorfeld der aufzunehmenden Fotografie liefern Bernd und Hilla Becher. Karl Blossfeldt vergleichbar, optimierten auch die Bechers ihre Bilder teilweise im Vorhinein durch praktische Eingriffe, um so den gewünschten Effekt zu erzielen. In dem Dokumentarfilm von Marianne Kampfer über Bernd und Hilla Becher erzählt deren Sohn Max Becher eine (durchaus amüsante) Anekdote, die er gemeinsam mit seinen Eltern erlebte.⁷²² Gezeigt wird eine private Amateurvideoaufnahme, auf der Bernd Becher mit Hilfe einer Säge den Baum vor einem Getreidesilo beseitigt. Der Baum hatte die Sicht auf den Silo gestört und wurde so kurzerhand aus dem Bild entfernt. Auf der Fotografie ist nur noch der Baumstumpf rechts neben dem Einfahrtstor zu sehen (Abb. 154). Max Becher spricht in diesem Zusammenhang von „ehrlicher Manipulation“. Es ging darum, das Objekt zu isolieren und freizustellen. Hilla Becher berichtet in dem Dokumentarfilm ebenfalls, dass sie und ihr Mann des Öfteren Autos oder auch ganze Eisenbahnzüge beseitigten bzw. beseitigen ließen, um die Industriebauten ohne störende Elemente ablichten zu können.⁷²³ Von Retusche im herkömmlichen Sinne kann in diesen Fällen kaum die Rede sein.

August Sander bediente sich ebenfalls der „Minimalretusche“, um so störende Details zu beseitigen, die vom Fotografierten ablenken könnten. Ein Beispiel ist die Fotografie des Zigeuners in August Sanders Mappe „Die Großstadt“ (Abb. 155). Am Originalabzug ist im linken oberen Bildteil der nachträgliche Eingriff des Fotografen zu erkennen. Es handelt sich dabei um die Ansicht von Baumkronen, die sich hinter dem jungen Mann befinden. Die Oberflächenstruktur unterscheidet sich an dieser Stelle ganz leicht vom Rest des Hintergrundes. In diesem Fall kann jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich nicht um das Entfernen eines Gegenstandes handelte, sondern um die Angleichung der Farbwerte zur Herstellung des vom Fotografen gewünschten Gesamteindrucks.

Kleinere Retuschen, wie beispielsweise das Entfernen von Fusseln oder Krümeln, die nach der Entwicklung auf der Bildoberfläche sichtbar wurden, kamen nicht nur bei August Sander, sondern auch bei Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher vor. Bei diesem Vorgang handelt es sich lediglich um das Entfernen von kleinsten Details, wie etwa Staubpartikel auf der Bildoberfläche. Es wurden keine ganzen Bildelemente ergänzt oder entfernt. Bei etlichen Fotografien aller vier Werke sind bei der nahsichtigen Betrachtung von Originalabzügen Stellen der Retusche zu erkennen. Es handelt sich dabei in der Regel um kaum wahrnehmbare, winzigste Stellen. So wurden zum Beispiel dunkle Staubkörnchen vor hellen Hintergrund entfernt, weil sie den Blick des Betrachters ansonsten gestört hätten. Keineswegs kam es zum Heraus- oder

⁷²¹ Sowohl Dietmar Schenk vom Archiv der Universität der Künste Berlin, als auch Rajka Knipper von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln bestätigten mir im persönlichen Gespräch, dass größere Retuschen nicht die Regel waren, Gespräch mit Rajka Knipper am 01.03.2011, Gespräch mit Dietmar Schenk am 16.02.2011.

⁷²² Vgl. Kapfer (2010).

⁷²³ Ebd.

Hereinretuschieren ganzer Industrieanlagen oder Menschengruppen. Zugunsten einer stärkeren Fokussierung und in der Absicht, den Gesamteindruck der Aufnahme zu wahren, wurden kleinste störende Details entfernt, die teilweise auf den Entwicklungsprozess zurückzuführen sind.

4.2.2 Auslese, Ausschnitt, Selektion und Stellungnahme

Durch eine Vereinheitlichung des Aufnahmeprozesses, etwa durch die immer gleiche Art und Weise, sich einem Objekt zu nähern und es abzulichten, wie es Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt getan haben, werden Fotografien erzeugt, die ein Höchstmaß an Objektivität ausstrahlen. Die normierte Aufnahmeweise sowie der Verzicht auf malerische und narrative Elemente lässt ihre Abbildungen sachlich wirken und scheint auf den Fotografen als Urheber verzichten zu können.

Die Bechers, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt stehen repräsentativ für eine Fotografie, die den subjektiven Moment der Gestaltung auf ein Minimum reduzieren möchte. Sie betonen die Möglichkeiten der Kamertechnik, mittels derer sich die Gegenstände ohne Eingriffe aufzeichnen lassen. Die Kamera wird zwar hingestellt, so Hilla Becher im Hinblick auf die von ihnen fotografierten Industriebauten, doch das jeweilige Objekt zeichne sich letztendlich selbst auf.⁷²⁴ Mit dieser Sichtweise positionieren sich die Bechers ganz klar gegen den Ansatz der „Subjektiven Fotografie“ von Otto Steinert.⁷²⁵ Im Sinne Steinerts weist J. A. Schmoll in seinem Text zur objektiven und subjektiven Fotografie darauf hin, dass es gerade die Bandbreite an Möglichkeiten im technischen Ablauf sei, die die Fotografie so subjektiv macht. Die Subjektivität ist laut Schmoll vor allem in „den sogenannten Toleranzen (Wahl der Einstellung usw.) des mechanischen Ablaufs, in der Wahl der Mittel zum Variieren der einfachen Aufnahme [...], und vor allem in der Auslese der Objekte und ihrer Erscheinungsform“⁷²⁶ begründet.

Die „Auslese der Objekte“ findet sich tatsächlich in jeder Fotografie wieder. So mögen sich die Gegenstände vor der Kamera zwar selbst aufzeichnen, doch die Positionierung der technischen Gerätschaft geht auf eine Entscheidung des Fotografen zurück. Obwohl Bernd und Hilla Becher sich immer rigoros von der subjektiven Fotografie distanziert haben, räumt Bernd Becher in einem Interview ein, dass auch ihren Arbeiten trotz standardisierter Aufnahmemethoden die subjektiven Momente innewohnen. Die Art der Aufnahme, so Becher, sei zwar objektiv, die Auswahl jedoch subjektiv.⁷²⁷ So sehr sich der Fotograf auch zurück nimmt, ein Foto kann nie ganz und gar ohne den Einfluss des Fotografierenden existieren. Diese Gegebenheit der Fotografie bestätigt auch Thomas Struth, ehemaliger Schüler der Bechers, im Interview mit dem Kunsthistoriker Benjamin H. D. Buchloh. Auf seine Porträtaufnahmen angesprochen, berichtet Struth, pro Sitzung vierzig bis fünfzig Aufnahmen zu machen, in der Hoffnung dabei ein erfolgreiches Bild zu erzielen.⁷²⁸ Aus der Palette der aufgenommenen Bilder werden am Ende ein bis zwei ausgewählt, die am überzeugendsten erscheinen. Dass diese Auswahl in Teilen irrationalen und unbewussten Kriterien folgt, stimmt Struth zu.⁷²⁹ Auch Bernd und Hilla Becher, genauso wie Albert Renger-Patzsch, August Sander und auch Karl Blossfeldt fertigten in der Regel mehrere Aufnahmen eines Motivs an und entschieden sich am Ende für eine, die den Weg in die Öffentlichkeit finden sollte.

⁷²⁴ Hilla Becher zitiert nach Rajka Knipper von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln in einem persönlichen Gespräch mit mir am 01.03.2011.

⁷²⁵ Vgl. Kapitel 3.5.4, S. 141f. der vorliegenden Arbeit.

⁷²⁶ Schmoll, J. A.: „Objektive und subjektive Fotografie“, in: Steinert (1952), S. 9.

⁷²⁷ Vgl. Kapfer (2010).

⁷²⁸ Vgl. „Interview zwischen Benjamin H. D. Buchloh und Thomas Struth,“ in: Struth, Thomas: *Thomas Struth. Portraits*, Katalog zur Ausstellung in der Marian Goodman Gallery, New York, Text von Benjamin H. D. Buchloh, New York 1990, S. 31.

⁷²⁹ Ebd.

Nicht nur die bereits erwähnte Motivwahl birgt also Komponenten des Subjektiven, sondern auch das viel später folgende Auswahlverfahren des „richtigen“ Bildes. Der Fotograf hat mittels Kamertechnik ein Ergebnis mit größtmöglicher Objektivität erzielt und muss nun die gelungensten Aufnahmen auswählen. Auch die Bechers, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt haben ihre Fotografien gesichtet und nach bestimmten Kriterien selektiert. Sie haben diesem oder jenem Foto für Publikationen, Ausstellungen, Mappenwerk, Auftraggeber oder als Unterrichtsmaterial den Vorzug vor anderen gegeben, weil es mit der eigenen Ästhetik und Überzeugung am besten übereinstimmte. Hilla Becher ist heute noch damit beschäftigt, aus den zahlreichen Aufnahmen, die sie und ihr Mann im Laufe der Jahrzehnte angefertigt haben, die „richtigen“ Repräsentanten auszuwählen.⁷³⁰ Welche Aufnahme unterschiedlicher Getreidesilos beispielsweise steht stellvertretend für die ganze Gruppe? Und von den vielen Aufnahmen des einen Gebäudes ist welche diejenige, die den Weg in die Öffentlichkeit finden soll?

Die Entscheidung für dieses oder jenes Objekt, die Wahl des Ausschnitts, der Positionierung und der Belichtungszeit, sowie die Bestimmung des Bildes als Repräsentant einer Gruppe sind Variablen im Entstehungsprozess der Fotografie. Es kann eine weitgehende Objektivierung der Aufnahmeprozesse erreicht bzw. angestrebt werden, doch die Auswahl und die Entscheidungen an sich bleiben subjektiv und sind aus dem Bild nicht zu verdrängen. „Die Zufälligkeit und das Rätselhafte lehrten mich, daß die Photographie eine ungewisse Kunst ist, vergleichbar einer Wissenschaft von den anziehenden oder abstoßenden Körpern [...]“⁷³¹, schrieb Roland Barthes in *Die helle Kammer*. Bernd und Hilla, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt folgen dem Prinzip der standardisierten Aufnahmeweise und plädieren für die Zurückhaltung des Fotografen. Sie gelten als Repräsentanten einer sachlichen Fotografie und formulieren konkrete Ansichten zum Thema der Objektivität. Nichtsdestotrotz taucht auch in ihren Fotografien ein Moment der Subjektivität und der Zufälligkeit auf, der nicht vollkommen eliminiert werden kann.

Mit der Wahl für ein bestimmtes Objekt und der Wahl für ein bestimmtes Aufnahmeverfahren drücken die Fotografen unweigerlich ihre persönliche Stellung zum fotografischen Medium, aber auch ihre persönliche Stellung zur Welt aus. Sie mögen sich auch noch so sehr zurück nehmen: Auch im Akt des Zurücknehmens liegt ein Verhältnis zur Welt und eine Sichtweise zur Handhabung des fotografischen Mediums verborgen.

Wittgenstein formulierte in einem Tagebucheintrag, dass der Standpunkt eines jeden Individuums in dessen Handlungen zum Ausdruck komme. Diese Überlegungen sind durchaus auch auf das Medium der Fotografie und die Aktionen des Fotografen übertragbar:

Ist der Wille eine Stellungnahme zur Welt?

Der Wille scheint sich immer auf eine Vorstellung beziehen zu müssen. Wir können uns z.B. nicht vorstellen, daß wir einen Willensakt ausgeführt hätten, ohne gespürt zu haben, daß wir ihn ausgeführt haben.

⁷³⁰ Auskunft von Rajka Knipper von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im persönlichen Gespräch bei meinem Besuch des Archivs am 01.03.2011.

⁷³¹ Barthes (1985), S. 24f.

Es könnte sonst etwa die Frage entstehen, ob er schon *ganz* ausgeführt sei.
Es ist sozusagen klar, daß wir für den Willen einen Halt in der Welt brauchen.
Der Wille ist eine Stellungnahme des Subjekts zur Welt.
Das Subjekt ist das wollende Subjekt.⁷³²

Das wollende Subjekt und damit der subjektive Blick sind trotz „objektiver“ Kameratechnik und standardisierten Aufnahmemethoden in den Fotografien ablesbar. Indem sich die Fotografen willentlich für eine bestimmte Art der Handhabung entscheiden, manifestiert sich ihre Subjektivität in den Abbildungen. Sie lichten die Gegenstände, Pflanzen und Menschen, die ihnen darstellenswert erscheinen, in einer ihnen ganz eigenen Art und Weise ab, auch wenn diese Art möglichst objektiv sein soll. Diese sich in den Bildern manifestierende Sichtweise präsentiert letztlich *ihre ganz eigene* Selektion und Sichtweise auf die Dinge.

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist die Gegenüberstellung von Abbildungen der vier hier behandelten Werke mit anderen Fotografien. Die Zeche Zollverein in Essen beispielsweise wurde sowohl von Albert Renger-Patzsch im Jahre 1929 (Abb. 156), als auch von Bernd und Hilla Becher im Jahre 1973 fotografiert (Abb. 157). Andere Aufnahmen, die von mir im Jahre 2011 angefertigt wurden, zeigen ebenfalls das Gelände bzw. Teilelemente der Zeche Zollverein (Abb. 158, 159), weichen aufgrund des gewählten Bildausschnitts jedoch vollkommen von den Fotografien der Bechers und Renger-Patzschs ab. Darüber hinaus vermittelt die Belichtungssituation der Bilder einen mystischen oder dramatischen Eindruck, der bei Bernd und Hilla Becher sowie Albert Renger-Patzsch durchweg vermieden werden sollte. Hier handelt es sich also um dieselbe Anlage, die auch von Bernd und Hilla Becher sowie Albert Renger-Patzsch fotografisch festgehalten wurde, doch unterscheiden sich die Abbildungen nicht nur in der Wahl der Motive, sondern auch in ihrer Wirkung.

Vergleicht man „Zeche Zollverein, Essen, 1973“ von Bernd und Hilla Becher mit aktuelleren Fotografien, die das gleiche Motiv und einen ähnlichen Aufnahmestandpunkt zeigen, fallen dennoch einige Unterschiede ins Auge. Während sich die Gebäudestrukturen der Zeche in der Becher'schen Fotografie gut ausgeleuchtet und plastisch hervorheben, lassen die gewählten Farbbalancen in Abbildung 160 das Gebäude fast schwarz und schablonenartig vor dem hellen Hintergrund erscheinen. Der Kontrast von Schwarz und Weiß ist hier sehr viel stärker und führt zu einer fast schon abstrakten Wirkung des Dargestellten. Obwohl der Betrachterstandpunkt annähernd der gleiche ist und das Gebäude auf beiden Fotografien formatfüllend abgelichtet wurde, unterscheidet sich das Ergebnis. Auch Abbildung 161 ist von einem vergleichbaren Betrachterstandpunkt aus entstanden. Einziger Unterschied ist das Format und der Ausschnitt. Es handelt sich hier um ein Querformat und es wird lediglich der obere Teil der Zeche gezeigt. Auch hier wird die Architektur nicht mit einer Vielzahl von Tonwertabstufungen abgebildet ist, sondern sich in schwarzer Farbe dramatisch vom weißen Hintergrund abhebt.

Zwischen den Vergleichsfotografien und der Fotografie der Bechers liegen 38 Jahre. Die Anlage hat sich verändert, wie z. B. an den fehlenden Zugseilen auf der linken Seite zu erkennen ist (Abb. 160, 161), und präsentiert so ein anderes Bild des gleichen Objekts. Obwohl sich die

⁷³² Wittgenstein, Ludwig: *Schriften 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1969, S. 180.

Betrachterstandpunkte nur minimal unterscheiden, wurde eine andere Art der Belichtung gewählt und führt so zu einem abweichenden Gesamteindruck.

Die Fotografie der Zeche Zollverein aus dem Jahre 1929 von Albert Renger-Patzschs (Abb. 156) mit anderen Abbildungen der Zeche verglichen (Abb. 162, 163) führt zu einer ähnlichen Erkenntnis. Hier mag sich der Aufnahmestandort ebenfalls ähneln, doch zeichnen sich die Fotografien durch eine abweichende Perspektive aus. Der Blick weicht insofern von der Aufnahme Renger-Patzschs ab, als dass er auf Abbildung 162 einen weiter gefassten Ausschnitt zeigt, und auf Abbildung 163 nicht nur nach rechts, sondern auch auf die Vertikale anstatt auf die Horizontale ausgerichtet ist. Die Ansicht der dunklen Stahlkonstruktionsverstreben erinnert eher an die Perspektiven der experimentellen Strömung der Neuen Sachlichkeit. Obwohl hier der gleiche Gebäudeteil fotografiert wurde, unterscheiden sich die Resultate. Renger-Patzsch setzt zwar ebenfalls die Verstreben der verschiedenen Gebäudeteile ins Bild, doch sind die hintereinander gestaffelten Architekturen noch klar zu erkennen. Auf meinen Abbildungen hingegen wird aufgrund der Belichtungssituation und der gewählten Perspektive die graphische Wirkung betont und die plastische Wirkung des Gebäudes tritt in den Hintergrund.

Die Wahl einer möglichst gleichen Ansicht, die das Industrieobjekt in der Bildmitte positioniert wie bei den Bechers, oder sich auf die Verstreben konzentriert wie bei Renger-Patzsch, führt also nicht zwangsläufig zu identischen Aufnahmen. Da die Vergleichsbilder von mir selbst aufgenommen wurden, zeigen sie meine Sichtweise auf die Dinge und meine Realität. „Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft“, schrieb Wittgenstein, „es reicht bis zu ihr“⁷³³. Die obigen Betrachtungen mit einbezogen, könnte der Satz auch lauten: „Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft, es reicht bis zu *mir*“. Das Bild zeigt *meine* Wirklichkeit bzw. meine *vergangene* Wirklichkeit, wenn wir an Barthes denken, und beruht auf meinen Entscheidungen und meiner Selektion.

„The painted surface – or that of the newly emerged photograph“, schreibt Victor Burgin, „was conceived of as a projection, a communication from a singular founding presence ‘behind’ the picture, either that of the author or that of the world. The image was thus held, paradoxically, to give presence to an absence.“⁷³⁴ Eine Fotografie verleiht etwas Abwesendem Präsenz. Sie zeigt, wie auch Barthes feststellte, etwas, das *gewesen ist*. Trotz ihrer Zweidimensionalität scheint sie uns Eintritt in eine vergangene Realität zu verschaffen, zu Etwas, das *hinter* der Oberfläche liegt. Fotografien geben uns eine Idee und ein Gefühl von gesehener oder erlebter Realität. Sie zeigen uns nicht nur die vom Fotografen gesehenen Dinge, sondern auch die Art und Weise, *wie* dieser sie gesehen und erlebt hat. „Die Kamera baut ein abgeleitetes Verhältnis zur Gegenwart auf (die Realität wird durch ihre Spur erfahren), sie liefert ein unmittelbar rückwirkendes Bild der Erfahrung“⁷³⁵, bemerkt Susan Sontag in ihrem viel zitierten Buch *Über Fotografie*. Es handelt sich bei der Kamera nicht um eine bloße „Kopiermaschine“⁷³⁶, die von uns zwar bedient werden muss, jedoch immer dasselbe Resultat hervorbringt. Das Resultat unterscheidet sich von Mensch zu Mensch, von Fotograf zu Fotograf, von Kopie zu Kopie. Verschiedene Fotografen kommen bei der Aufnahme desselben Motivs zu ganz und

⁷³³ Wittgenstein (1969), S. 15.

⁷³⁴ Burgin (2006), S. 10.

⁷³⁵ Sontag (1980), S. 159.

⁷³⁶ Sontag (1980), S. 87.

gar unterschiedlichen Ergebnissen und Hinterlassen damit nicht nur ein Bild der Realität, sondern ein Bild *ihrer* Realität, ein Bild *ihrer* Sichtweise auf die Welt. Susan Sontag spricht in diesem Zusammenhang von einem „Zeugnis“, das nicht nur „Protokoll, sondern zugleich als eine Bewertung der Welt zu betrachten“ ist.⁷³⁷

⁷³⁷ Ebd.

4.2.3 Schwarz-weiße Formvergleiche

Bei den Fotografien der vier hier betrachteten Werke haben wir es durchweg mit einer Realisation in Schwarz-Weiß zu tun. Zu Zeiten von Karl Blossfeldt, August Sander und Albert Renger-Patzsch gab es zwar bereits Versuche und Entwicklungen in der Farbfotografie, doch fand sie in der angewandten Fotografie noch keine Verwendung.⁷³⁸ Die Entwicklung der Farbfotografie fand ihren Anfang ab dem späten 19. Jahrhundert. Farbfilme wurden erstmals in den 1930er Jahren auf den Markt gebracht und in der angewandten Fotografie genutzt.⁷³⁹ Sie galt zuerst als nicht besonders beständig und kann so für die frühen Beispiele der Dokumentarfotografie nicht herangezogen werden. Die Schwarz-Weiß-Fotografie dominierte weiterhin und es dauerte Jahrzehnte, bis man auf dem Feld der Dokumentarfotografie auch das Farbfoto ernst nahm.⁷⁴⁰

Bernd und Hilla Becher entschieden sich ganz bewusst für die Arbeit in Schwarz-Weiß. Auch nachdem das Fotografieren in Farbe weitgehend erforscht, etabliert und kostengünstig war, blieben sie im einmal gewählten Modus der Schwarz-Weiß-Fotografie verhaftet.

Schwarz-Weiß-Fotografien werden oft als sachlicher und seriöser empfunden als Farbfotografien. Ihnen haftet damit der Ruf des Objektivs an und obwohl, oder gerade weil sie dem menschlichen Sehen in Farbe nicht entsprechen, gelten sie als prädestiniert dafür, einen Sachverhalt nüchtern und realistisch darzustellen. Farbe ist stärker besetzt und mit Emotionalität verbunden, die es bei einer sachlichen Dokumentation auszublenden gilt. Darüber hinaus birgt das Fotografieren in Schwarz-Weiß auch einige entschiedene Vorteile. So hält das Schwarz-Weiße die einzelnen Werke in sich zusammen. Die Abwesenheit von Farbe macht einen Vergleich der Einzelbilder einfacher und bietet dem Betrachter die Möglichkeit, sich ganz und gar auf Formen und Strukturen des Dargestellten zu konzentrieren. Eine Fotografie in Farbe hingegen lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters mitunter auf andere Reize und damit vom formalen und strukturellen Vergleich ab. Hilla Becher bestätigt diese Annahme in einem Interview, in dem sie erklärt, dass Farbe eine große Form auseinander dividiere. Bezogen auf ihre eigenen Arbeiten, hebt sie einen „knallblauen“ Himmel als besonders störend hervor.⁷⁴¹ Das Blau des Himmels, so Hilla Becher, stellt sich auf jeder Fotografie anders dar und lenkt so vom Formvergleich der Industriebauten ab.

Nicht nur die Gesamtwirkung der Becher'schen Industriebauten lebt von der reduzierten Farbpalette, sondern auch die vergleichenden Gegenüberstellungen der Fotografien von Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt. Beispielhaft kann die Pflanzenfotografie Karl Blossfeldts herausgegriffen werden. Betrachtet man verschiedene farbige Pflanzenfotografien (Abb. 164 – 167), so wird der Unterschied deutlich. Durch die Nahaufnahme werden auch hier Strukturen sichtbar und Blossfeldt ähnlich liegt das Augenmerk nicht auf der Darstellung der gesamten Pflanzenphysiognomie,

⁷³⁸ Bevor Farbfilme auf den Markt kamen gab es andere kommerziell genutzte Farbverfahren, wie etwa das Verfahren der Pinotypie mit dem auch August Sander experimentierte. Sander erstellte Pinotypien nach dem Dreifarbenauszugsverfahren und nutzte Farbmasterplatten; Vgl. hierzu: Sander, August: *Linzer Jahre 1901 – 1909*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, München 2005; Sander, August: *Sardinien – Photographien einer Italienreise 1927*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, München 2009.

⁷³⁹ Die ersten Farbfotografien waren lediglich farbig bemalte Schwarzweißfotografien. Grundlage für Farbfotos war das Wissen um die Gesetze der Farbmischung. So wurde die Idee für einen mehrschichtigen Farbfilm schon 1895 veröffentlicht, doch erst 1936 kamen die ersten Farbfilme von Agfa und Kodak auf den Markt. Farbnegative und farbige Papierbilder waren erstmals 1941 zu sehen; Vgl. hierzu: Freier, Felix: *DuMont's Lexikon der Fotografie. Technik-Geschichte-Kunst*, Köln 1992, S. 103f., sowie: Tillmanns, Urs: *Fotolexikon. 1367 Fachbegriffe*, Schaffhausen 1991, S. 59.

⁷⁴⁰ Vgl. Yorat, Dave: *Fotografie*, München 2001, S. 108.

⁷⁴¹ Vgl. Kapfer (2010).

sondern auf dem Formenreichtum im Detail. Ein entscheidendes Element stellt hier jedoch auch die natürliche Farbgebung der Pflanzen dar. Schon im Einzelbild tritt die Farbe dominant hervor und fällt beim Nebeneinander der verschiedenen Fotografien noch mehr ins Gewicht (Abb. 168). Pink steht hier neben Lila, neben Rot und Grün. Durch das Nebeneinander der verschiedenen Pflanzenfotografien scheinen nicht nur die von der Natur hervorgebrachten Muster, Strukturen und filigranen Formen im Mittelpunkt zu stehen, sondern vor allem auch der Farbenreichtum und der Farbenvergleich. Blossfeldts Intention jedoch war eine gänzlich andere. Für ihn war allein der Aufbau der Pflanze entscheidend. Die Farbgebung der Pflanzen lenkt von der Form ab und hätte bei der Verwendung im Modellierunterricht womöglich zu unnötiger Irritation geführt. Der Unterschied wird deutlich, vergleicht man die Fotografien nochmals in Schwarz-Weiß (Abb. 169). Die Wirkung der abgelichteten Pflanzen ist eine vollkommen andere. Der Schwerpunkt verschiebt sich. Es ist nicht mehr die Farbe, nicht mehr der Kontrast vor grünem oder schwarzem Hintergrund, der das Auge gefangen nimmt. Der Blick kann sich nun auf die Besonderheiten der geschwungenen oder geometrischen Formen und auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Aufbau der Pflanzen konzentrieren.

Der von Hilla Becher angesprochene blaue Himmel als Ablenkungsfaktor ist anhand der Pflanzenfotografien ebenfalls gut nachzuvollziehen. Während der Blauton des Himmels bei einem Einzelbild noch nicht unbedingt als Störfaktor in den Vordergrund tritt (Abb. 170), wird das Problem der weniger guten Vergleichbarkeit beim Nebeneinander verschiedener Blautöne offensichtlich (Abb. 171). Im Einzelbild mag ein einfarbig blauer Himmel noch funktionieren, doch sobald es um den Formvergleich des Abgelichteten geht, irritiert der blaue Hintergrund als störendes Element den Blick des Betrachters. Der Betrachter lässt sich von den unterschiedlichen Farbwerten zu sehr ablenken und ist für den reinen Formvergleich nicht mehr empfänglich. Auch hier macht ein Nebeneinander in Schwarz-Weiß den Unterschied deutlich sichtbar (Abb. 172). Die Reduktion der Farbwerte führt zu einem anderen Zusammenhalt und Zusammenwirken der Fotografien, die ihren Ausdruck im objektiven Formvergleich finden, wie es die Intention der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts Arbeiten ist.

Die Frage des Zusammenhalts und der Vergleichbarkeit verschiedener Bilder stellt sich nicht nur in Bezug auf Farbfotografien. Auch die Verschiedenartigkeit Färbund und der Tonwerte von Schwarz-Weiß-Fotografien kann den Gesamteindruck eines Werkes stören.

Ganz konkret trat die Frage nach der Farbkorrektur einiger Fotografien bei der SK Stiftung Kultur Köln auf, als es um die Buchpublikation von Sanders Werk *Menschen des 20. Jahrhunderts* ging. Obwohl die Aufnahmen August Sanders allesamt Schwarz-Weiß-Fotografien sind, weisen die Vintage Prints aufgrund unterschiedlicher Techniken, des Entstehungsdatums und des Erhaltungszustands auch unterschiedliche Färbungen auf. Bei der Buchpublikation stand man nun vor der Frage, ob die Bilder mit den verschiedenen Graustufen veröffentlicht werden sollten, oder ob ein Angleichen der Färbung ratsam wäre, um so einen besseren Vergleich der Abbildungen untereinander zu ermöglichen. Um die *Menschen des 20. Jahrhunderts* als einheitliches Werk zu präsentieren wurde für die Publikationen auf Modern Prints zurückgegriffen, die ein gleichmäßigeres Bild abgeben. Der Druck in Triplex bzw.

Duplex stellte einen einheitlichen Farbton sicher.⁷⁴² Es überwog die Ansicht, dass Sanders Fotografien vor allem durch den Vergleich leben und es deshalb auch im Sinne des Fotografen sei, die Färbungen einander anzugleichen.⁷⁴³

Ob es sich bei der Entscheidung für die Angleichung der Tonwerte um einen Eingriff handelt, der Sanders Forderung nach Sachlichkeit, Naturtreue und Objektivität nachkommt, darüber kann nur spekuliert werden. Wurden seine Fotografien verfälscht oder sein Anspruch der Objektivität nur noch mehr erfüllt? Diese Frage zeigt auf, dass es ein schmaler Grat ist, auf dem man sich bei der Bestimmung objektiver und subjektiver Bildresultate bewegt.

Bei der Betrachtung von Originalabzügen Karl Blossfeldts im Archiv der UdK Berlin fallen zwar keine abweichenden Tonwerte ins Auge, dafür ist jedoch festzustellen, dass ein erstaunlich großer Anteil der Abzüge Unschärfen aufweist. Die Abbildungen in Buchpublikationen sind in der Regel gestochen scharf, und so erliegt man leicht dem Glauben, dies treffe auf alle Fotografien Blossfeldts zu. Die unscharfen Aufnahmen weisen einmal mehr darauf hin, dass es Blossfeldts berufliche Tätigkeit als Modelleur war, die im Vordergrund stand und nicht seine Tätigkeit als Fotograf. Für die Verwendung als Unterrichtsmaterial waren leichte Unschärfen, Fingerabdrücke und Notizen auf den Abzügen irrelevant. Wichtig war die zu erkennende Formgebung der Pflanzen, die so als Vorbild für die Studenten der Modellierklasse dienen konnte.

Die Veröffentlichung der Pflanzenfotografien in Buchpublikationen oder in Ausstellungen stellt jedoch andere Anforderungen an die Abbildungen. Hier wurden nicht die Fotografien ausgewählt, die Unschärfen aufweisen, die Unreinheiten, Notizen oder eine Vielzahl von Einstichlöchern zeigen.⁷⁴⁴ Wie bei August Sander, so wurde auch in diesem Fall darauf geachtet, dass ein harmonischer Gesamteindruck entsteht und der Formvergleich nicht durch störende Elemente beeinträchtigt wird.

Neben der Umsetzung in Schwarz-Weiß, ist es ein anderes Charakteristikum Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldts, die Objekte zumeist in der Bildmitte zu platzieren und das Dargestellte nahezu formatfüllend zu präsentieren. Zwar gibt es von Bernd und Hilla Becher die „Industrielandschaften“, von Albert Renger-Patzsch unter anderem die „Ruhrgebietslandschaften“ und August Sander fotografierte die Menschen in ihrem natürlichen Umfeld, doch sind es gerade die Fotografien, die durch eine Konzentration und Zentrierung des abgelichteten Objekts immer wieder als besonders objektiv und wissenschaftlich hervorgehoben werden.

Die Isolation des Objekts findet sich auf den meisten Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts. Ein derartiger Bildaufbau verstärkt nicht nur die Konzentration auf das Objekt, sondern erleichtert auch hier den Vergleich verschiedener Fotografien. Die Objekte scheinen

⁷⁴² Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im schriftlichen Austausch am 12.05.2014.

⁷⁴³ Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im persönlichen Gespräch bei meinem Besuch des Archivs am 01.03.2011.

⁷⁴⁴ Sichtbar gemacht wurden die voneinander abweichenden Färbungen und „Makel“ lediglich in den Publikationen zu Blossfeldts Arbeitscollagen; Vgl. hierzu: Wilde (2000).

ohne viel Raffinesse in der Mitte des Bildes platziert zu sein, doch gerade durch die Entscheidung für diese Art des Bildaufbaus kommt das Objekt zur Geltung und kann seine Wirkung entfalten. Dem Bildaufbau liegt eine bewusste Entscheidung zugrunde. Der von Bernd Becher eingeräumte Moment des Subjektiven findet sich so auch in dieser scheinbar „simplen“ Komposition des mittig platzierten Objektes wieder.

Eine Veränderung des Bildausschnitts macht deutlich, inwiefern sich die Wirkung der Bilder verändert und die Vergleichbarkeit des Dargestellten beeinträchtigt wird. Während eine symmetrische Art der Komposition das Interesse des Betrachters unweigerlich auf den mittig positionierten Gegenstand des Bildes lenkt (Abb. 173 – 178), zerstreut sich der Blick bei einer Verschiebung (Abb. 179 – 184). Das gleiche Objekt etwas verschoben, oder bloß angeschnitten, irritiert den Blick und erschwert den Vergleich. Gerade bei Bernd und Hilla Becher, August Sander und Karl Blossfeldt, die sich auf den Vergleich von Dingen gleicher Natur konzentrieren, kommt die Beeinträchtigung der Vergleichbarkeit besonders zum Tragen.

Neben der mittigen Bildpositionierung ist es außerdem die weitgehende Isolation des Objekts von seiner Umgebung, die eine Konzentration und Unmissverständlichkeit erzeugt. Durch einen größeren Bildausschnitt, welcher der umliegenden Umgebung mehr Raum bietet, rückt die Darstellung der einzelnen Form in den Hintergrund. Das Zusammenwirken der verschiedenen Bildelemente erhält mehr Gewicht und entspricht nicht der objektiven Bildauffassung der vier hier behandelten Werke. Den Unterschied verdeutlichen nochmals einige Pflanzenfotografien. Das Zusammenspiel von Wolken, Himmel und Pflanzenformen auf Abbildung 185 lenkt den Fokus beispielsweise eher auf das Neben- und Miteinander verschiedener Erscheinungen der Natur, als auf die Formgebung eines einzelnen Objekts. Ähnlich verhält es sich mit Abbildung 186, die eine Verschmelzung von Gräsern und Getreide zeigt und damit das Ineinandergreifen verschiedener Strukturen in der Fläche der natürlichen Landschaft darstellt. Einzelne isolierte Getreideähren dagegen (Abb. 187) bündelt den Blick, während er sich vorher in den verschiedenen Strukturen verliert.

Ein drittes und letztes Beispiel ist die gut ausgeleuchtete Darstellung einer Blüte (Abb. 188). Durch ihre Schärfe und Präsenz im Vordergrund scheint sie auf den ersten Blick Bildmittelpunkt und Hauptgegenstand des Interesses zu sein. Im Hintergrund jedoch befindet sich ein tristes Hochhaus, das Raum für Interpretationen lässt. Vorder- und Hintergrund korrespondieren. Die Farbigkeit und Schönheit der Blüte steht im Kontrast zum dahinter befindlichen Hochhaus. Soll hier der Gegensatz von Natur und Erzeugnissen aus Menschenhand veranschaulicht werden? Stellt die Fotografie gar eine Kritik am rücksichtslosen menschlichen Umgang mit der Umwelt dar? Sind es konkrete Lebensbedingungen, die hier thematisiert werden sollen? Geht es auf dem Bild um den schönen Schein, der die Bitterkeit des Lebens verdeckt oder doch um die Schönheit, die in jeder Ecke der Welt zu finden ist? Die Fotografie lädt zum Spekulieren ein. Die Blütenblätter, ohne Hochhaus und vor neutralem Hintergrund gezeigt (Abb. 189), bieten demgegenüber keinerlei oder zumindest wenige Interpretationsmöglichkeiten. Alleiniger Gegenstand und damit Mittelpunkt der Betrachtung ist die Blüte. Hier Gesellschaftskritik in irgendeiner Form finden zu wollen, scheint vergeblich.

4.2.4 Die Macht gesellschaftlicher Strukturen und die Botschaft des Mediums

Inwiefern es sich bei Fotografien um bewusste oder vor allem auch unbewusste Bewertungen der Welt handelt, versucht der Soziologe Pierre Bourdieu in seiner Schrift über die Fotografie zu ergründen. In seiner empirischen Untersuchung *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* analysiert Bourdieu zusammen mit anderen Soziologen verschiedene Schichten der französischen Gesellschaft und ihren Umgang mit der Fotografie.⁷⁴⁵ Von Interesse waren dabei die klassenspezifischen Unterschiede im Umgang mit der Fotografie und die Beschäftigung mit der Frage nach dem angeblichen Realismus des Mediums. Seine These, die Fotografie sei lediglich ein Abbild sozialer Geflechte und Beziehungen, sieht Bourdieu mit seinen Untersuchungen bestätigt.

Pierre Bourdieu geht es in seiner Analyse nicht um die speziellen Qualitäten des fotografischen Mediums. Diese existieren für ihn nicht. Die Fotografie wird nach Bourdieu ganz allein durch ihren sozialen Gebrauch definiert. Im Mittelpunkt stehen also nicht die Funktionen und Möglichkeiten der Fotografie, sondern die Eigenschaften, die ihr von der Gesellschaft zugeschrieben werden. Die Objektivität, auf die sich auch Bourdieu in seiner Schrift bezieht, ist demnach keine Eigenschaft, die durch die Kameratechnik entsteht, sondern eine Eigenschaft, die dieser von der Gesellschaft zugeschrieben wird.⁷⁴⁶ Die Wiedergabe der Realität mittels der Fotografie zeigt sich so als gesellschaftliches Konstrukt, mit dem man sich einigt, „die Photographie als ein Modell der Wahrhaftigkeit und Objektivität zu beschreiben.“⁷⁴⁷ Weiter heißt es bei Bourdieu:

Es läßt sich nun unschwer zeigen, daß diese gesellschaftliche Vorstellung einer falschen Selbstverständlichkeit aufsitzt. In Wirklichkeit hält die Photographie einen Aspekt der Realität fest, d.h. das Ergebnis einer willkürlichen Wahl und somit einer Bearbeitung. Von den Eigenschaften des Gegenstandes werden nur jene erfaßt, die in einem besonderen Augenblick und unter einem besonderen Blickwinkel hervortreten. Diese Eigenschaften werden in schwarzweiß übertragen, auf ein kleineres Format gebracht und auf eine Ebene projiziert. Anders gesagt, die Photographie ist ein konventionelles System, das den Raum nach den Gesetzen der (genauer: einer) Perspektive und räumliche Körper sowie Farbe durch Nuancierungen zwischen schwarz und weiß abbildet. Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als *realistisch* und *objektiv* gelten.⁷⁴⁸

Der Neutralität des fotografischen Mediums hält Bourdieu entgegen, dass die Fotografie sehr wohl „eine Auswahl im und am Sichtbaren vornimmt“ und damit „in ihrer Logik ganz und gar der Darstellung der Welt entspricht, wie sie sich in Europa seit dem Quattrocento durchgesetzt hat.“⁷⁴⁹ Das 15. Jahrhundert, auf das sich Bourdieu hier bezieht, bildet demnach den Ursprung, dem die Fotografie in ihrer Darstellungsweise folgt. Das „Quattrocento“ mit dem Aufkommen der Zentralperspektive in der Malerei und der Auffassung, das fertige Gemälde sei das Fenster zur Welt, bildet die grundlegende Logik, der die Fotografie noch immer folgt. Die Fotografie orientiert sich laut Bourdieu an „Kategorien und Regeln der Kunst der Vergangenheit“⁷⁵⁰. Indem sie vergangenen Darstellungsmodellen folgt,

⁷⁴⁵ Vgl. Bourdieu/ Boltanski (2006).

⁷⁴⁶ Ebd., S. 20.

⁷⁴⁷ Ebd., S. 85.

⁷⁴⁸ Ebd., S. 85f.

⁷⁴⁹ Vgl. Bourdieu/ Boltanski (2006), S. 86.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 87.

kann die Fotografie nach Bourdieu gar nicht objektiv sein, sondern erhält diese Zuschreibung erst durch die Gesellschaft:

Im Namen eines naiven Realismus wird eine Darstellung der Wirklichkeit für realistisch erklärt, die den Anschein von Objektivität nicht etwa der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Dinge verdankt (da sie sich niemals anders erschließt als über gesellschaftlich bedingte Formen der Wahrnehmung), sondern der Konformität mit den Regeln, die in ihrem gesellschaftlichen Gebrauch die Syntax definieren, d.h. mit der gesellschaftlichen Definition der objektiven Sicht unserer Welt. Indem sie der Photographie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in der tautologischen Gewißheit, daß ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist.⁷⁵¹

Bourdieu widerspricht hiermit der oftmals wiederholten Behauptung, die Fotografie sei ein neutrales Reproduktionsverfahren. Die Menschen, so Bourdieu lassen sich bei ihrer Annahme, die Fotografie sei zur objektiven Wiedergabe der Welt fähig, von ihrem Glauben an die Technik leiten.⁷⁵² Die Kamera soll durch ihre automatisierten Abläufe besonders neutral sein und suggeriert so den Anschein von Perfektion und Objektivität.⁷⁵³ Dem hält Bourdieu entgegen, dass das Fotografieren, genauso wie die Sprache (oder die Malerei), eine Möglichkeit ist, die Welt und Wirklichkeit zu interpretieren. Bourdieu gelangt zu der Feststellung, dass jede Fotografie mit Bedeutung aufgeladen ist. Ausschlaggebend ist dabei nicht die Intention des Fotografen, sondern die unbewusst vermittelten Informationen des Bildes. Fotografien bringen immer Wahrnehmungen, Vorlieben und Denkweisen einer sozialen Gruppe zum Vorschein.⁷⁵⁴ Es ist demzufolge unerlässlich, die verborgene Bedeutung eines Bildes zu entschlüsseln, die „es ungewollt verrät, soweit es an der Symbolik einer Epoche, einer Klasse oder einer Künstlergruppe partizipiert“⁷⁵⁵.

Folgt man Bourdieus Ausführungen, so müssten auch die Fotografien der Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldts die soziale Schicht ihrer Urheber zum Vorschein bringen. Ganz von der Hand zu weisen ist dieser Befund nicht. Obwohl sie eine objektive Bildauffassung vertreten und umsetzen, sind die Fotografien doch unmittelbar mit den Überlegungen, Überzeugungen und Vorlieben der Fotografen verbunden. Die Industriebauten des Ruhrgebietes beispielsweise haben Eingang in das Oeuvre der Bechers gefunden, weil diese unmittelbar in dieser Region lebten und tätig waren. Die Idee zur Erschaffung von Typologien industrieller Architekturen im Langzeitprojekt der Bechers geht auf die Herkunft Bernd Bechers zurück, und den damit verbundenen Wunsch, einen unwiederbringlichen Zustand zu bewahren. Auch die verschiedenen Variationen von Pflanzenformen sind nicht ohne Grund entstanden, sondern verweisen auf Blossfeldts berufliche Position und ästhetische Auffassung. Die Menschen des 20. Jahrhunderts geben Hinweise auf das soziale Umfeld August Sanders und auch die Fotografien Albert Renger-Patzschs sind Ausdruck der Strömung der neuen Sachlichkeit, sowie seiner ganz eigenen Erfahrungs- und Lebenswelt. So mögen die Fotografen mit ihren Abbildungen eine möglichst objektive Darstellungsweise anstreben, doch sind gewisse, den Bildern zugrunde liegende, Überlegungen unvermeidbar. Die mit den Fotografien transportierten Überzeugungen und Rahmenbedingungen sind mitunter unbewusst, lassen die

⁷⁵¹ Ebd., S. 88f.

⁷⁵² Vgl. ebd. (2006), S. 89.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ Ebd., S. 17.

⁷⁵⁵ Bourdieu/ Boltanski (2006), S. 18.

Fotografen aber in der Tat unweigerlich zum Teil einer bestimmten „Epoche, Klasse oder Künstlergruppe“⁷⁵⁶ werden.

Im Sinne einer Objektivität, die von sozialen und historischen Gegebenheiten abhängig ist, argumentiert auch der Wissenschaftshistoriker Paul Feyerabend in seinem Buch *Wissenschaft als Kunst*. Er plädiert hier dafür, Objektivität als ein Stilmerkmal unter anderen zu betrachten, das sich mehr oder weniger unbewusst im Schaffensakt manifestiert:

Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein *sozialer Akt*, sie hängt ab von der *historischen Situation*, sie ist gelegentlich ein relativ bewußter Vorgang – man überlegt sich verschiedene Möglichkeiten und entschließt sich dann für eine –, sie ist viel öfter direktes Handeln aufgrund starker Intuition. >Objektivität< ist sie nur in dem Sinn: auch Objektivität ist ein Stilmerkmal [...].⁷⁵⁷

Wie Feyerabend und Bourdieu, so vertritt der amerikanische Künstler und Kritiker Allan Sekula ebenfalls die Ansicht, dass es sich bei der Objektivität um eine künstliche Konstruktion handelt. Diese, so Sekula, verleiht der Fotografie einen falschen Anschein von Neutralität. In seinem Essay *On the Invention of Photographic Meaning* führt er an, dass die Fotografie allein keine Bedeutung und keine Botschaft vermitteln kann. „Every photographic image“, so Sekula, „is a sign, above all, of someone’s investment in the sending of a message“⁷⁵⁸. Laut Sekula wird mit einer Fotografie immer auch eine Botschaft vermittelt, ohne deren Sinnzuschreibung sie gar nicht existieren würde. Fotografie ist immer in dem Kontext zu sehen, in dem sie entsteht und in dem ihr Bedeutung verliehen wird. Entscheidend hierbei sind die Diskurse, die über die Fotografie geführt werden und sie zu einer Projektionsfläche wechselnder Ansichten machen.⁷⁵⁹

Im Zusammenhang mit der den Bildern inhärenten aber versteckten Bedeutung steht auch der bekannte Satz des Philosophen und Kommunikationstheoretikers Marshall McLuhan. McLuhan konstatierte kurz und knapp: „The medium is the message“ – das Medium ist die Botschaft.⁷⁶⁰ Hinter diesem prägnanten Satz verbirgt sich die Feststellung, dass das Medium unabhängig von der intendierten Botschaft des Autors immer auch eine eigene Aussage vermittelt. Diese Aussage kann vom ausführenden Subjekt, beispielsweise dem Fotografen, nicht bewusst beeinflusst werden. Es gibt also immer zwei Aussagen. Auf der einen Seite haben wir die bewusste Aussage, die der Fotograf mittels Kamera und den resultierenden Fotografien macht. Diese hat einen ganz bestimmten Sinn und soll eine konkrete Botschaft vermitteln. Auf der anderen Seite haben wir die Botschaft des Mediums, die sich hinter der Botschaft des Fotografen verbirgt und sich seiner Kontrolle entzieht. In diesem Sinne kommunizieren die Medien sich selbst und „die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen

⁷⁵⁶ Ebd.

⁷⁵⁷ Feyerabend (1984), S. 77f.

⁷⁵⁸ Sekula, Allan: „On the Invention of Photographic Meaning“, in: Burgin (2006), S. 87.

⁷⁵⁹ Vgl. Sekula, Allan: „On the Invention of Photographic Meaning“, in: Burgin (2006), S. 108.

⁷⁶⁰ McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, (engl. Orig. *Understanding Media*, 1964), Düsseldorf/Wien 1970, S. 17.

so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum ‚Inhalt‘ hat“.⁷⁶¹ Die Kamera hat die Bilder zum Inhalt und diese transportieren wiederum einen Inhalt, der unabhängig vom Fotografen existiert. Selbst im Fall von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt, die mit ihren Fotografien keine Botschaft vermitteln wollen, greift das Prinzip McLuhans. Zwar möchten die Fotografen dem Betrachter nichts mitteilen und das Dargestellte für sich selbst sprechen lassen, doch auch keine Botschaft ist eine Botschaft. Folgt man McLuhans Argumentation ist es nicht möglich, *gar keine* Botschaft zu vermitteln. Selbst wenn die Bechers, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt mit ihren Fotografien eine möglichst neutrale Dokumentation ohne konkrete Botschaft anstreben, so gibt es doch zumindest *eine* Botschaft – nämlich die Botschaft des Mediums.⁷⁶²

Boris Groys argumentiert in seinem Buch mit der Möglichkeit, des Autors selbst zum Medium des Mediums zu werden. In diesem Fall macht der Autor die Botschaft des Mediums zur eigenen Botschaft bzw. die eigene Botschaft zur Botschaft des Mediums:

Nicht zufällig haben gerade die interessantesten Autoren der Moderne darauf verzichtet, eigene, individuelle Botschaften zu überbringen, um stattdessen Botschaften des Mediums zu verkünden [...]. Für manche Kritiker der Moderne kündigt sich zwar dadurch der Tod des Autors an, da die Botschaft des Menschen ja durch die Botschaft des Mediums ersetzt wird. Aber gerade der Autor, der die Botschaft des Mediums verkünden will, erreicht einen solchen Grad an Intimität mit seinen Lesern oder Betrachtern, von dem derjenige, der nur seine eigene Botschaft vermitteln will, nicht einmal träumen kann.⁷⁶³

In diesem Sinne verkünden auch die Bechers, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt die Botschaft des Mediums. Sie treten für ein Aufnahmeverfahren ein, das frei ist von subjektiven Botschaften, also den Fotografen als Urheber hinter das fotografische Objekt treten lassen soll. „Dementsprechend“, so heißt es bei Groys weiter, „kann nur derjenige Autor als erfolgreich gelten, der seine ‚eigene‘, auktoriale, subjektive Botschaft am radikalsten ausschaltet – und ausschließlich als Botschafter des Mediums auftritt. Oder anders gesagt: Gerade der Autor, der seine lebendige ‚Persönlichkeit‘ am konsequentesten abtötet, hat die größte Chance den Tod der Autorschaft gut zu überleben.“⁷⁶⁴ Diesen Überlegungen zufolge haben die Bechers, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt gute Chancen diesem „Tod“ zu entgehen, gerade durch ihre Zurücknahme eine Nähe zwischen Bild und Betrachter zu schaffen und mit ihren Werken zu überdauern.

Inwiefern eine so neutrale und kalkulierte Wiedergabe, wie sie von Groys beschrieben wird, tatsächlich möglich ist, ist fraglich. Selbst mit dem Anspruch, das Dargestellte stehe für sich allein und die einzige vermittelte Botschaft sei die der Fotografie selbst, kann die vermittelte Botschaft vom Subjekt nicht vollends reflektiert und damit nicht vollends kontrolliert werden. Zu einem gewissen Grad entzieht sie sich unserem Bewusstsein und damit auch der Objektivität, die ihr vom Fotografen zugeschrieben wird.

⁷⁶¹ Ebd., S. 27.

⁷⁶² Hier sei auch erinnert an den bekannten Satz des Kommunikationswissenschaftlers Paul Watzlawick: „Man kann nicht nicht kommunizieren“, Vgl: Watzlawick, Paul: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, 3. unveränderte Aufl., Bern 1972, S. 53.

⁷⁶³ Groys (2000), S. 209.

⁷⁶⁴ Ebd., S. 210.

Die Art und Weise, wie ein Objekt möglichst objektiv in Szene gesetzt wird, der Hintergrund des Fotografen, sowie die gesellschaftlichen Strukturen, in denen er sich bewegt, entscheiden über die Botschaft, die mit der Fotografie übermittelt wird. Diese kann beeinflusst werden, beinhaltet aber immer auch Elemente, die sich der Kontrolle des Fotografen entziehen, weil sie mit den Entstehungsbedingungen und der Person des Fotografen wesentlich verknüpft sind und nicht eliminiert werden können.

4.2.5 Kultureller Code, Bewertung und Sprache der Fotografie

Als menschliche Wesen sind wir eingebunden in verschiedene Gesellschaftsformen, die gleichzeitig immer verbunden sind mit bestimmten Wertvorstellungen, Glaubenssystemen etc. Wir sind eingebunden in ein System von Zeichen, Strukturen und Werten, die nicht nur bewusst, sondern vor allem auch unbewusst in uns agieren. Verursacht durch die in unserem kulturellen Wertesystem vorherrschenden Auffassungen, löst das Fotografierte bestimmte Assoziationen und Denkvorgänge in uns aus. Gesehenes wird verknüpft mit Erlebtem und Erlernem und führt so zu Gefühlen und Reaktionen, die sich bei der Betrachtung eines Bildes einstellen. Das Abgebildete wird in Beziehung gesetzt. Beeinflusst durch unsere innere und äußere Erfahrungswelt, ordnen wir das auf der Fotografie Dargestellte ein und bewertet es. Was immer auch Gegenstand der Fotografie ist, es kann niemals vollkommen neutral sein. „No reality can be innocent before the camera“⁷⁶⁵, stellt denn auch Victor Burgin in seinem Buch *Thinking Photography* fest:

The point is: the basis of any 'mood' or 'feeling' these pictures might produce, as much as any overt 'message' they might be thought to transmit, depends not on something individual and mysterious but rather on our common knowledge of the typical representation of prevailing social facts and values: that is to say, on our knowledge of the way objects transmit and transform ideology, and the way in which photographs in their turn transform these. To appreciate such operations we must first lose any illusion about the neutrality of objects before the camera.⁷⁶⁶

Selbst die objektive Auffassung des fotografischen Mediums, wie wir sie bei Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt finden, kann der Bedeutung, mit denen die Gegenstände aufgeladen sind, nicht entgegenwirken. Das heißt, selbst die Intention, mittels Fotografie neutrale Dokumente zu schaffen, scheitert letztendlich an der durch und durch kulturell geprägten Welt in der wir uns bewegen.

August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* beispielsweise rühren beim jeweiligen Betrachter an einem Fundus von Wissen, Vorstellungen und Bewertungen. Geschichtliche Fakten zur Zeit der Weimarer Republik werden wachgerufen, die Darstellung der verschiedenen sozialen Schichten führt nicht nur zu Assoziationen von gelerntem Faktenwissen, sondern auch zur Bewertung, Einordnung und Reflektion über die aktuellen gesellschaftlichen Gegebenheiten oder die eigene familiäre Vergangenheit, die Eltern, Großeltern und Urgroßeltern. Dieses Geflecht von Erlernem und Assoziationen ist nicht nur gekoppelt an unser kollektives gesellschaftliches Wissen und Wertesystem, sondern darüber hinaus auch verbunden mit der subjektiven Erfahrungswelt jedes einzelnen Menschen.

Die von den Bechers fotografierten Industriebauten sind ein anderes Beispiel für die Vielzahl möglicher Botschaften, Bewertungen etc., die durch die Fotografie vermittelt werden können. Die Dokumentation der Zechen des Ruhrgebietes beispielsweise sind von den beiden Fotografen nach objektiven Maßstäben ins Bild gesetzt worden. Trotzdem schließt sich an den möglichst objektiven Auswahl- und Aufnahmeprozess der Bechers die Wahrnehmung und Rezeption der Betrachter an. So

⁷⁶⁵ Burgin (2006), S. 45f.

⁷⁶⁶ Ebd., S. 41.

verbindet ein aus dem Ruhrgebiet stammender Betrachter mitunter seine persönliche Familiengeschichte mit einer der Zechen. Er denkt möglicherweise an seine Wurzeln, sowie an die mit der Zeche verbundenen Traditionen, oder an das Lebens- und Arbeitsgefühl der Region des Ruhrgebietes. Für einen anderen Menschen mag der Anblick der kolossalen Industriearchitekturen dagegen abschreckend wirken und vielleicht gar Unverständnis darüber hervorrufen, wie man solche Ungetüme nicht nur bauen, sondern auch noch ablichten und als Industriedenkmal erhalten kann. Was bei dem einen Menschen nostalgische Gefühle weckt, führt bei einem anderen zu einer abweisenden Haltung gegenüber dem Gesehenen.

Überlegungen zur Botschaft und den Charakteristika des fotografischen Mediums beschäftigen auch Philippe Dubois in seinem Buch *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*⁷⁶⁷. Ihm geht es vor allem um den Prozess, der eine Fotografie hervorbringt und sie zu dem macht, was sie ist. Wichtig sind dabei alle Faktoren, die zum fotografischen Bild und dessen Bewertung führen. Dubois stellt fest, dass ein Foto nur in einem Bruchteil des gesamten Aufnahmeprozesses als Spur ohne kulturelle Prägungen existiert. Die Vorbereitung und Nachbereitung des Fotografierens sind kulturell geprägt und machen den fotografischen Akt zwangsläufig zu einer codierten Botschaft:

Man beachte allerdings auch, daß das Prinzip der Spur, so wesentlich es auch sein mag, nur ein Moment im gesamten fotografischen Ablauf ist. Denn vor und nach diesem *Moment* der natürlichen *Einschreibung* der Welt auf die lichtempfindliche Fläche gibt es zutiefst kulturelle, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten (*davor*: die Entscheidung für ein Sujet, für einen bestimmten Kameratypus, für den Film, die Belichtungsdauer, den Blickwinkel usw. – all das, was vor dem entscheidenden Moment liegt und schließlich im Druck auf den Auslöser gipfelt; *danach*: all diese Entscheidungen wiederholen sich beim Entwickeln und beim Abziehen; dann wird das Foto in die immer schon codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen eingespeist – Presse, Kunst, Mode, Porno, Wissenschaft, Justiz, Familie...). Nur *zwischen* diesen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur eines Aktes (als *Botschaft ohne Code*) angesehen werden.⁷⁶⁸

Eine Fotografie, die gänzlich befreit ist vom kulturellen Code bzw. von einer Botschaft ohne Code sieht Dubois in seiner Theorie der Fotografie als unmöglich. Meiner Meinung nach liegt er mit dieser Einschätzung richtig; der Akt des Fotografierens ist fast ausschließlich geprägt von kulturell codierten Wirkungsmechanismen, die die Bildentstehung von Anfang bis Ende begleiten und auch noch weit nach seiner Entstehung weiter wirken. Hier kommen sowohl die Entscheidungen bei der Bildentstehung ins Spiel, als auch die später folgenden Rezeptionen, die alle zusammen zu einem vielfältigen Geflecht von Bezügen führen:

Will man begreifen, worin die Originalität des fotografischen Bildes liegt, so muß man zwangsläufig *den Prozeß* näher ins Auge fassen als das Produkt, und dies in einem sehr weiten Sinn: Man muß nicht nur auf elementarster Ebene die technischen Modalitäten der Bildkonstituierung (den Lichteindruck) berücksichtigen, sondern weiterschreitend *die Gesamtheit der Umstände, die auf allen Ebenen den Bezug des Bildes zu seiner referentiellen Situation definieren*, und zwar sowohl im Moment der Produktion (Bezug zum Referenten und zum fotografierenden Operator: die Geste des Blicks auf das Objekt: den Moment des

⁷⁶⁷ Vgl. Dubois (1998).

⁷⁶⁸ Dubois (1998), S. 54f.

Aufnehmens) als auch im Moment der Rezeption (Bezug zum betrachtenden Subjekt: die Geste des Blicks auf das Zeichen: den Moment des Erkennens – der Überraschung oder des Verkennens). Bei jedem Bild kommt also das gesamte Feld der Referenz zum Tragen.⁷⁶⁹

Der Fotograf als „Operator“ und der spätere Betrachter als „betrachtendes Subjekt“ sind durch ein komplexes Bezugssystem über die Fotografie miteinander verbunden. Die Überlegungen und Bewertungen des Fotografen spielen bei der Konstituierung der Fotografie genauso eine Rolle, wie die des Betrachters. Eine ganze Bandbreite unterschiedlicher Einschätzungen und Bewertungen auf beiden Seiten führt letztendlich zur Einordnung der einzelnen Fotografie. Die Intention des Fotografen, die Wirkung auf den Betrachter und die folgenden Rezeptionen können in diesem Prozess durchaus voneinander abweichen.

Die Einschätzung und Bewertung von Fotografien geht sowohl auf die kollektive Erfahrung einer Gesellschaft und ihrer Mitglieder zurück, als auch auf die individuelle Erfahrungswelt eines jeden Menschen. Indem jeder Mensch etwas anderes in einer Fotografie „liest“, ist diese nicht mehr nur Spur und Abdruck eines Vergangenen, sondern auch Zeichen.

„Long before the birth of a word language“, so stellte der Fotograf Edward Steichen fest, „the caveman communicated by visual images. The invention of photography gave visual communication its most simple, direct, universal language.“⁷⁷⁰ Dass die Fotografie schon früh in ihrer Geschichte als ein der Sprache vergleichbares Zeichensystem angesehen wurde, führt auch Bernd Stiegler in seinem Buch über die *Theoriegeschichte der Photographie*⁷⁷¹ aus. Hier wird u. a. ein Bericht aus dem Jahre 1840 zitiert, der die besondere Fähigkeit der Daguerreotypie im Bezug auf Bildsprache und allgemeine Verständlichkeit hervorhebt:

Es ist die erste universelle Sprache, die sich an alle wendet, die zu sehen vermögen, in Buchstaben, die gleichermaßen an den Königshöfen der Zivilisation in den Hütten der Wilden verstanden werden. Die Bildersprache Mexicos und die Hieroglyphen Ägyptens werden von nun an von der Realität überboten.⁷⁷²

Der Fotografie scheint etwas Unmittelbares anzuhafte, das sie für jedermann sofort verständlich macht. Das Betrachten einer fotografischen Abbildung ist demnach dem Lesen eines Textes ähnlich. Der Inhalt erschließt sich über die dargestellten Formen und ihre Bedeutung. Auch eine objektive fotografische Dokumentation kann sich von der kulturellen Bedeutung des Dargestellten nicht befreien. So hat eine sachliche Aufnahme wie die der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts zwar eine andere Wirkung als eine dramatisch inszenierte Fotografie, doch die Bedeutung des Dargestellten ist sowohl für den Fotografen, als auch für den Betrachter nicht auszublenden.

Roland Barthes setzte sich mit der Bedeutung der Fotografie als Zeichen- bzw. Sprachsystem auseinander und erläuterte in einem Interview die Paradoxie, die mit dem Foto als Sprache einhergeht:

⁷⁶⁹ Ebd., S. 68.

⁷⁷⁰ Steichen, Edward: „On Photography“, zit. in: Lyons, Nathan (Hrsg.): *Photographers on Photography*, Prentice-Hall 1966, S. 107.

⁷⁷¹ Vgl. Stiegler (2006), S. 337ff.

⁷⁷² Ebd., S. 337.

Wenn man sagt, daß die Fotografie eine Sprache ist, so ist das falsch und richtig. Es ist falsch im wörtlichen Sinn, da das photographische Bild als analoge Reproduktion der Wirklichkeit kein diskontinuierliches Teilchen enthält, das man als Zeichen bezeichnen könnte: Auf einem Foto gibt es im eigentlichen Sinn kein Äquivalent des Wortes oder des Buchstabens. Aber es ist insofern richtig, als die Gliederung und der Stil eines Fotos wie eine sekundäre Mitteilung funktionieren, die über die Realität und den Fotografen Aufschlüsse gibt: Das bezeichnet man als die Konnotation, und die Konnotation gehört zur Sprache. Die Fotografien konnotieren immer etwas anderes, als sie auf der Ebene der Denotation zeigen. Paradoxe Weise ist das Foto durch den Stil, und nur durch den Stil, ein sprachliches Phänomen.⁷⁷³

Deutlich werden Barthes' Ausführungen an einem Bildbeispiel Albert Renger-Patzschs. An dem von ihm fotografierten Natterkopf (Abb. 69) lassen sich die Begrifflichkeiten der „Denotation“ und „Konnotation“ nachvollziehen. Denotation, vom lateinischen „denotare“ für „bezeichnen“ oder „kenntlich machen“, steht für die neutrale Bedeutung eines Wortes. Die „Nattern“ werden im Lexikon als „weltweit verbreitete Familie der Schlangen mit zumeist schlanken Körpern, langem Schwanz und deutlich abgesetztem Kopf“⁷⁷⁴ beschrieben. Außerdem werden verschiedene Natterarten aufgezählt, wie beispielsweise die Trug-Nattern, Schwimm-Nattern oder Wolfzahn-Nattern.⁷⁷⁵ Was wir hier vorfinden ist die sachliche Beschreibung und Definition von Nattern.

Konnotation dagegen, vom lateinischen „con-“ für „zusammen-“ und „notatio“ für „Bezeichnung“ oder „Beobachtung“, steht für die assoziativen, subjektiven und emotionalen Nebenbedeutungen, die die Grundbedeutung überlagern. Die Fotografie des Natterkopfs beispielsweise kann bei einigen Menschen das Gefühl des Ekels oder der Angst auslösen. Assoziationen vom letzten Besuch im Aquarium, über Handtaschen aus Schlangenhaut, bis zur Geschichte von Adam und Eva sind möglich, und überlagern die neutrale Grundbedeutung des Wortes sowie des dargestellten Tieres. Die Konnotation von „Natter“ hat keine allgemeingültige Beschreibung, sondern hängt von den individuellen Assoziationen und Erfahrungen jedes Einzelnen ab. Je nach Kontext kann die Konnotation des Wortes Ekel, Furcht, Bedrohung, Abenteuer, Faszination, etc. beinhalten.

Das auf der Fotografie Dargestellte ist immer im Kontext bestimmter Vorstellungen zu sehen. Fotografie kann nie ohne kulturellen und gesellschaftlichen Kontext existieren. Sowohl die Fotografie an sich, als auch das von ihr Dargestellte sind im historischen Gesamtzusammenhang zu betrachten. Ob möglichst objektiv oder subjektiv fotografiert, ob Kunst oder Dokumentation, wir stehen als Betrachter immer im Austausch mit dem Bild. Es findet eine bewusste und unbewusste Kommunikation statt:

Forms of artefacts, as much as forms of language, serve to communicate ideologies. [...] Objects present to the camera are *already in use* in the production of meanings, and photography has no choice but to operate upon such meanings.⁷⁷⁶

Jede Fotografie operiert mit Bedeutungen, die bereits bestehen. In der Regel ist alles, was der Kamera präsentiert wird, bereits mit Bedeutung aufgeladen und vermittelt wie die Sprache unweigerlich bestimmte Ideologien. Wird die Fotografie mit einer Sprache verglichen, konstatiert Victor

⁷⁷³ Barthes, Roland: „Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)“, in: Wolf (2002), S. 82.

⁷⁷⁴ Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 30 Bde., Bd. 19, Mannheim 2006, S. 381.

⁷⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁷⁶ Burgin (2006), S. 46.

Burgin, so setzt sie nämlich nicht nur Wörter, sondern ganze Sätze in Gang.⁷⁷⁷ Wir reflektieren in der Regel ausführlich über das Gesehene und so bleibt es bei einer *Bildbeschreibung* meistens nicht bei Einzelwörtern, wie etwa „Blume“, „Wasserturm“ oder „Bäuerin“. Eine von August Sander fotografierte Bäuerin zum Beispiel (Abb. 47) wird beim Betrachten des Bildes mit ihrer gesamten Physiognomie und Umgebung wahrgenommen und beschrieben. Der Sessel, in dem sie sitzt, ihr Alter, ihr Gesichtsausdruck, alles wird aufgenommen und bewusst oder unbewusst gewertet. Sprache, Kommunikation und Wahrnehmung sind nie neutral und wenn wir auf Ernst Hans Gombrich hören, dann tun wir gut daran, „uns hier und da zu erinnern, daß Bilder und Buchstaben im Grunde Blutsverwandte sind.“⁷⁷⁸

Max Raphael formuliert das Zusammenspiel von Sprache und Bild und das daraus resultierende Dilemma folgendermaßen:

Language presses us, even against our will, to compare the finished work of art with its model in nature, and thus diverts us from the fundamental fact that the work of art has come about through a dialectical interaction between the creative forming spirit and a situation that is given to begin with. Therefore we must sharply distinguish between the given situation (nature), the methodical process (the mind), and the total configuration (the work of art). The given situation is itself highly complex, for in addition to being a component of nature it contains a personal psychic experience and a socio-historical condition: nature, history and the individual do not tend to coincide, to be harmonious, but conflict with each other and so accentuate their differences.⁷⁷⁹

Aufgrund unserer Sprache sind wir laut Raphael dazu versucht, einen direkten Vergleich zwischen dem resultierenden Kunstobjekt und dem Ausgangszustand zu ziehen. Der Prozess, der von der gegebenen Natur über das methodisch kreative Vorgehen bis zum letztendlichen (Kunst)Produkt führt, schafft jedoch eine hoch komplexe Verbindung und dialektische Interaktion zwischen den verschiedenen Arbeitsschritten, die streng unterschieden werden sollten. Natur, Geschichte und Individuum sind, obwohl sie miteinander verbunden sind, separate Zustände, die sich voneinander unterscheiden. Auch bei den Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts haben wir es mit isolierten Zuständen und Schritten zu tun, die sie in der Summe zu dem machen, was sie heute sind.

Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt nehmen sich in ihren Fotografien zurück. Wenn wir ihre objektiv anmutenden Fotografien betrachten, haben wir das Gefühl, ein neutrales Abbild der Natur vor uns zu haben und eine direkte Parallele ziehen zu können zwischen Abbild und Ausgangsobjekt. Doch hinter diesen beiden Zuständen, zwischen dem Augenblick der Aufnahme und dem Augenblick der Betrachtung, verbirgt sich ein komplexer Ablauf von Arbeitsabläufen, Auswahlverfahren und Einordnungen. Obwohl die Fotografen in ihrer Arbeit dem Anspruch der Objektivität folgen, stellt sich uns mit ihren Bildern doch ihre eigene, ganz persönliche Sicht auf die Welt dar. Wir haben es hier mit einer Widersprüchlichkeit zu tun, die nicht ohne Weiteres aufzulösen ist.

⁷⁷⁷ Vgl. ebd. (2006), S. 66.

⁷⁷⁸ Gombrich (1996), S. 53.

⁷⁷⁹ Raphael, Max: *The Demands of Art*, London 1968, S. 11f.

Susan Sontag konstatiert ebenfalls, dass es zwischen Objektivität und Subjektivität und damit gleichzeitig zwischen Beweis und Vermutung einen Interessenkonflikt gibt, der nicht zu lösen sei.⁷⁸⁰ Die Fotografie kann bewusst dazu verwendet werden, unsere ganz persönliche Sicht und Meinung auszudrücken und birgt gleichzeitig die Fähigkeit unsere Sicht auf die Welt zu neutralisieren, zu „entpersönlichen“⁷⁸¹. Diese beiden Möglichkeiten greifen ineinander und sind nicht zu trennen:

Wie ein Fernglas, durch das man von beiden Seiten gleichermaßen hindurchschauen kann, rückt die Kamera fremde Dinge heran, macht sie vertraut, während sie vertraute Dinge verkleinert, abstrahiert, fremd macht, auf Distanz bringt.

In einem einzigen, unkomplizierten Routineakt bietet sie Teilhabe an und Entfremdung von unserem eigenen Leben und dem Leben anderer – gestattet sie uns teilzuhaben und dabei zugleich unsere Entfremdung zu bestätigen.⁷⁸²

Fotografien bieten die Möglichkeit, unsere Realität zu erweitern, indem sie uns Dinge zeigen, die sich dem menschlichen Auge ansonsten entziehen. So zeigen uns die speziell aufbereiteten und vergrößerten Pflanzen von Karl Blossfeldt einen Detailreichtum, den wir ansonsten nicht wahrnehmen und lassen die vertrauten Gewächse in neuem Licht erscheinen. Die Aufnahmen August Sanders andererseits führen uns in eine vergangene Zeit und bringen uns Fremdes näher. Mitunter kommt es auch zur Verfälschung oder Abstraktion der Wirklichkeit. Dinge werden aus ihrem Zusammenhang gerissen oder erlangen durch die Art und Weise der Zusammenstellung neue Bedeutung. So offenbaren die Fotografien Albert Renger-Patzschs in ihrer Nahsichtigkeit und ungewöhnlichen Perspektiven einen Formen- und Strukturreichtum, der uns im Alltäglichen in der Regel entgeht. Gleiches gilt für die isolierten Industriebauten der Bechers.

Subjektivität und Objektivität greifen nicht nur im Schaffensprozess ineinander, sondern auch bei der späteren Betrachtung, Bewertung, Aufbereitung und Einordnung der Fotografien. Es scheint demnach eher ein Miteinander als ein Gegeneinander der beiden Komponenten zu sein, welches das Dasein der Fotografie prägt. „Ein a priori wahres Bild“, so stellte schon Wittgenstein fest, „gibt es nicht“.⁷⁸³

⁷⁸⁰ Vgl. Sontag (1980), S. 132.

⁷⁸¹ Ebd., S. 159.

⁷⁸² Ebd., S. 159f.

⁷⁸³ Wittgenstein (1969), S. 17.

5. Erörterung

Die vorliegende Erörterung beschäftigt sich mit zusätzlichen Reflexionen zu den zuvor behandelten Themenkomplexen und möchte diese durch die folgenden Kapitel ergänzen.

Kapitel 5.1 widmet sich der Betrachtung von Kamera und Auge. Beiden wird seit jeher eine enge Verwandtschaft nachgesagt und das vielfach bekundete Gleichnis soll an dieser Stelle kritisch hinterfragt werden. Die Kamera galt vielfach als Äquivalent oder sogar als Prothese des mangelhaft menschlichen Auges. Wo sind Ähnlichkeiten und Unterschiede festzustellen und wie haben sich diese Einschätzungen im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte verändert? Inwiefern ist der Vergleich bzw. die Gleichsetzung von Kamera und Auge tatsächlich gerechtfertigt? Warum hält sich das Bild der Kamera als Möglichkeit zur Erzeugung objektiver Bilddokumente, wie es auch bei den Bechers, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt anzutreffen ist, so hartnäckig?

Im zweiten Abschnitt der Erörterung steht in Kapitel 5.2 die Beziehung von Fotografie und Archiv sowie von Fotografie und Ausstellungsraum im Mittelpunkt.

Die Rolle und Bedeutung des Archivs wird hier beleuchtet, in dem die Fotografien vor allem verantwortlich sind für das Festhalten von Zeit, das Festhalten von Geschichte und die damit verbundene Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Thematisiert wird darüber hinaus der museale Kontext, in dem Fotografien eine neue Bedeutung zukommt und sich dadurch auch die öffentliche Wahrnehmung verändert.

Der Einfluss des Archivs und Ausstellungsraums ist zentral für die Bewertung und Umbewertung fotografischer (Kunst-)Werke und ist so auch ein wesentlicher Aspekt bei der Betrachtung der Arbeiten Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders sowie Karl Blossfeldts.

5.1 Kamera und Auge

Unsere gegenwärtige Kultur ist geprägt vom Visuellen. Wo man auch hinguckt, finden sich bewegte und unbewegte Bilder. Unsere Alltagswelt wird dominiert von Abbildungen und Filmen in Werbung, in Zeitungen und Zeitschriften, sowie im Fernsehen und Internet. Die Überlegenheit des Sehens, bzw. die Hervorhebung des Sehens als entscheidender Sinn in der Hierarchie unserer Sinne, hat eine lange Tradition und geht weit zurück auf philosophische, wissenschaftliche und religiöse Weltanschauungen.⁷⁸⁴ Unsere Augen liefern uns mit ca. 70 Prozent der menschlichen Wahrnehmung den Großteil an Informationen über unsere Außenwelt. Mit dem Sehsinn können wir nicht nur Entfernungen einschätzen, Gesichter und Gegenstände erkennen, Mimiken deuten und die Beschaffenheit von Materialien erfassen, wir verorten auch uns selbst in der Umgebung und setzen uns in Beziehung zur Welt.⁷⁸⁵ Es verwundert also nicht, dass der Sehsinn von vielen Menschen als wichtigster Sinn angesehen wird, und die Augen auch in der Vergangenheit zum Organ der Erkenntnis erhoben wurden.

Die Ansicht, der fotografische Apparat stelle eine Erweiterung des menschlichen Auges dar, sei gar mit ihm gleichzusetzen oder komme einer Sehhilfe gleich, die eine objektive Sicht auf die Dinge ermöglicht, hielt sich in der Geschichte der Fotografie hartnäckig. Auch, wenn es laut Wittgenstein kein grundsätzlich „wahres“ Bild gibt, das frei von jeglicher Erfahrung und Wahrnehmung ist, so hatten und haben die Menschen doch immer den Anspruch dieses durch fotografische Mittel zu erzeugen. Im vorherigen Abschnitt ging es bereits um die Möglichkeit und Unmöglichkeit objektive Bilder zu schaffen und die damit verbundenen Ansprüche und Widersprüche, die daraus resultieren. Abgesehen vom stilistischen und ästhetischen Verständnis, sowie von der Wahl des Bildausschnittes und des Aufnahmeverfahrens, soll es hier nun um den Vergleich von Kamera und Auge gehen. Nicht nur die Mittel und Maßnahmen eines möglichst objektivierten Aufnahmeverfahrens sind es nämlich, die bei der Frage nach einer sachlich-neutralen Dokumentation durch das fotografische Medium bedacht werden sollten, sondern auch der tatsächliche Vergleich der beiden vermeintlich identischen bzw. ähnlichen „Sehinstrumente“. Die These, bei der fotografischen Technik handle es sich um eine Prothese des Menschen, regte immer wieder zu schriftlichen Darlegungen und Diskussionen an. Das Gleichnis von Kamera und Auge bezieht sich in vielen Darstellungen sowohl auf den optischen Aufbau, als auch auf Ähnlichkeiten im Ablauf der Verarbeitung bzw. der Wahrnehmung. Die Möglichkeit von Fotografien, einen vergangenen Zustand zu bewahren, regte außerdem dazu an, Parallelen zwischen Fotografie und dem menschlichen Gedächtnis zu ziehen. Die Geschichte der Fotografie ist somit immer auch eine Geschichte des Sehens, der Wahrnehmung und eine Geschichte des Blicks. Dem Vergleich von Kamera und Auge wird in den folgenden Abschnitten unter historischen, theoretischen, technischen und medizinischen Gesichtspunkten nachgegangen.

⁷⁸⁴ Vgl. hierzu ausführlich die folgenden Kapitel 5.1.1 – 5.1.9 der vorliegenden Arbeit.

⁷⁸⁵ Vgl. Moskatova, Olga: *Mensch – Maschine – Auge. Das filmische Motiv vom künstlichen Sehen*, Marburg 2009, S. 5.

5.1.1 Die künstliche Retina

Der Ansatz, die Kamera als technische Prothese zu sehen, die das menschliche Auge unterstützt oder sogar ersetzt, spiegelt sich in der viel zitierten Feststellung des französischen Astronomen Jules Janssen, der die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Netzhaut des Wissenschaftlers bezeichnete:

„Meine Herren, lassen Sie uns auf die große Helferin der Wissenschaft trinken, die jüngere Schwester der Schrift und des Drucks, auf die große Entdeckung französischen Ursprungs. Die Wissenschaftler haben endlich verstanden, dass [...] der lichtempfindliche fotografische Film die wahre Retina des Wissenschaftlers ist. Ja, meine Herren, er ist die wahre wissenschaftliche Retina, denn er besitzt alle Eigenschaften, die die Wissenschaft sich wünschen kann.“⁷⁸⁶

An anderer Stelle führt Janssen die Fähigkeiten der fotografischen Platte weiter aus:

„Die sensibilisierte photographische Platte ist die wirkliche wissenschaftliche Retina, da sie all jene Eigenschaften aufweist, die die Wissenschaft erhoffen kann: Sie bewahrt treu die Bilder auf, die sich auf ihr abzeichnen, und reproduziert diese wenn erforderlich in unendlicher Zahl. Sie nimmt ein doppelt so großes Spektrum an Strahlungen wahr wie das Auge, und bald wird sie vielleicht alle erkennen können. [...] Daher gibt es dank ihrer kaum noch eine durch das Licht übertragene Erscheinung, wie flüchtig es auch sein mag, das sie nicht fixiert, keine Strahlung, wie fremd sie unserem Auge auch sein mag, das sie nicht aufzeichnen würde, keine Lichterscheinung, die sie nicht erhellen würde.“⁷⁸⁷

Janssens Ausspruch sollte zum geflügelten Wort werden. Der lichtempfindliche Film der Fotografie als Retina des Wissenschaftlers und als erweiterte Sehhilfe des Fotografen erinnert an die Vorstellung, die Kamertechnik stelle einen perfektionierten – weil objektivierten – Ersatz des menschlichen Auges dar. Auch Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt hoben in ihren Äußerungen schließlich immer wieder die Möglichkeiten der sachlichen Kamertechnik hervor, die uns die Dinge in einer Form vor Augen führt, wie wir es sonst mit unserem menschlichen Sehsinn niemals wahrnehmen könnten.⁷⁸⁸ Die Kamera übernimmt das Sehen, sie zeigt uns die Realität und mehr davon als wir selbst mit unseren Augen erfassen können.

Im Jahre 1893 bezieht sich der Wissenschaftler Rodolphe Koehler auf das oben angeführte Zitat Janssens und ergänzt, dass „das fotografische Auge alles [...] ohne Ermüdung und ohne Parteilichkeit“⁷⁸⁹ sehen würde. „Die sensible Platte, so hat Herr Janssen gesagt, ist die Retina des Wissenschaftlers; sie addiert die Eindrücke, die sie empfängt, dort, wo unser Auge nichts sieht“⁷⁹⁰, fasst Köhler zusammen. In diesem Sinne verhält sich der Fotoapparat bzw. seine lichtempfindliche Platte nicht nur äquivalent zum menschlichen Auge, sondern bietet, vor allem im wissenschaftlichen Forschungsbereich, weit bessere Möglichkeiten.

⁷⁸⁶ Janssen, Jules: „En L'honneur De La Photographie“, in: ders.: *Œuvre Scientifiques*, hrsg. von Henri Dehérain, Paris 1929/30, Übersetzung von Hoffmann, Christoph: „Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 21, Heft 81/2001, S. 22.

⁷⁸⁷ Janssen, Jules: *Œuvre Scientifiques*, hrsg. von Henri Dehérain, Paris 1929/1930, Bd. 2, S. 88f., zit. in: Stiegler (2006), S. 181; Vgl. hierzu auch Hoffmann, Christoph: „Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 21, Heft 81/2001, S. 22.

⁷⁸⁸ Vgl. Kapitel 3.2 – 3.5 sowie 4.1 und 4.2 der vorliegenden Arbeit.

⁷⁸⁹ Koehler, Rodolphe: *Les applications de la photographie aux sciences naturelles*, 1893, S. 7f., zit. in: Geimer (2010), S. 318.

⁷⁹⁰ Ebd.

Der Widerspruch, Auge und Kamerakomponenten einerseits vergleichen zu wollen und sie andererseits als unvergleichbar darzustellen, zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Fotografie. Dass der Vergleich aber immer wieder bemüht wurde, zeigt, dass zumindest auf einer gewissen Ebene Ähnlichkeiten bestehen müssen. Paradoxer Weise werden bei der Gegenüberstellung von menschlichem Auge und technischer Kamera jedoch häufig gerade die *Differenzen* beider „Organe“ herauskristallisiert. Dieameratechnik ist nicht nur *wie* das Auge, sie ist sogar *besser* als das Auge. Diesen Zusammenhang von Annäherung und Überbietung formuliert Bernd Stiegler wie folgt:

Der Vergleich zwischen Kamera und Auge, der, angefangen mit den ersten Texten zur Daguerreotypie, bis heute das Sprechen über Photographie maßgeblich bestimmt, kann etwa als irreduzible Differenz oder aber physiologisch-technische Analogie, als geforderte Trennung der beiden Wahrnehmungs- und Aufzeichnungsmedien oder aber als ihre maximale Annäherung beschrieben werden. Die Photographie dient im 19. Jahrhundert durchweg einer Beschreibung des Blicks, ob dieser nun gegenüber der Photographie als Differenz oder aber als Analogie, als defizitär oder überlegen bestimmt wird.⁷⁹¹

Zu den bekanntesten Texten über die Daguerreotypie zählt ohne Zweifel die vielfach zitierte Rede Aragos zur Fotografie vor dem französischen Parlament im Jahre 1839. Hier heißt es, man könne „diese Erfindung nicht besser charakterisieren, als wenn man sie mit einer künstlichen Netzhaut vergleicht, die Herr Daguerre den Physikern zur Verfügung stellt.“⁷⁹² Zu einem ähnlichen Urteil kommt Jean Baptiste Biot, wenn er schreibt, man könne „nicht besser seine Gedanken über diese Erfindung zum Ausdruck bringen, als wenn man sie vergleicht mit einer künstlichen Retina, durch Daguerre geschaffen und den Physikern übereignet.“⁷⁹³

Der Vergleich von menschlicher Wahrnehmung und den Möglichkeiten derameratechnik findet sich in den frühesten Schriften zur Fotografie. So gibt es nicht nur überlieferte Äußerungen zur Daguerreotypie, sondern auch die anderen beiden Protagonisten der gemeinhin als anfänglich geltenden Fotografiegeschichte, Nicéphore Niépce und William Henry Fox Talbot, meldeten sich zu Wort. Niépce spricht 1816 im Bezug auf seine fotografisch gewonnenen Arbeitsproben ebenfalls von „Retinas“. „Wenn Du diese beiden Retinas aufbewahren möchtest“, so schreibt er an seinen Bruder, „[...] dann mußt Du sie nur in dem grauen Papier belassen und das Ganze in ein Buch legen.“⁷⁹⁴ Niépce bezieht sich in dieser Briefpassage offensichtlich nicht auf die Kamera selbst als Netzhaut, sondern auf die damit hergestellten Ergebnisse. An anderer Stelle heißt es:

Ich habe eine Art künstlichen Auges konstruiert; es besteht ganz einfach aus einem kleinen quadratischen Kasten von 15 cm Seitenlänge, an dem ich einen ausziehbaren Tubus angebracht habe, der eine Linse enthält.⁷⁹⁵

In William Henry Fox Talbots Buch *The pencil of nature* ist in Bezug auf das lichtempfindliche Papier ebenfalls die Rede von der „Retina“ und der „sehenden“ Kamera:

⁷⁹¹ Stiegler (2001), S. 20.

⁷⁹² Arago, Francois, zit. in: Baier, Wolfgang: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1977, S. 77.

⁷⁹³ Biot, Jean Baptiste, zit. in: Stegner, Erich: *Die Photographie in Kultur und Technik*, Leipzig 1938, S. 23.

⁷⁹⁴ Niépce, Nicéphore: *Lettres 1816/1817*, hrsg. vom Pavillon de la Photographie du Parc Naturel Régional de Brotonne, Rouen 1973, S. 27, zit. in: Geimer (2010), S. 302.

⁷⁹⁵ Niépce, Nicéphore, zit. in: Newhall, Beaumont: *Die Väter der Fotografie. Anatomie einer Erfindung*, Seebuck am Chiemsee 1978, S. 29.

The Camera [...] may be said to make a picture of whatever *it* sees. The object glass is the eye of the instrument – the sensitive paper may be compared to the *retina*.⁷⁹⁶

Talbot vergleicht hier das lichtempfindliche Papier mit der Retina, während das Objektiv als Äquivalent zum Auge dargestellt wird. Das Objektiv *ist* das Auge und die Kamera macht ein Bild von dem, was sie *sieht*. So bezieht sich der Vergleich mal auf das Kameraobjektiv, das ein Äquivalent zum menschlichen Auge ist und mal auf das lichtempfindliche Papier, das mit der menschlichen Retina gleichgesetzt wird.

⁷⁹⁶ Talbot (1969), O.S.

5.1.2 Die Camera obscura als Modell des Sehens

Der Vergleich von Kamera und Auge ist nicht nur in den Anfängen der Fotografie zu finden, sondern geht zurück bis ins „präphotographische Zeitalter“⁷⁹⁷. So findet sich die Darstellung der Kameratechnik als künstliches Auge nicht erst bei Louis Jacques Mandé Daguerre, Nicéphore Niépce und William Henry Fox Talbot, sondern schon mit dem Aufkommen der Camera obscura verglich man die Fähigkeiten und Funktionsweisen des menschlichen Auges mit technischen Apparaturen.⁷⁹⁸ Optische Versuche lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen. Bereits die griechischen Philosophen Pythagoras, Demokrit, Empedokles, Plato und Aristoteles haben verschiedene Theorien über die Natur des Lichts entwickelt.⁷⁹⁹ So ist auch das Prinzip der Camera obscura bereits seit der Antike bekannt. Schon Aristoteles wusste von dem Phänomen des Lichtes, das durch eine kleine Öffnung in einen dunklen Raum fällt und auf der gegenüberliegenden Fläche ein seitenverkehrtes Bild projiziert. Entscheidend ist jedoch, dass erst im ausgehenden 16. Jahrhundert die Camera obscura als konkretes Artefakt in Erscheinung tritt, mit dem in zahlreichen Abhandlungen paradigmatisch das menschliche Sehen beschrieben wird.⁸⁰⁰ Giovanni Battista della Porta gilt allgemein als einer der Erfinder der Camera obscura. 1558 beschreibt er sie in seiner Schrift *Magia Naturalis*. In einer zweiten Auflage von 1589 erläutert Della Porta noch genauer die Funktion von Sammel- und Zerstreuungslinsen und macht die Camera obscura mit seiner Schrift auch der Allgemeinheit zugänglich.⁸⁰¹ Eingehende Untersuchungen zur Camera obscura und dem menschlichen Auge gab es also bereits ab dem 16. Jahrhundert. Im 17. und 18. Jahrhundert war die Camera obscura das dominante Sehmodell, das nicht nur technischer Apparat, sondern zugleich auch philosophische Metapher war. Sie definierte die Beziehung von Betrachter und Welt und galt als *das* Objekt, um das Sehen zu erklären und zu begreifen.⁸⁰² In der begehbaren Camera obscura wurden Betrachter und Kameratechnik eins. Die Augen des Betrachters und das technische Auge der Kamera verschmolzen im Raum der Camera obscura im übertragenen Sinne zu *einem* Auge und machten nicht nur die Analyse der Welt, sondern darüber hinaus auch die Analyse der Wahrnehmung möglich. Noch im Jahre 1854 heißt es bei Georg Theodor Ruete, das Auge gleiche

in Einrichtung und Wirkung seines optischen Apparates vollkommen einer sogenannten Camera obscura. Wie in dieser die vordere Objectivlinse von einem vor ihr befindlichen leuchtenden Gegenstand im Hintergrunde der Kammer auf eine matte Glastafel, oder die empfangliche Collodiumplatte des Photographen ein verkleinertes verkehrtes Bild entwirft, so entwirft das an der Stelle einer einfachen Linse im Auge vorhandene complicirte System brechender Medien ein verkleinertes verkehrtes Bild eines vor dem Auge befindlichen Objectes, von welchem aus Lichtwellen durch das Diaphragma der Iris dringen, auf die den Hintergrund des Auges austapezierenden Parthien der Retina.⁸⁰³

Im 17. Jahrhundert beschäftigten sich zunächst der Naturwissenschaftler Johannes Kepler und darauf folgend der Philosoph und Naturwissenschaftler René Descartes mit der Vergleichbarkeit von

⁷⁹⁷ Stiegler (2006), S. 33.

⁷⁹⁸ Vgl. Stiegler, Bernd: „Auge“/ „Retina, künstliche“/ „Verlängerung des Auges“, in: ders. (2006), S. 33-37, 181-183 u. 241-243.

⁷⁹⁹ Vgl. Hecht, Eugene: *Optik*, München 2005, S. 1.

⁸⁰⁰ Vgl. Crary (1996), S. 47f.

⁸⁰¹ Ebd., sowie: Hecht (2005), S. 2.

⁸⁰² Vgl. Crary (1996), S. 48f.

⁸⁰³ Ruete, Georg Theodor: *Lehrbuch der Ophthalmologie*, O.O. 1854, S. 176, zit. in: Stiegler (2006), S. 34.

menschlichem Auge und Camera Obscura. Beide experimentierten mit konkav und konvex geschliffenen Gläsern und versuchten mit diesen die Gesetze der Lichtbrechung zu ergründen. In diesem Zusammenhang interessierten sie sich auch für die Lichtbündelung und -brechung im menschlichen Auge.⁸⁰⁴ Im Zuge ihrer Untersuchungen versuchten sie den Gesetzen der Wahrnehmung auf den Grund zu gehen.⁸⁰⁵ Kepler gelangte so zu einer geometrischen Erklärung der Camera obscura und zog von dieser ausgehend Rückschlüsse auf die Optik des menschlichen Auges. Der Camera obscura vergleichbar werde die von uns wahrgenommene äußere Welt auf die Innenwand unseres Auges projiziert, konstatiert Kepler.⁸⁰⁶ Auch Descartes verweist in seiner Schrift *La Dioptrique* aus dem Jahre 1637 auf die Analogien zwischen Auge und Camera obscura:

Ein Mensch befindet sich in einem völlig verschlossenen Zimmer, das nur ein einziges Loch besitzt, vor das eine gläserne Linse gebracht wird. In einem gewissen Abstand davon spannt man ein weisses Tuch aus, auf dem das Licht, das von den äusseren Gegenständen ausgeht, die Bilder hervorbringt. Das Loch ist die Pupille, das Glas entspricht dem Kristallwasser, oder besser allen Teilen des Auges, die eine Brechung hervorrufen.⁸⁰⁷

Durch eine konvexe Linse dringt Licht in das Dunkel eines Zimmers bzw. in das Dunkel der Camera obscura und bildet die äußere Umgebung umgedreht auf der weißen, innen liegenden Fläche ab. Descartes zieht hier den Schluss, dass es sich mit dem menschlichen Auge ebenso wie mit dem oben beschriebenen Aufbau verhält. Die sichtbare Welt gelangt durch eine kleine Öffnung in das Innere des Auges und wird verkehrt herum auf die Retina projiziert. Im weiteren Verlauf seiner Darstellung rät er dem Leser, das Auge eines verstorbenen Menschen, eines Ochsen oder anderen Tieres als Linse in die Camera einzusetzen, um die Wirkungsweisen der Wahrnehmung besser nachvollziehen zu können.⁸⁰⁸ Die Linse projiziert das Bild der Außenwelt in den dunklen Raum der Camera obscura und macht es dem von der Außenwelt isolierten Betrachter möglich, das Gesehene mit dem Verstand zu erfassen und zu analysieren. Es kommt zu einer Trennung von Innen und Außen, von Betrachter und Welt, die durch die entkörperlichte und objektivierte Linse verbunden sind. Der Raum der Camera obscura ermöglicht dem Menschen eine objektive Erfassung der Welt. Descartes verweist darauf, dass die Erkenntnis nicht auf dem Sehen beruht, sondern „einzig und allein“ eine Leistung „des Verstandes“⁸⁰⁹ sei. Wir sehen keineswegs „unmittelbar“, so Descartes, sondern „nur durch die Vermittlung des Gehirns“.⁸¹⁰ Die Camera obscura wird somit „um die Komponente des Verstandes erweitert. Der dunkle Raum wird zum Gehirn.“⁸¹¹

In seinen optischen Studien findet sich eine Abbildung, die diesen Denkansatz veranschaulicht (Abb. 190). Dargestellt wird der Aufbau eines Auges, über dem die drei geometrischen Figuren Dreieck, Raute und Kreis abgebildet sind. Von diesen gehen Strahlen aus, die in das Auge führen und deren

⁸⁰⁴ Vgl. Moskatova (2009), S. 31f, sowie: Stiegler (2006) S. 33.

⁸⁰⁵ Vgl. Lemcke, Mechthild: *Johannes Kepler*, Hamburg 1995; Bialas, Volker: *Johannes Kepler*, München 2004; Leisegang, Gertrud: *Descartes Dioptrik*, Meisenheim am Glan 1954; Specht, Rainer: *Descartes. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 9. Aufl., Hamburg 2001.

⁸⁰⁶ Vgl. Zajonc, Arthur: *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*, Hamburg 1994, S. 46, sowie: Hecht (2005), S. 331.

⁸⁰⁷ Descartes, René: *Dioptrik* (1637), zit. in: Leisegang, Gertrud: *Descartes Dioptrik*, Meisenheim am Glan 1954, S. 90.

⁸⁰⁸ Descartes, René: *Dioptrik* (1637), zit. in: Leisegang, Gertrud: *Descartes Dioptrik*, Meisenheim am Glan 1954, S. 90.

⁸⁰⁹ Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. Mit den sämtlichen Einwänden und Er widerungen*, Unveränderter Nachdr. der 1. Aufl. v. 1915, Hamburg 1994, S. 24.

⁸¹⁰ Descartes, René: *Dioptrik* (1637). In: Leisegang, Gertrud: *Descartes Dioptrik*, Meisenheim am Glan 1954, S. 105.

⁸¹¹ Moskatova (2009), S. 32.

Brennpunkte sich auf der Netzhaut des Auges wieder finden. Unterhalb des Auges befindet sich ein Mann, vermutlich ein Philosoph oder Wissenschaftler, der das Ganze betrachtet. Während der obere Teil des Bildes und damit der obere Teil des Auges im Hellen liegen, ist der untere Teil, der den Betrachter umgibt, dunkel dargestellt. Das dunkle Auge braucht nicht nur die Helligkeit und das Licht der Außenwelt, sondern auch den Verstand des Menschen, um tatsächlich sehen zu können.

Diesen Umstand griff auch Kepler schon auf. Ihn verwirrte die Tatsache, dass das auf die Retina geworfene Bild auf dem Kopf steht, wohingegen wir doch alles „richtig“ herum sehen. Er folgerte daraus, dass das Sehen nicht nur eine Frage der Optik sei:

Ich muß den Physikern [Physiologen] die Entscheidung überlassen, auf welche Weise sich das Bild oder dieses Gemälde mit den geistigen Sehstoffen verbindet, die ihren Sitz in der Netzhaut und den Nerven haben, und ob es durch diesen geistigen Stoff nach innen in die Hohlräume des Gehirns zum eigentlichen Sitz der Seele oder der Sehfähigkeit gebracht wird, oder ob die Fähigkeit zu sehen von der Seele wie ein Quästor [öffentlicher Ankläger] bestellt wird, der aus dem Hauptsitz des Gehirns nach außen zu den Sehnerven und der Netzhaut wie zu den unteren Bänken herabsteigt und diesem Bilde entgegenschreitet. Denn das Rüstzeug der Optiker reicht nicht weiter als bis an diese dunkle Wand, die als erste im Auge auftritt.⁸¹²

Heute wissen wir, dass die Lösung – das „Umdrehen“ des auf dem Kopf stehenden Bildes – im Gehirn selbst zu suchen ist und nicht getrennt von der Neurophysiologie unseres Sehens betrachtet werden kann. Von der Bedeutung der Gedächtnisleistung für unser Sehen wird später im Zusammenhang mit Hermann von Helmholtz, Ernst Mach und weiteren Beispielen noch zu sprechen sein.

⁸¹² Kepler, Johannes: „Über den Vorgang des Sehens“, in: Riekher, Rolf: *Johannes Kepler. Schriften zur Optik 1604 -1611. Eingeführt und ergänzt durch historische Beiträge zur Optik- und Fernrohrgeschichte*, Frankfurt am Main 2008, S. 233.

5.1.3 Techniken des Betrachters vom 17./18. Jh. bis zum 19. Jh.

Mit der Geschichte des menschlichen Sehens, konkreter mit der Geschichte des Betrachters, beschäftigt sich auch der amerikanische Kunsthistoriker Jonathan Crary. In seinem Buch *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*⁸¹³ untersucht er unter anderem den Gebrauch und Einfluss der Camera obscura. Der menschliche Blick auf die Welt und das Sehen sind für Crary keine Konstanten im historischen Verlauf, sondern werden von sozialen, kulturellen und technologischen Entwicklungen beeinflusst. Veränderungen in diesen Bereichen, so Crarys These, führen auch zu Veränderungen der menschlichen Wahrnehmung:

Es hat nie einen Betrachter gegeben, der selbst in der Welt ist und dem sie zugleich durchschaubar und deutlich ist, und es wird ihn nie geben. Statt dessen gibt es mehr oder weniger mächtige Kraftgefüge, aus denen heraus die Möglichkeiten eines Betrachters erwachsen.⁸¹⁴

Das Sehen ist für Crary eine historische Konstruktion, die gesellschaftlichen Prozessen und Machtgefügen unterliegt. Es geht ihm deshalb auch weniger darum, sich mit einer Geschichte des Sehens oder der Wahrnehmung auseinander zu setzen, als vielmehr mit dem Betrachter, durch den sich das Sehen im Laufe der Geschichte letztendlich „materialisierte“⁸¹⁵. Der Betrachter unterliegt dabei den Prozessen der Modernisierung, die in ihrem Fortschreiten auch immer ein neues Subjekt hervorbringt. Das sehende Subjekt sieht immer im Rahmen der Konventionen und Beschränkungen, die ihm im heterogenen Gefüge von Gesellschaft und Institutionen vorgegeben sind. Der Betrachter kann also nie losgelöst von diesem sich „stets in Veränderung befindlichen Feld“⁸¹⁶ gesehen werden. Die Entwicklung des Betrachters und damit des Sehens untersucht Crary anhand verschiedener optischer Geräte, die Schnittpunkte im philosophischen, wissenschaftlichen und ästhetischen Diskurs darstellten. Als wichtige Voraussetzungen für die „unerbittlich fortschreitende Abstraktion des Visuellen“⁸¹⁷ erkennt Jonathan Crary die „Neu- und Umstrukturierung des Sehens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“⁸¹⁸. Folge sind die Industrialisierung des Sehens und damit einhergehend eine radikale „Umstrukturierung der Beziehung zwischen betrachtendem Subjekt und den Modi der Darstellung, die darauf hinauslaufen, die kulturell verankerte Bedeutung der Begriffe Betrachter und Darstellung zunichte zu machen“⁸¹⁹. In diesem Zusammenhang beschäftigt sich Jonathan Crary ebenfalls mit der Camera obscura sowie neu entstehenden Sehmodellen des 19. Jahrhunderts. Die Camera obscura, so macht er deutlich, war „über zwei Jahrhunderte hinweg“ nicht nur Zeichenhilfe, und Sinnbild des menschlichen Sehens, sondern darüber hinaus auch „technischer Apparat, der in einem weiten Feld kultureller Aktivitäten Verwendung fand“⁸²⁰. Ende des 16. Jahrhunderts wird die Camera obscura allmählich zu *der* Metapher, um das Verhältnis von Betrachter und Außenwelt zu

⁸¹³ Vgl. Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996.

⁸¹⁴ Ebd., S. 17f.

⁸¹⁵ Ebd., S. 16.

⁸¹⁶ Ebd., S. 17.

⁸¹⁷ Ebd., S. 12.

⁸¹⁸ Ebd., S. 13.

⁸¹⁹ Crary (1996), S. 11.

⁸²⁰ Ebd., S. 41.

beschreiben.⁸²¹ Das menschliche Sehen, so Crary, sowie die Beziehung des Menschen zur Welt, wurde im 17. und 18. Jahrhundert an keinem Modell häufiger dargestellt, als an der Camera obscura⁸²² (Abb. 191). Die Isolation des Menschen in der Camera obscura ermöglicht es ihm, die Außenwelt erst wirklich zu erkennen:

Das geordnete und berechenbare Eindringen von Lichtstrahlen durch eine einzige Öffnung in der Camera obscura entspricht somit dem Durchdrungensein des Geistes vom Licht der Vernunft und nicht der potentiell gefährlichen Sinnestäuschung und -verwirrung durch das Sonnenlicht.⁸²³

Um diesen Gedanken und dieses im 17. und 18. Jahrhundert vorherrschende Bild des Betrachters zu verdeutlichen, führt Crary zwei Bilder des Malers Jan Vermeer an, die im 17. Jahrhundert entstanden. *Der Geograph* (Abb. 192) und *Der Astronom* (Abb. 193) veranschaulichen das erkenntnistheoretische Modell der Camera obscura und inwiefern diese die Position des damaligen Betrachters definierte. Auf beiden Gemälden ist jeweils eine männliche Person dargestellt, die sich in einem schattigen Zimmer wissenschaftlichen Studien widmet. Einzige Lichtquelle ist ein Fenster zur linken Seite des Bildes. Das einfallende Licht erhellt sowohl den Globus des Astronomen, als auch die Landkarte des Geographen und damit im übertragenen Sinne die intellektuelle Erkenntnis der zwei Wissenschaftler. Beide Männer sind abgegrenzt von der Außenwelt, ähnlich einer Camera obscura, und erlangen gerade dadurch das wahrhaftige Wissen über die Welt. Auf die Camera obscura übertragen bedeutet dies, dass diese eine Art Schnittstelle zwischen betrachtendem Subjekt und der äußeren Welt darstellt. Sie verbindet beide und macht durch ihre objektive Projektion die wissenschaftliche Analyse erst möglich: „Die Camera war in gewissem Sinn eine Metapher für die rationalsten Möglichkeiten eines Betrachters in einer zunehmend dynamischen, chaotischen Welt.“⁸²⁴

Im Laufe der Zeit, so führt Crary weiter aus, erwies sich „der unbewegliche Aufbau der Camera obscura, ihr lineares optisches System, ihre starren Positionen, ihre Gleichsetzung von Wahrnehmung und wahrgenommenen Objekt“ jedoch als zu „unflexibel und statisch.“⁸²⁵

Im Verlauf der Entwicklungsgeschichte sieht Crary eine grundlegende Neupositionierung des Betrachters im Bezug auf den Apparat. Es geht ihm in seinem Buch also nicht darum, Bilder und Darstellungsformen zu untersuchen, sondern vor allem die optischen Geräte und mit ihnen das Verhältnis von Betrachter und Apparat, das sich durch die wissenschaftlichen Diskurse verändert. Ein Trugschluss ist es demnach, den Betrachter als unveränderliche Konstante zu betrachten, dem sich einfach immer wieder Neues präsentiert. Wichtig ist für Crary, die Anordnung von Subjekt und Apparat zu analysieren, durch die sich das Sehen des Betrachters strukturiert. Die Verlagerung der geometrischen Optik des 17. und 18. Jahrhunderts zur physiologischen Optik des 19. Jahrhunderts spielt in diesem Zusammenhang ebenfalls eine entscheidende Rolle. Der Mensch und das Sehen selbst werden zum wissenschaftlichen Objekt. Durch die Erforschung des menschlichen Körpers sowie Phänomenen der Wahrnehmung und Optik gelangte man zu der Erkenntnis, dass der Mensch aktiver und eigenständiger Produzent seiner optischen Erfahrungen ist und „die durch einen einzigen

⁸²¹ Vgl. ebd., S. 48.

⁸²² Vgl. Crary (1996), S. 41.

⁸²³ Ebd., S. 53.

⁸²⁴ Crary (1996), S. 63.

⁸²⁵ Ebd., S. 141.

Blickwinkel bedingte Untrennbarkeit von Betrachter und Camera obscura überwunden⁸²⁶ sei. „Die neue Kamera“, so heißt es, „war damit ein vom Betrachter fundamental unabhängiger Apparat“.⁸²⁷ „Das Feld der Kräfte und Regeln, innerhalb dessen die Wahrnehmung stattfindet“⁸²⁸, wurde neu bestimmt:

Im 17. Und 18. Jahrhundert war die Beziehung zwischen Auge und optischem Gerät im Wesentlichen eine metaphorische gewesen: Auge und Camera obscura beruhten auf den gleichen Konzepten, wobei die Autorität eines idealen Auges unangefochten blieb. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts wandelt sich die Beziehung zwischen Auge und optischem Gerät zu einer metonymischen. Beide werden nun als nebeneinander auf derselben Funktionsebene angeordnet und durch unterschiedliche Möglichkeiten und Merkmale ausgezeichnete Instrumente gedacht.⁸²⁹

Während im 17. und 18. Jahrhundert die Camera obscura mit ihren Erscheinungen als der Ort der Erkenntnis galt, verlagerten sich die Untersuchungen und Analysen im 19. Jahrhundert auf den Körper selbst und führten somit zum ersten Mal zu einer eingehenden „Inventarisierung“⁸³⁰ des menschlichen Körpers.

Einen nicht unwesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte auch die technische Erfindung des Stereoskops. Das Stereoskop wurde bereits vor der Fotografie erfunden, genoss aber erst in den 1850er Jahren besondere Popularität.⁸³¹ Entwickelt wurde das Gerät zwischen 1830 und 1832 von Charles Wheatstone, der es im Jahre 1838 erstmals für eine breitere Öffentlichkeit beschrieb und bekannt machte.⁸³² Es basierte auf einer Konstruktion, die dem Blick des Betrachters zwei leicht voneinander abweichende und für beide Augen getrennte Bilder darbot (Abb. 194 – 196). Obwohl der Blick beider Augen durch die Vorrichtung des Stereoskops getrennt ist, setzt die Wahrnehmung des Betrachters die beiden Bilder wieder zusammen. Für denjenigen, der durch das Stereoskop guckt, sollte so die Wahrnehmung eines einzigen Bildes mit dreidimensionalen Effekten erreicht werden. In der Tat war die Erfindung etwas ganz und gar Neues und wurde von einigen Zeitgenossen dementsprechend euphorisch beschrieben:

Die erste Wirkung, die sich einstellt, wenn man eine gute Photographie durch das Stereoskop betrachtet, ist ein Erstaunen, wie es kein Gemälde auszulösen vermag. Der Blick tastet sich bis in die Tiefe des Bildes hinein. Die dünnen Äste eines Baums im Vordergrund greifen nach uns, als wollten sie uns die Augen auskratzen. Der Ellbogen einer menschlichen Figur steht hervor, so dass uns unbehaglich zumute wird. Dann ist da eine so erschreckende Fülle an Details, dass wir denselben Eindruck unendlicher Komplexität haben, wie die Natur ihn uns vermittelt.⁸³³

Das Stereoskop sollte die menschliche Wahrnehmung imitieren und führte somit zu neuen Erkenntnissen in der physiologischen Forschung. Vor allem warf es eine entscheidende Frage auf, die

⁸²⁶ Ebd., S. 140.

⁸²⁷ Ebd.

⁸²⁸ Ebd., S. 17.

⁸²⁹ Ebd., S. 133ff.

⁸³⁰ Cray (1996), S. 88.

⁸³¹ Vgl. Stiegler (2001), S. 56ff.

⁸³² Vgl. Stiegler (2001), S. 59, sowie: Holmes, Oliver Wendell: *Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Bernd Stiegler, München 2011, S. 18.

⁸³³ Holmes (2011), S. 22.

mit der bisherigen Theorie der Wahrnehmung nicht aufgeklärt werden konnte: Wie entsteht aus den beiden unterschiedlichen Wahrnehmungsbildern der menschlichen Augen ein einziges?

Indem man mittels des Stereoskops versuchte, die menschliche Wahrnehmung durch das System der „Zweiäugigkeit“ nachzuahmen, versuchte man gleichzeitig ein Bild der Wirklichkeit zu schaffen, wie sie sich dem Menschen darstellt. Man wollte ein Simulakrum der Wirklichkeit. Hierbei besteht ein entscheidender Unterschied zur Camera obscura und zum Fotoapparat. Während Letztere ein „objektives“ Abbild der sich selbst aufzeichnenden Natur zeigen, werden die beiden Bilder des Stereoskops erst durch die Wahrnehmung des Betrachters zusammengefügt.⁸³⁴ So stellt Bernd Stiegler fest, dass „die Daguerreotypien als im Wortsinne objektive Aufzeichnung der Natur gedeutet“ wurden, in der sich „die menschliche Wahrnehmung als unterlegen und defizitär erfuhr“, während „wir es bei der Stereoskopie mit einem notwendig subjektivem Blick zu tun“⁸³⁵ haben.

Das Stereoskop war im 19. Jahrhundert Teil zahlreicher Erörterungen über das räumliche Sehen und damit unweigerlich verbunden mit der Binokularität, der Beidäugigkeit, des Menschen. Dass der Mensch mit jedem seiner zwei Augen ein leicht abweichendes Bild sieht, war zwar schon in der Antike bekannt, doch machten sich die Wissenschaftler erst jetzt gezielt daran, diesem Phänomen auf den Grund zu gehen.⁸³⁶ Dabei stellte sich nicht nur die Frage, wie aus zwei unabhängig voneinander gesehenen Bildern eins wird, sondern auch die Frage nach der Raumwahrnehmung und ob diese angeboren oder erlernt sei.

⁸³⁴ Ausführliche Beschreibungen zur Erfindung, Wirkung und Rezeption des Stereoskops finden sich u.a. bei: Crary (1996), sowie Stiegler (2001).

⁸³⁵ Stiegler (2001), S. 63.

⁸³⁶ Vgl. Crary (1996), S. 123.

5.1.4 Physiologie und organische Subjektivität

Zwei der bekanntesten Wissenschaftler, die die Optik und das menschliche Sehen untersuchten, waren Johannes Müller und dessen Schüler Hermann von Helmholtz. Johannes Müller entwarf in seinem *Handbuch der Physiologie des Menschen*⁸³⁷ einen völlig neuen Betrachter, dessen Körper er sich als eine Art Fabrik vorstellte, in der zahlreiche Maschinen eng miteinander verzahnt sind. In seinem Werk setzt er sich ausführlich mit dem Sehen auseinander und beeinflusste mit seinen Theorien vom mechanisch-chemischen Körper auch Hermann von Helmholtz. Neu bei Müllers Untersuchungen ist die Annahme, dass das Sehen ein vollkommen subjektives Phänomen ist. Dieser These nach sind unsere Sinneseindrücke „nicht die Wahrheiten der äußeren Dinge, sondern die realen Qualitäten unserer Sinne“⁸³⁸. Johannes Müller entwickelte damit ein Wahrnehmungsmodell, das die menschliche Wahrnehmung auf die Selbstempfindungen des Nervensystems zurückführt. Die „objektiven“ Wahrnehmungen, so Müller, seien letztlich auch nur „Gesichtswahrheiten“⁸³⁹ und damit als subjektive Selbstwahrnehmungen einzustufen. Die frühe Sinnesphysiologie betont damit die selbständige Tätigkeit der Sinnesorgane. Diese lösen subjektive Erscheinungen aus, die wiederum als „Sinneswahrheiten“⁸⁴⁰ erlebt werden. Neu daran war, dass hier eine „organische Subjektivität“⁸⁴¹ beschrieben wurde, die versuchte, Wahrnehmungsphänomene anhand von realen Empfindungen und Erkenntnissen über das Nervensystem zu ergründen. Jutta Müller-Tamm hebt in ihrem Aufsatz *Zur Theorie der Optik zwischen 1780 und 1830* die Bedeutung dieser sinnesphysiologischen Experimente hervor:

Erst in der experimentellen Selbstbeobachtung [...] wurde das Auge zur – keineswegs allein metaphorisch zu verstehenden – Bühne der Subjektivität: ein tatsächlicher Raum der Selbstwahrnehmung, jener Raum, in dem das Subjekt sich in seiner Sichtbarkeit erfährt und erfüllt, in dem der Mensch sich seiner Physiologie als subjektiver Bedingung von Wahrnehmung und Erkenntnis sehend versichern kann. Das Auge erschien als anthropologischer Wissensraum, in dem der Mensch seiner – ihn nunmehr definierenden – „organischen Subjektivität“⁸⁴² ansichtig werden und in diesem Sinne seine Wahrheit anschaulich erfahren konnte.

Die Erforschung der menschlichen Wahrnehmung erfuhr durch das Voranschreiten im physiologischen Forschungsbereich entscheidende Impulse. Auch die Erfindung der fotografischen Technik trug ihren Teil zum Verständnis der menschlichen Sinneseindrücke bei. Jonathan Crary stellt in seinem Buch fest, dass der von Müller beschriebene Betrachter, und damit der menschliche Organismus, auf erstaunliche Weise Eigenschaften mit der Fotografie teilt, nämlich die „Einwirkung physikalischer und chemischer Stoffe auf eine empfindliche Fläche“⁸⁴³.

⁸³⁷ Vgl. Müller, Johannes: *Handbuch der Physiologie des Menschen*, Bd. 2, Koblenz 1840.

⁸³⁸ Müller, Johannes: *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtsinnes des Menschen und der Thiere nebst einem Versuch über die Bewegungen der Augen und über den menschlichen Blick*, Leipzig 1826, S. 50.

⁸³⁹ Müller (1840), S. 254.

⁸⁴⁰ Ebd.

⁸⁴¹ Müller-Tamm, Jutta: „Zur Theorie des Sehens zwischen 1780 und 1830“, in: Busch, Werner (Hrsg.): *Verfeinertes Sehen*, München 2008, S. 160.

⁸⁴² Müller-Tamm, Jutta: „Zur Theorie des Sehens zwischen 1780 und 1830“, in: Busch (2008), S. 164.

⁸⁴³ Crary (1996), S. 98.

Dem Vorbild Müllers folgend, widmete sich Hermann von Helmholtz gegen Ende des 19. Jahrhunderts ebenfalls den Wirkungsweisen des menschlichen Sehens und zog dabei immer wieder Beispiele der fotografischen Technik heran.⁸⁴⁴ Helmholtz erkundete die „terra incognita“⁸⁴⁵ des Auges und ging in seinem *Handbuch der physiologischen Optik* den Parallelen des technischen Apparates und des menschlichen Körpers nach. Experimente mit dem Stereoskop führten ihn dabei zu neuen Erkenntnissen, denn der Blick durch ein Stereoskop zeigt, dass die Vereinigung der beiden Bilder beim Blick in das Gerät geübt sein will. Nicht alle Bilder erscheinen bei dem Blick durch das Stereoskop dreidimensional. Gerade die Abbildung eines leeren Platzes, oder etwa die Darstellung einer Landschaft ohne hervorgehobene Einzelobjekte führte oft nicht zu dem gewünschten „Realitätseffekt“⁸⁴⁶. „Deutliche stereoskopische Effekte“, so erklärt Jonathan Crary, „treten nur bei Objekten oder auffälligen Formen im Vorder- oder Mittelgrund des Bildes auf“.⁸⁴⁷

Die Übung, die der Betrachter laut Helmholtz beim Blick in ein Stereoskop benötigte, um den erwünschten Effekt bei der Betrachtung auch erkennen zu können, führte ihn zu der Annahme, dass die Art und Weise, wie wir sehen, erlernt ist. Erst durch Erfahrung und Erkennen, können die Synthese und die Einordnung der beiden Bilder erfolgen:

Gesetz nun, ich wendete die besagte Art des Blickens an, aber in das Stereoskop hinein. Jetzt weiss ich, dass ich vor mir an der betreffenden Stelle kein wirkliches Object habe. Aber ich habe doch denselben sinnlichen Eindruck, als ob dort eines wäre, und diesen Eindruck kann ich weder mir selbst noch Anderen anders bezeichnen und charakterisieren, als dadurch, dass es der Eindruck ist, der bei normaler Beobachtungsweise entstehen würde, wenn dort ein Object wäre. Dies müssen wir wohl bemerken. Der Physiolog kann freilich den Eindruck noch anders beschreiben, nach der Stellung der Augen, der Lage der Netzhautbilder u.s.w. Aber unmittelbar kann die Empfindung, die wir haben, nicht anders bestimmt und charakterisiert werden. So wird sie also von uns als täuschende Empfindung anerkannt, und doch können wir die Empfindung dieser Täuschung nicht fortschaffen. Wir können eben die Erinnerung an ihre normale Bedeutung nicht vertilgen, selbst wenn wir wissen, dass diese in dem vorliegenden Falle nicht zutrifft; ebenso wenig, als wir die Bedeutung eines Wortes unserer Muttersprache uns aus dem Sinn schlagen können, wenn es einmal als Zeichen oder Stichwort zu einem ganz anderen Zweck angewendet wird.⁸⁴⁸

Helmholtz geht davon aus, dass unsere Wahrnehmung auf erlernten Zeichen beruht, nicht etwa angeboren ist, sondern sich auf unseren Erfahrungen gründet. Mit den gelernten Zeichen erkennen und strukturieren wir neue Erscheinungen, „sie sind eine Gedächtnis-Grammatik der Wahrnehmung, die Neues auf Bekanntes zurückführen oder zumindest mit ihm in Einklang zu bringen sucht. [...] Die Erfahrung prägt die Wahrnehmung und mit ihr das Bild der Welt.“⁸⁴⁹ Laut Helmholtz würden unsere Augen die uns umgebende Welt nur als „Aggregat farbiger Flächen“⁸⁵⁰ erkennen. Erst durch die Gedächtnisleistung, Erfahrungen und Erinnerungen erhält das Gesehene Bedeutung. Die Erforschung der Wahrnehmung erfährt durch die Zeichentheorie Hermann von Helmholtz' im 19. Jahrhundert eine enorme Bedeutung und Neubestimmung.

⁸⁴⁴ Vgl. Helmholtz, Hermann von: *Handbuch der physiologischen Optik*, (1. Teil 1856, 2. Teil 1860, 3. Teil 1866), Leipzig 1867.

⁸⁴⁵ Stiegler (2001), S. 75.

⁸⁴⁶ Crary (1996), S. 129.

⁸⁴⁷ Ebd.

⁸⁴⁸ Helmholtz, Hermann von: „Der optische Apparat des Auges“, zit. in: Stiegler (2001), S. 79.

⁸⁴⁹ Stiegler (2001), S. 78.

⁸⁵⁰ Helmholtz, Hermann von: „Die Tatsachen in der Wahrnehmung“, zit. in: Hertz, Paul/ Schlick, Moritz (Hrsg.): *Hermann von Helmholtz. Schriften zur Erkenntnistheorie*, Berlin 1921, S. 122.

Der Betrachter ist kein optischer mehr, sondern ein physiologischer. Die vorher klaren Grenzen zwischen Körper, Welt und Kamera lösen sich auf und es wird deutlich, dass der menschliche Organismus die Wahrnehmungen in sich selbst produziert. Es kommt zu einer Vermischung von Innen und Außen und zur Feststellung, dass optische Erkenntnisse und Aspekte des Sehens im Menschen selbst entdeckt werden können. So war

der Ort der Analyse nicht mehr die Repräsentation, sondern der Mensch in seiner Endlichkeit [...]. Man entdeckte [...], daß die Erkenntnis anatomisch-physiologische Bedingungen hatte, daß sie sich allmählich in dem Nervensystem des Körpers bildete, daß sie darin vielleicht einen privilegierten Platz hatte, daß ihre Formen auf jeden Fall von den Besonderheiten ihres Funktionierens losgelöst werden konnten.⁸⁵¹

Nicht nur das Stereoskop diente Helmholtz als Anschauungsmaterial, um die Leistungen des menschlichen Auges und die Wahrnehmung des Menschen zu verdeutlichen, sondern auch die Camera obscura. So heißt es im *Handbuch der Physiologischen Optik*, dass das Auge „sich gegen einfallendes Licht im Wesentlichen wie eine Camera obscura“⁸⁵² verhalte.

Die Entsprechung von Auge und Kamera bedeutet für Helmholtz aber nicht die hundertprozentige Übereinstimmung beider. Ganz im Gegenteil kritisiert er die offensichtlichen Mängel des menschlichen Auges. In seinen Schriften beklagt er den „optischen Apparat des Auges“⁸⁵³ und dessen Mangelhaftigkeit gegenüber der technischen Überlegenheit der Kamera. So ist eine Feststellung von Hermann von Helmholtz überliefert, in der es heißt, dass „das Auge, trotz seiner bewundernswürdigen Leistungen, als optisches Werkzeug so voll arger Fehler sei, daß er einem Künstler, der ihm ein solches Instrument brächte, die Türe weisen würde.“⁸⁵⁴

⁸⁵¹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S. 385.

⁸⁵² Helmholtz (1867), S. 64f.

⁸⁵³ Helmholtz, Hermann von: Der optische Apparat des Auges, in: ders.: *Populäre Wissenschaftliche Vorträge*, Bd. 2, Braunschweig 1871, S. 24ff.

⁸⁵⁴ Emil du Bois-Reymond: „Gedächtnisrede auf Hermann von Helmholtz“, zit. in: *Abhandlungen der Königlich Akademien der Wissenschaften zu Berlin*, Jg. 1896, Gedächtnisrede II, S. 19, in: Stiegler (2001), S. 83.

5.1.5 Objektiv = Objektivität. Zum Gedächtnis

Auch wenn Kamera und Auge im Laufe des 19. Jahrhunderts als autonom und voneinander unabhängig betrachtet wurden, hielt man mit der Fotografie das Bild des idealen Auges aufrecht. Sie belebte den Glauben wieder, den man schon früher in die Camera obscura setzte, ein Vermittler zwischen Betrachter und Welt zu sein. Ein Hauptargument betrifft dabei die besondere Neutralität der Kamera.

Das Objektiv der Camera obscura bzw. des später entwickelten Fotoapparates trägt eine andere, dem menschlichen Auge angeblich überlegene, Eigenschaft schon im Namen selbst. Das Objektiv der Kamera steht für besondere Objektivität, die dem menschlichen Sehen nicht gegeben ist. So stellte der französische Filmtheoretiker André Bazin in einem seiner Aufsätze fest, dass „die Originalität der Fotografie im Unterschied zur Malerei“ in ihrer Objektivität bestehe. „Die Kombination der Linsen, die das fotografische Auge an die Stelle des menschlichen setzte“, so führt Bazin aus, „heiße deshalb ganz zutreffend >das Objektiv<“⁸⁵⁵. Die Neutralität des fotografischen Auges wurde schließlich auch immer wieder besonders von Bernd und Hilla Becher, August Sander und Albert Renger-Patzsch als hervorragende Eigenschaft und Möglichkeit der fotografischen Technik hervorgehoben.⁸⁵⁶ Das „Foto-Auge“⁸⁵⁷ als Organ, das frei ist von menschlicher Emotion und somit Bilder zustande bringt, die einem „unempfindlichen und unverletzlichen Auge“ gleichkommen, „das ebenso unbeteiligt die Kugel im Flug festhält, wie den Menschen im Augenblick, in dem er von einer Explosion zerrissen wird“⁸⁵⁸, findet seine Fürsprecher zu Zeiten der Neuen Sachlichkeit, über Bernd und Hilla Becher bis heute. Das Objektiv der Fotografie wird zum „Über-Auge“⁸⁵⁹, das „alles durchblicken und ans Licht hervorzerren“⁸⁶⁰ kann. Die Fotografie ist demnach im Stande, ein objektives, unverstelltes Bild der Wirklichkeit aufzuzeichnen.

Dass der Begriff der Objektivität über die Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg Wandlungen unterlag, wurde in dieser Arbeit bereits ausführlich dargelegt.⁸⁶¹ Objektivität ist keine faktische Gegebenheit, die mit naturwissenschaftlichen Methoden und Gesetzmäßigkeiten nachgewiesen werden kann, sondern ein theoretisches Konstrukt. Die Definition von dem, was als objektiv gilt, geht auf menschliche Bestimmungen zurück. Diese Bestimmungen und Erklärungsansätze sind letztendlich subjektive Ansichten und stellen keine festgeschriebene Größe im historischen Verlauf dar.

Die Tatsache, dass Fotografien die Realität nur eingeschränkt wiedergeben können, bzw. dass Realität von uns nur eingeschränkt wahrnehmbar ist, lässt sich anhand der Experimente Ernst Machs nachvollziehen. Mach integrierte Fotografie als Element in seine Versuchsanordnungen und bewies so die Subjektivität, mit der jede Fotografie gesehen wird. Die Experimente des Naturwissenschaftlers und Wissenschaftstheoretikers führten so zur Entdeckung des Phänomens der nach ihm benannten

⁸⁵⁵ Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes“ (1945), in: Kemp (1983), S. 62.

⁸⁵⁶ Vgl. Kapitel 3.3.1, 3.4.1, 3.5.4 sowie 4.2 der vorliegenden Arbeit.

⁸⁵⁷ „Foto-Auge“ ist der Titel eines Buches, das 1929 von dem Fotografen Franz Roh herausgegeben wurde und zu den wichtigsten Publikationen der Avantgarde der 1920er Jahre zählte. Vgl. Roh (1929), sowie Kapitel 3.1 der vorliegenden Arbeit.

⁸⁵⁸ Renger-Patzsch, Albert: „Vom Sinn der Photographie und der Verantwortlichkeit des Photographen“, in: ders.: *Industriellandschaft, Industriearchitektur, Industrieprodukt. Fotografien 1925-1960*, Bonn 1977, S. 135.

⁸⁵⁹ Goll, Iwan: „Die alte Fotografie“ (1931), in: Kemp (1979), S. 185.

⁸⁶⁰ Ebd., S. 186.

⁸⁶¹ Vgl. Kapitel 2.2.1 sowie 4.2 der vorliegenden Arbeit.

„Machbänder“. Wurde bei der Reizung des Auges durch ein periodisches Lichtsignal bisher davon ausgegangen, dass es bei der Lichtempfindung einen kontinuierlichen Intensitätsübergang gibt, konnte Mach Intensitätsmaxima und -minima beobachten. Er folgerte, dass dafür nur die physischen Eigenschaften des menschlichen Auges in Frage kommen konnten. Demnach interagieren bei der Fotografie subjektive Wahrnehmung und objektive Darstellung.⁸⁶² Durch den individuellen anatomischen Aufbau und die natürliche Funktionsweise des menschlichen Auges wird jede Fotografie subjektiv gesehen. Selbst wenn eine Fotografie die Realität eins zu eins und vollkommen objektiv wiedergeben würde, so wären wir demzufolge trotzdem nicht in der Lage, eine Fotografie jemals objektiv zu betrachten. Heutzutage ist erwiesen, dass selbst normalsichtige Augen, das heißt Augen ohne individuelle Sehfehler oder altersbedingte Sehschwächen, gewisse Abweichungen aufweisen. Dazu zählen der blinde Fleck und leichte Variationen, die sich von Auge zu Auge ergeben. Kein Auge gleicht dem anderen.⁸⁶³ Die Grenzen und individuellen Besonderheiten des Auges „schränken deshalb die Bedeutung der optischen Empfindung bei der Erkenntnis der Umwelt ein“⁸⁶⁴. „Verändern sie das Auge des Menschen“, so Ernst Mach, „und sie verändern seine Weltanschauung.“⁸⁶⁵ Herta Wolf nimmt sich in ihrem Beitrag *Die Divergenz von Aufzeichnen und Wahrnehmen. Ernst Machs erste fotografiegestützte Experimente* den Versuchen Machs an.⁸⁶⁶ Sie bemerkt hierzu:

Wenn aber hinter den dem menschlichen Sehen und seinen Vereinfachungen bzw. Abstraktionen [...] gezollten subjektiven Erscheinungen die objektive Darstellung verschwindet, wird die dem chemotechnischen Medium zugeschriebene Potenz, objektives Aufzeichnungsinstrumentar zu sein, uneindeutig. Aus diesem Befund resultiert die Divergenz zwischen fotografischer Aufzeichnung und der Wahrnehmung fotografischer Bilder.⁸⁶⁷

Wolf bemerkt hier richtig, dass zwischen der Objektivität, die dem fotografischen Aufnahmeverfahren zugesprochen wird, und dem subjektiven Sehen des Menschen ein Gegensatz entsteht. Das scheinbare Potential der Kamera, objektive Bildresultate zu erzeugen, gerät durch den menschlichen Blick in den Hintergrund.

Nicht nur auf die Subjektivität des menschlichen Auges will Mach mit seinen Experimenten hinweisen, sondern auch auf die besondere Rolle der Gedächtnisleistung beim Sehvorgang. So wird in einer seiner Schriften eine Frau zitiert, die von dem Verlust ihres optischen Gedächtnisses berichtet:

Nach meinem Zustand zu folgern, sieht der Mensch mehr mit dem Gehirn, als mit dem Auge, das Auge ist bloß das Mittel zum Sehen; denn ich sehe ja alles klar und deutlich, ich erkenne es aber nicht und weiß oft nicht, was das Geschehene sein soll.⁸⁶⁸

Diese Feststellung entspricht ebenfalls den Ergebnissen Hermann von Helmholtz' und macht nochmals deutlich, dass das Sehen und Erkennen unserer Welt nicht nur auf den Funktionen unserer

⁸⁶² Vgl. Wolf (2003), S. 440.

⁸⁶³ Vgl. Artamonov, Ivan D.: *Optische Täuschungen*, Frankfurt am Main 1982, S. 23.

⁸⁶⁴ Ebd.

⁸⁶⁵ Mach, Ernst: „Wozu hat der Mensch zwei Augen?“, in: ders.: *Populärwissenschaftliche Vorlesung*, Neudr. der 5. Aufl. Leipzig 1923, Wien 1987, S. 93.

⁸⁶⁶ Vgl. Wolf (2003), S. 427-455.

⁸⁶⁷ Wolf (2003), S. 440f.

⁸⁶⁸ Mach, Ernst: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Neudr. der 5. Aufl. Leipzig 1926, Darmstadt 1968, S. 44.

Augen beruht. Entscheidend für unsere Wahrnehmung ist auch das Lernen und Klassifizieren vom Gesehenen, um es entsprechend einordnen zu können.

Dass die meisten Menschen gleichartige optische Eindrücke wahrnehmen, also das Gleiche zu sehen scheinen, spricht für eine Objektivität unseres Sehens. Die Tatsache, dass das Sehen jedoch erst durch das Denken vervollständigt bzw. gefiltert wird und die Wahrnehmung teilweise differiert, einige Menschen beispielsweise etwas bemerken, was anderen entgeht, sie optischen Täuschungen erliegen oder Dinge nicht zuordnen können, spricht für die Subjektivität und Relativität unserer optischen Wahrnehmung. Diese Sinnestäuschungen oder Unzulänglichkeiten in der Fähigkeit, Erscheinungen der Umwelt zu erkennen und einzuordnen, weist nicht auf eine optische Mangelhaftigkeit des Auges hin, sondern auf eine differierende Beurteilung und Interpretation des Gesehenen. Der sinnlichen Wahrnehmung des Sehens folgt die Verstandesebene, also das Denken, das geprägt ist durch Erfahrungen und Lernprozesse. Gesehenes, Gelerntes und Erlebtes werden weiterverarbeitet und führen letztlich zur Erkenntnis und Bestimmung der Umwelt.

Zu vergleichbaren Ergebnissen kamen auch andere Untersuchungen des 20. Jahrhunderts. So berichtet Arthur Zajonc in seinem Buch *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*⁸⁶⁹ von dem Fall eines Jungen, der von Geburt an blind war und um 1910 als Achtjähriger erfolgreich an den Augen operiert wurde. Obwohl die Augen des Jungen nun als geheilt und organisch voll funktionsfähig galten, hatte er Mühe tatsächlich zu sehen bzw. zu erkennen und zu verstehen, was er da sah.⁸⁷⁰ Der zuständige Arzt stellt später resigniert fest:

Man wäre im Irrtum, wenn man glaubte, daß ein Blindgeborener, dem man durch einen ärztlichen Eingriff die Sehfähigkeit wiedergegeben hat, nach beendeter Operation die Außenwelt sehen könne. Die Augen haben zwar die Möglichkeit zu sehen erlangt, aber die Ausnutzung dieser Möglichkeit, die insgesamt den Akt des Sehens konstituiert, bleibt noch vollkommen erst zu erwerben. Die Operation selbst hat keinen anderen Wert als den der okularen Vorbereitung, die Erziehung stellt das Hauptelement dar [...] Einem Blindgeborenen das Sehen wiederzugeben, ist mehr die Arbeit eines Erziehers als die eines Arztes.⁸⁷¹

Erklärt wird dies mit den entscheidenden ersten Jahren der menschlichen Entwicklung. Als Säugling und Kleinkind entwickeln wir entscheidende visuelle und motorische Fähigkeiten, wie etwa Sprechen, Gehen und eben auch das Sehen. Lernen wir diese Fähigkeiten in den ersten Lebensjahren nicht, ist es mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden, diese Lernprozesse später nachzuholen. Die organische Funktionsfähigkeit unserer Augen allein reicht nicht aus, um unsere Umwelt sehen bzw. erkennen zu können. In den ersten Monaten unseres Lebens speichert das Gehirn beim Sehvorgang Muster und lernt sie zuzuordnen. Bleiben die Seherlebnisse aus und damit auch die Speicherung der uns umgebenden Muster und Strukturen, bilden diese sich gar nicht erst aus und machen das Erlernen zu einem späteren Zeitpunkt weitaus schwieriger.⁸⁷²

Ein anderes Beispiel dieser Art stammt von Richard L. Gregory, der als Psychologe und Neurowissenschaftler vor allem Untersuchungen zur visuellen Wahrnehmung durchführte.⁸⁷³ Einer

⁸⁶⁹ Vgl. Zajonc, Arthur: *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*, Hamburg 1994.

⁸⁷⁰ Ebd., S. 11.

⁸⁷¹ Dr. Moreau: „Annales d'oculistique“, Bd. 149, Paris 1913, zit. In: Senden, Marius von: *Raum- und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen vor und nach der Operation*, Leipzig 1932, S. 145.

⁸⁷² Vgl. Zajonc (1994), S. 15f.

⁸⁷³ Vgl. Gregory, Richard L.: *Auge und Gehirn. Zur Psychophysiologie des Sehens*, München 1966.

seiner Fälle behandelt einen blinden Mann, von ihm S. B. genannt, der sich mit 52 Jahren einer Hornhauttransplantation unterzog. Die Operation gelang und doch konnte der Patient seine Umwelt nicht unmittelbar erkennen:

Als der Verband zum erstenmal von seinen Augen entfernt wurde, so daß er nicht mehr länger blind war, hörte er die Stimme des Chirurgen. Er wandte sich in Richtung der Stimme, sah aber nichts als einen verschwommenen Fleck. Er stellte sich vor, daß dies wegen der Stimme ein Gesicht sein mußte, denn sehen konnte er es nicht. S. B. nahm also nicht plötzlich die Umwelt wahr wie wir, wenn wir unsere Augen öffnen.⁸⁷⁴

Sowohl in dem Beispiel des achtjährigen Jungen, als auch des 52jährigen Mannes wird geschildert, dass sie vieles erst durch das zusätzliche Berühren und Ertasten auch wirklich erkennen und „sehen“ können.⁸⁷⁵ Objekte und Menschen sind ansonsten nicht ohne Weiteres zuzuordnen, Entfernungen nicht einschätzbar, etc. Die beiden Patienten hielten sich auch nach der Operation vorrangig an die ihnen vertrauten Wahrnehmungsweisen – Tasten, Hören und Riechen –, da sie an diese gewöhnt waren und dies die Arten der Wahrnehmung waren, die ihre Welt definierten. Die beiden Fallbeispiele zeigen, dass unser Sehen ein unmittelbares Zusammenspiel von organisch-physischen Funktionen sowie Fähigkeiten ist, die auf der Verstandesebene angesiedelt sind.

Oliver Wendell Holmes, nicht nur Mediziner, sondern auch Poet und Verfasser von Essays zum Thema der Fotografie, stellte den beiden Fallbeispielen entsprechend fest, es gebe „gute Gründe für die Annahme, dass die räumliche Wahrnehmung durch das Auge nur eine Frage der Ausbildung ist.“⁸⁷⁶ Fälle wie sie oben aufgeführt wurden, „scheinen zu beweisen, dass wir alles nur flächig wahrnehmen, bis die übrigen Sinne das Auge gelehrt haben, Tiefe oder die dritte Dimension zu erkennen, die den räumlichen Eindruck vermittelt, und zwar durch konvergierende Linien, die Verteilung von Licht und Schatten, den Wechsel der Größe und die Veränderung der Oberflächentextur.“⁸⁷⁷

Die angeführten Beispiele machen nochmals deutlich, dass es das objektive Sehen an sich nicht gibt. Das, was wir sehen, hängt sowohl von der Beschaffenheit unserer Augen ab, als auch von dem, was wir lernen. Sind zwei Menschen mit der organischen Fähigkeit geboren zu sehen, leiden unter keiner speziellen Anomalie des Augenaufbaus und gehören der gleichen Kultur und Gesellschaft an, kann man davon ausgehen, dass das, was sie sehen, ziemlich ähnlich sein wird. Beide nutzen die Fähigkeit ihres „Sehapparates“ sowie die gesellschaftlichen Erfahrungen, um ihre Umgebung wahrzunehmen. Sie nehmen ihre Umwelt also in der Regel auf dieselbe Art und Weise wahr. So gesehen gibt es eine gewisse Objektivität der Sehempfindungen. Durch geringe Abweichungen im Augenaufbau oder etwa der Erfahrungs- und Empfindungswelt der betreffenden Personen kann es jedoch auch hier zu Abweichungen kommen. Es handelt sich also immer um eine relative Objektivität. Ein Teil unserer Wahrnehmung verhält sich in der Regel abweichend zur Wahrnehmung einer anderen Person und macht das, was wir sehen, damit immer *relativ*.

⁸⁷⁴ Gregory (1966), S. 194f.

⁸⁷⁵ Vgl. Zajonc (1994), S. 11, sowie: Gregory (1966), S. 198ff.

⁸⁷⁶ Holmes (2011), S. 19.

⁸⁷⁷ Ebd.

5.1.6 Unsichtbare Fotografie und das Optisch-Unbewusste

Ernst Mach, der auf die subjektive Wahrnehmung und besondere Bedeutung der Gedächtnisleitung für den Sehvorgang aufmerksam machte, widmete sich in seinen Experimenten außerdem der Ballistik, der Lehre fliegender Körper. Im Rahmen dieser Versuche gelang es ihm, eine Kugel im Flug zu fotografieren, und damit das „Unsichtbare“ festzuhalten.⁸⁷⁸ Die Fotografie dringt damit noch mehr in den Bereich des Unbewussten. Schon bei den ersten Daguerreotypen bedienten sich die Betrachter einer Lupe und bewunderten den Detailreichtum, der einem bei der alltäglichen Betrachtung eines Objektes entging. Nun war es sogar möglich, Vorgänge, die dem menschlichen Sehen aufgrund ihrer Schnelligkeit entgingen, festzuhalten und zu analysieren. Ermöglicht wurde dies durch die Entwicklung immer besserer Objektive und lichtempfindlicherer Platten, die eine kürzere Verschlusszeit erlaubten. Entscheidend war hier die „magische“ Grenze von 1/10 Sekunde.⁸⁷⁹ Bewegungsabläufe, die sich schneller verhalten als diese Zeitfrequenz, können vom Menschen nicht wahrgenommen werden. Mit Belichtungszeiten, die unter 1/10 Sekunde liegen, konnten nun Phänomene in den Bereich des Sichtbaren geholt werden, die für den Menschen sonst schlicht nicht zu erkennen waren. Mach stellt dazu fest, dass die Fotografie eine Erweiterung der Sinne darstellt, „die der Wahrnehmung neue Felder der Sichtbarkeit erschließt und zudem all das, was wahrgenommen werden kann, frei von subjektiver Einflussnahme aufzeichnet und für die wissenschaftliche Analyse verfügbar macht.“⁸⁸⁰

Zwei der berühmtesten Vertreter dieser sogenannten „Momentaufnahmen“ sind der amerikanische Fotograf Eadweard Muybridge und der französische Fotograf Étienne-Jules Marey. Beide waren Pioniere auf dem Gebiet der Chronofotografie, die sich mit der fotografischen Aufnahme bewegter Objekte beschäftigte. Durch diese Art der Fotografie wurde es zum ersten Mal möglich, schnell aufeinander folgende Bewegungsabläufe festzuhalten und sichtbar zu machen. Die Bewegungsphasen werden dabei durch die Fotografie in Einzelbilder unterteilt oder übereinander abgelichtet.

1878 gelang es Eadweard Muybridge, seine berühmte Fotoserie eines galoppierenden Pferdes anzufertigen. Der genaue anatomische Bewegungsablauf, der für den Menschen aufgrund der Geschwindigkeit sonst nicht wahrnehmbar war, wurde hier sichtbar. Muybridge verwendete zunächst 12, später 24 Kameras, die auf dem Boden befestigt waren und durch Kontakte ausgelöst wurden, die auf der Laufbahn installiert waren. Nahm man vorher an, dass beim Galopp des Pferdes immer eines der Beine in Kontakt mit dem Boden ist, wurde man hier eines Besseren belehrt. Die Fotografien Muybridges zeigen, dass sich die Beine des Pferdes bei schneller Bewegung für einen Augenblick lang alle in der Luft befinden (Abb. 197). Mit seinen Aufnahmen hat Eadweard Muybridge „die Autorität des menschlichen Auges zerstört“ und machte gleichzeitig „das Trügerische der menschlichen visuellen Rezeptionsfähigkeit evident“⁸⁸¹. In den folgenden Jahren fertigte Muybridge Tausende von Fotos an, die menschliche und tierische Körper in verschiedenen Bewegungsabläufen

⁸⁷⁸ Vgl. Mach (1966).

⁸⁷⁹ Vgl. Stiegler (2001), S. 100f.

⁸⁸⁰ Ebd., S. 113; Stiegler bezieht sich hier auf: Mach (1966), S. 151: „Die graphischen Künste, insbesondere die Photographie und Stereoskopie ermöglichen heute einen Reichtum von Anschauungen zu gewinnen, welcher vor einem halben Jahrhundert nur mit dem größten Aufwand zu erlangen war.“

⁸⁸¹ Kent, Sarah: „Fotografie: Sozial und sinnlich“, in: Neusüss (1979), S. 193.

zeigen und 1887 in dem mehrbändigen Werk *Animal Locomotion*⁸⁸² veröffentlicht wurden (Abb. 198, 199).

Étienne-Jules Marey, Arzt und Physiologe, widmete seine Forschung u. a. den Bewegungen und Muskelfunktionen von Menschen und Tieren. Bei seinen Untersuchungen sah er sich mit dem Problem konfrontiert, die Bewegungsabläufe exakt zu beobachten und darzustellen. Die Aufnahmen Muybridges inspirierten Marey und er fand in der Fotografie das wissenschaftliche Beobachtungsinstrument für seine Forschung:

Die Fortschritte der Naturwissenschaften stehen im genauesten Verhältnis zur fortschreitenden Schärfe der Beobachtungs-Methoden und der Mess-Instrumente. [...] Nun tragen alle Naturkörper gewisse äussere Merkmale an sich, über die unser Auge uns genugsam belehrt, so lange dieselben sich nicht in einer Weise verändern, die jede directe Beobachtung unmöglich macht. [...] Sollte der Apparat des Photographen sich nicht irgendwie der Zahl jener Registrir-Apparate anreihen lassen, welche das Natur-Phänomen uns auch da übermittelt, wo der Stoff in fortwährender Bewegung, die Kräfte in fortwährender Thätigkeit begriffen sind? Diese Frage lässt sich heutzutage mit Ja beantworten, und wie hoffen zu zeigen, dass die Photographie, richtig verwendet, geeignet ist, uns über all' die Bewegungen auf's Genaueste zu unterrichten, denen unser Auge nicht folgen kann, weil sie entweder zu schnell oder zu langsam oder zu verwickelt sind. Das hierzu dienende Verfahren, das wir sogleich näher beschreiben werden, nenn sich Chronophotographie.⁸⁸³

Marey begann nun selbst, sich mit Apparaturen zur Herstellung chronographischer Bilder zu beschäftigen, und entwickelte 1882 die „Fotografische Flinte“ (Abb. 200). „Cet appareil“, so Laurent Mannoni zur Erfindung Mareys, „lui sert d'abord à ‚piéger‘ les oiseaux en plein vol“⁸⁸⁴, sie diene also dazu, die Vögel im vollen Flug „einzufangen“. Durch eine vor dem Verschluss rotierende lichtempfindliche Scheibe konnten einzelne Bewegungsphasen beim Vogelflug festgehalten werden. Marey experimentierte darüber hinaus mit Simultan-Aufnahmen, die den Bewegungsablauf auf einem feststehenden Bildträger fixierten (Abb. 201, 202).⁸⁸⁵ „Mouvement, vision, mémoire“ – Bewegung, Sichtweise und Gedächtnis – diese drei Grundbegriffe ordnen das Oeuvre Mareys ein, bei dem es um eine neue Betrachtung von Raum und Zeit geht, um „l'interprétation dynamique de la vision de l'espace et de l'instant“⁸⁸⁶.

Die Werke Muybridges und Mareys stehen im übrigen genauso wie die Arbeiten Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldts zwischen den Kategorien der wissenschaftlich-dokumentarischen Fotografie und einer Fotografie, die heute durchaus als ästhetisch-künstlerisch eingeordnet wird.

Die Fotografie macht Dinge sichtbar, die für den Menschen ansonsten nicht wahrnehmbar wären. Sie wandelt so die Wahrnehmung des Menschen und lässt ihn verändert zurück. „Der Vorteil der Photographie gegenüber der Malerei“, so der Kunstkritiker Clement Greenberg, liegt weniger in ihrem

⁸⁸² Vgl. Eadweard, Muybridge: *Muybridge's complete human and animal locomotion*, New York 1887.

⁸⁸³ Marey, Étienne-Jules: *Die Chronophotographie*, Berlin 1893, S. 1ff, in: Marey, Étienne-Jules: *Étienne-Jules Marey: Chronophotograph*, Frankfurt am Main 1985.

⁸⁸⁴ Didi-Huberman, Georges/ Mannoni, Laurent: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris 2004, S. 25; Übersetzung: „Dieser Apparat dient ihm zunächst, dazu, die Vögel im vollen Flug einzufangen.“

⁸⁸⁵ Vgl. Marey (1985), S. 3.

⁸⁸⁶ Marey, Étienne-Jules: *E. J. Marey. 1830-1904, La photographie du mouvement*, Paris 1977, S. 8; Übersetzung: „[...] die dynamische Interpretation der Sicht von Raum und Augenblick.“

Realismus [...] als in der viel einfacheren und schnelleren Weise, diesen Realismus zu erzielen.“⁸⁸⁷ Die Kamera erscheint aufgrund dieser Möglichkeiten als ideales Auge. Indem die Fotografie ansonsten „Unsichtbares“ sichtbar machte, erfolgte ein „Terrainverlust des menschlichen Auges gegenüber dem künstlichen der Kamera“⁸⁸⁸, so Bernd Stiegler. Auch Christoph Hoffmann macht in seinem Aufsatz zur *Netzhaut und Fotografie* deutlich, dass das Auge, indem es an den Funktionsweisen und Fähigkeiten der Fotografie gemessen wird, unmöglich als der „Stärkere“ der beiden „Kontrahenten“ hervorgehen kann. Aus der Sicht des Wissenschaftlers kann das Auge neben den Vorzügen der Kameratechnik nicht bestehen. „Der Vorzug der Fotografie vor dem Auge ist Vorzug nur in Rücksicht auf die Aufgabe, die der Fotografie zugeordnet ist.“⁸⁸⁹, so Hoffmann. Und der Künstler Christian Dotremont stellt in einem Text zur Entwicklung des Auges pointiert fest, dass es keineswegs zur Aufgabe der Photographie gehöre, „die Wände zu dekorieren, sondern das Auge bloßzustellen“⁸⁹⁰.

Zeit und Raum sind für die Fotografie mittlerweile relativ. Verschlusszeiten können heute unter 1/5000 Sekunde liegen und so sehr schnelle Bewegungen „einfrieren“. Gleiches gilt für Nah- oder Fernaufnahmen. Qualitativ hochwertige Objektive vergrößern oder verkleinern den Raum und zeigen uns so unterschiedliche Ansichten desselben Objekts, die wiederum zur Veränderung unserer Wahrnehmung und Weltsicht führen. Dass die Kamera anders sieht als der Mensch, kann auch als Vorteil bewertet werden. Gerade das abweichende Sehen macht den Mehrwert und die Existenzberechtigung des fotografischen Mediums aus.

Walter Benjamin schreibt in seinem Text *Kleine Geschichte der Photographie* vom „Optisch-Unbewussten“. Die Fotografie macht demnach Unsichtbares sichtbar und offenbart dem Menschen dadurch eine andere Ansicht der Welt, eine „andere Natur“:

Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer beispielsweise vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des *Ausschreitens*. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie wie von dem Triebhaft- Unbewußten durch die Psychoanalyse.⁸⁹¹

Die Kameratechnik greift laut Benjamin durch ihre Hilfsmittel, „ihrem Stürzen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern“⁸⁹² in den natürlichen Sehprozess ein. „Jeder“, so formuliert er, „wird die Beobachtung haben machen können, wie viel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, und nun gar Architektur,

⁸⁸⁷ Greenberg, Clement: „Vier Photographen“, in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam/ Dresden 1997, S. 342

⁸⁸⁸ Stiegler (2006), S. 182.

⁸⁸⁹ Hoffmann, Christoph: „Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 21, Heft 81/2001, S. 23; Vgl. hierzu auch ebd., S. 21: „Was die Fotografie vermeintlich auszeichnet und ihre Aufgabe in der Praxis der Wissenschaften verständlich macht, bestimmt sich jeweils im Bezug auf Beschaffenheit und Vermögen des menschlichen Auges, und dieser Bezug wird immer dem selben Mangel gestiftet, einem Mangel, der dem Auge anhaften soll, es als subjektiv oder beschränkt in seiner Wahrnehmung umreißt und die Substitution des Auges durch die Fotografie begründet, verständlich macht, evident werden läßt.“

⁸⁹⁰ Dotremont, Christian: „Les développements de l'oeil“, in: *Points de repère*, Nr. 1, 1950, Galerie Saint-Laurent, Bruxelles, abgedr. in: Edouard Jaguer: *Les mystères de la chambre noire*, Paris 1982, S. 213, zit. in: Stiegler (2006), S. 33.

⁸⁹¹ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders. (1970), S. 72.

⁸⁹² Ebd., S. 42.

im Photo sich erfassen lassen als in der Wirklichkeit.⁸⁹³ Die Fotografie, so heißt es bei ihm an anderer Stelle weiter, eröffnet uns damit den Zugang zu kleinsten Details von Bildwelten, die vorher verborgen „in Wachträumen Unterschlupf gefunden“ haben und nun durch die Technik „groß und formulierbar“⁸⁹⁴ geworden sind. Er bezieht sich hier ganz konkret auf die Pflanzenfotografien Karl Blossfeldts, die durch ihre Vergrößerungen mit Phänomenen menschlicher Baukunst, wie etwa antiken Säulenformen oder gotischem Maßwerk, vergleichbar geworden sind.⁸⁹⁵ Das uns sonst nicht Bewusste wird unserem Blick mittels der Fotografie präsentiert und sichtbar gemacht. Das Flüchtige, Unbekannte und zuvor nicht Existente wird in unseren Erfahrungsbereich überführt. Pflanzendetails, Industriestrukturen, Portraitaufnahmen, natürliche und industrielle Physiognomien, können nun in einer Vielzahl von Variationen betrachtet und verglichen werden. Über die Tatsache, dass mit Hilfe der Kamera eine andere und erweiterte Sicht auf die Dinge erreicht werden kann, scheint demnach im Allgemeinen Einigkeit zu herrschen.

Die These, man könne mit dem Objektiv der Kamera nicht nur eine *andere*, sondern darüber hinaus auch eine *objektivere* Sicht auf die Dinge erhalten, ist dagegen mehr als fraglich. Sie wurde von Untersuchungen und Experimenten, wie sie von Helmholtz und Mach durchgeführt wurden, entkräftet und widerlegt. Selbst ein objektiver Aufnahmemodus würde es uns nicht ermöglichen, die Fotografien auch tatsächlich objektiv zu *sehen*. Wittgenstein widmet sich in seinem *Tractatus logico-philosophicus* dem menschlichen Gesichtsfeld und der Möglichkeit, die Welt so zu sehen, wie sie *ist*:

Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt. [...] Du sagst, es verhält sich hier ganz, wie mit Auge und Gesichtsfeld. Aber das Auge siehst du wirklich *nicht*. Und nichts *am Gesichtsfeld* läßt darauf schließen, daß es von einem Auge gesehen wird. [...] Das hängt damit zusammen, daß kein Teil unserer Erfahrung a priori ist. Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge a priori. [...] Das Ich tritt in die Philosophie dadurch ein, daß die ‚Welt meine Welt ist‘.⁸⁹⁶

Wittgenstein hat Recht mit dem was er sagt, denn meine *Ansicht* über die Welt geht zurück auf *meine* ganz eigene (unbewusste) Sehweise und unterscheidet sich von der jedes anderen Menschen.

Auf das *optisch Unbewusste*, sowie auf das *psychisch Unbewusste* geht auch Angelika Böck in ihrem Aufsatz *vorläufig definitiv* ein. Sie stellt heraus, wie wenig wir eigentlich von der tatsächlichen Gesamtheit der Welt sehen und wissen. Sie macht deutlich, wie sehr das, was wir sehen, von Mensch zu Mensch variiert:

Da Eis ein wenig leichter ist als Wasser, sehen wir neun Zehntel eines Eisbergs nicht. Die Spitze des Eisbergs ist ein Bild für die Macht des Unsichtbaren gegenüber dem Sichtbaren. Sie ist ein Hinweis auf die trügerischen Gewissheiten unserer Wahrnehmung, auf die Illusion, wir hätten mit unserem Blick das Wesentliche bereits erfasst. Die Spitze des Eisbergs ist aber auch ein Bild für die menschliche Psyche: Nur ein Bruchteil dessen, was sich in ihr abspielt, wird uns bewusst. Wir wissen wenig, ahnen so manches und müssen uns öfter als uns lieb ist eingestehen, dass wir uns selbst erst in dem Augenblick wahrnehmen können, in dem wir mit unserer Umwelt in Beziehung treten. Aus jedem Kontakt mit einem anderen Menschen, einer neuen Situation oder einem Ding gehen wir als ein Veränderter hervor. Vor uns selbst

⁸⁹³ Ebd., S. 87.

⁸⁹⁴ Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders. (1970), S. 72.

⁸⁹⁵ Vgl. ebd., S. 72f.

⁸⁹⁶ Wittgenstein (1969), S. 65f.

größtenteils im Dunkeln liegend, verschmelzen wir immer wieder neu mit unserer sich selbst ebenso fremden Umgebung, deren Struktur wir erforschen wollen oder müssen. Jeder Mensch ist durch seine Beobachtungen und die Art, wie er der Welt begegnet, Teil eines kreativen Prozesses, den er beeinflusst, gegenüber dem er sich positioniert und den er seinerseits fortschreibt.⁸⁹⁷

Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Kar Blossfeldt sind ebenfalls Teil dieses kreativen Prozesses, der hier beschrieben wird, in dem sie sich positionieren und ihn in ihrer Art und (Sicht)weise fortschreiben. Die Wahrnehmung und Wahrnehmungsfelder differieren von Mensch zu Mensch. Tatsächlich jedem menschlichen Auge zu gleichen, können die Kamera, ihre technischen Abläufe und ihr fotochemisches Resultat nicht leisten. Die Fotografie kann in diesem Sinne kein Äquivalent für das menschliche Sehen sein. Sehr wohl aber führt sie zu anderen und neuartigen Perspektiven, die sich von den Sehmöglichkeiten des Menschen unterscheiden und so eine Erweiterung der natürlichen Wahrnehmung darstellen. „Zwischen dem Auge des Fotografen und dem Auge des späteren Bildbetrachters“, so Peter Geimer, „vermittelt eine Technik, die selbst keinen Blick hat.“⁸⁹⁸ Die Fotografie befähigt so also zu einem „Quasi-Sehen“⁸⁹⁹, das seinen eigenen Gesetzen folgt.

⁸⁹⁷ Böck, Angelika: „vorläufig definitiv“, in: Bippus, Elke/ Sick, Andrea: *Industrialisierung, Technologie von Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2005, S. 176.

⁸⁹⁸ Geimer (2010), S. 326.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 19.

5.1.7 Anatomie des Auges und der Kamera

Der Ausspruch Janssens, die Fotografie sei die Netzhaut des Wissenschaftlers, ist zunächst einleuchtend und nachvollziehbar. Die Kamera und die durch sie resultierende fotografische Abbildung erscheinen in seinen und anderen Aussagen als zusätzliche Retina, die uns hilft, Verborgenes zu sehen. Nach den Ausführungen der vorhergehenden Abschnitte scheint jedoch nicht nur die Annahme illusorisch zu sein, es gebe die Möglichkeit einer vollkommen objektiven Darstellung und Wahrnehmung, sondern auch die Vermutung, Kamera und Auge seien in ihrer Beschaffenheit eins zu eins vergleichbar. Die Kamera wird in vielen Ausführungen als sehendes Instrument dargestellt, das unser Blickfeld vor allem verbessert. Die Kamera also als Erweiterung des menschlich-biologischen Sehapparates? Bei dieser Vorstellung rückt die Tatsache, dass es der Kamera als technisches Instrument an sich gar nicht möglich ist, zu „sehen“, oftmals in den Hintergrund. Es stellt sich demnach die Frage, was genau eigentlich als „Sehen“ bezeichnet werden kann, wenn wir von der Natur der Kameravorrichtung sprechen. Die Technik und Optik des Fotoapparates wurden letztendlich nach Vorbild des menschlichen Auges entwickelt und konnten nur so zur vermeintlichen Verbesserung desselben beitragen. Der Philosoph Ernst Kapp betrachtet das Auge deshalb als „Vorbild aller optischen Apparate“⁹⁰⁰. Das sonst unbewusst aufzeichnende Auge wurde in Form der Kamera nachkonstruiert und ist damit das „mechanische Nachbild desselben“⁹⁰¹. Die mit der Kamera entstehenden Bilder scheinen eine „Übersetzung in die Sprache des Auges“ zu sein, da sie der menschlichen Perspektive entsprechen.⁹⁰² An dieser Stelle lohnt sich also eine vergleichende Betrachtung beider Sehinstrumente.

Auf den ersten Blick sind sich Auge und Kamera als optische Geräte sehr ähnlich. Licht fällt durch die kreisförmige Iris des Auges genauso wie durch die Blende der Kamera (Abb. 203). Die eindringende Lichtmenge wird im Auge von den Muskeln der Iris kontrolliert. Der Pupillendurchmesser, der von der kreisförmigen Iris gebildet wird, richtet sich nach der Helligkeit und reguliert so die Beleuchtungsstärke. Die Vergrößerung und Verkleinerung der Pupille bzw. der Iris geschieht durch die Kontraktion der ring- und strahlenförmig angeordneten Muskeln.⁹⁰³ Je heller das Licht, desto kleiner die Pupille. Auch bei Betrachtungen im nahsichtigen Bereich verkleinert sich die Pupille, um so ein schärferes Bild zu ermöglichen. Die sogenannte Irisblende der Kamera verfügt ebenfalls über eine Öffnung, deren Größe verstellbar ist und somit die einfallende Lichtmenge regulieren kann. Entsprechend dem Auge gilt hier: Je weniger Lichteinfall gewünscht ist, desto kleiner die Blendenöffnung. Die Anpassung geschieht in diesem Fall allerdings manuell durch den Menschen. Es ist erforderlich, die Kameralinse bei jedem Brennpunktwechsel vor bzw. zurück zu stellen, um die optimale Schärfe zu erreichen. Dem gegenüber verändert die menschliche Linse nicht ihre Lage, wird also nicht vor oder zurück bewegt, sondern ihre Form. Fälschlicherweise wird vielfach angenommen, die Linse in unserem Auge würde die Lichtstrahlen brechen, um das Bild zu erzeugen, das sich auf unserer Netzhaut abbildet. Richtig ist jedoch, dass es vor allem die davor befindliche Hornhaut ist, die

⁹⁰⁰ Kapp, Ernst: *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig 1877, S. 77.

⁹⁰¹ Ebd., S. 81.

⁹⁰² Stiegler (2001), S. 35.

⁹⁰³ Vgl. Haferkorn, Heinz (Hrsg.): *Bl-Lexikon Optik*, Leipzig 1988, S. 29f., sowie S. 289.

das Licht bricht und so zur Erzeugung des Bildes beiträgt. Die Linse ist dagegen von großer Bedeutung für die Akkommodation, also für die dynamische Abstimmung der Brechkraft des Auges. Anders als bei der Kamera geschieht dies nicht durch einen Positionswechsel, sondern durch eine Anpassung der Linsenform (Abb. 204). Beim Nahsehen beispielsweise verkleinert sich der Krümmungsradius der Linse, nimmt eine konvexe Form an, und erhöht damit die Brechkraft.⁹⁰⁴ „Normalerweise“, so erklärt der Physiker Eugene Hecht die Feineinstellung des menschlichen Auges, „sind diese Muskeln vollkommen entspannt, und in dieser Stellung ziehen sie das Netz von feinen Fasern, das den Rand der Linse hält, nach außen. Dadurch wird die Linse ziemlich flach, und ihr Radius sowie ihre Brennweite vergrößern sich.“ Nähert sich ein Objekt, ziehen sich die Ziliarmuskeln des Auges zusammen, und die Linse wölbt sich. Je näher das Objekt kommt, desto straffer werden diese Muskeln und die Oberfläche der Linse wird kleiner.⁹⁰⁵

Das einfallende Licht dringt beim Menschen also durch Hornhaut und Linse, und lässt auf der Netzhaut so ein umgekehrtes Bild entstehen. Bei der Kamera fällt das Licht nicht durch eine vergleichbare Hornhaut ein, sondern lediglich durch die Linse und projiziert so ebenfalls ein umgekehrtes Bild auf dem Film. Als Beispiel kann hier der Aufbau einer Spiegelreflexkamera dienen (Abb. 205). Das Licht durchdringt die Irisblende, die auch dazu verwendet wird, die Belichtungszeit bzw. die Blendengröße zu regulieren. Durch die Linse hindurch trifft das Licht auf einen beweglichen Spiegel. Dieser ist um 45° geneigt und reflektiert das Licht durch die Mattscheibe zum Prisma, wo es durch den Sucher gelangt. Durch das Betätigen des Auslösers schließt sich die Blende auf einen zuvor festgelegten Wert, der Spiegel schwenkt und der Film wird belichtet.

Der Netzhaut, der sogenannten Retina, die als eine Art Leinwand fungiert, kommt beim menschlichen Sehprozess ebenfalls eine ganz besondere Bedeutung zu. Das Licht muss durch Blutgefäße, Nervenfasern und Stützgewebe dringen, um die Rezeptoren zu erreichen. Diese leiten den Reiz an die Sehnervenfasern weiter, von wo aus er zum Gehirn gelangt und verarbeitet wird.⁹⁰⁶ Dass das Gehirn beim Sehen eine entscheidende Rolle spielt, wurde bereits an mehreren Beispielen erläutert. Ein zusätzlicher Beweis dessen ist die Tatsache, dass eine Gehirnverletzung zu völligem Erblinden führen kann. Das Auge kann in diesem Fall vollkommen funktionstüchtig sein. Sind die komplexen Abläufe im Gehirn gestört, leidet auch die optische Wahrnehmung des Menschen.⁹⁰⁷ Der Fotoapparat hält kein so komplexes Gebilde wie das menschliche Gehirn bereit. Hier trifft das Licht auf den fotochemischen Film (bezogen auf die analoge Fotografie) und schreibt sich dort ein. Auf den ersten Blick scheint es eine Entsprechung zwischen dem Bild auf der menschlichen Netzhaut und dem Bild auf dem fotografischen Film zu geben; tatsächlich jedoch findet sich auf der Retina des Menschen kein Bild, wie wir es von der Fotografie kennen. Ganz im Gegenteil gibt es im optischen Sehapparat des Menschen keine Abbildung, die mit einer Fotografie verglichen werden könnte, sondern „höchstens eine rasche Abfolge unendlich vieler Netzhautbilder“, die entstehen, während der Betrachter „seine zwei Augen über die Landschaft schweifen“⁹⁰⁸ lässt. Jedes dieser unendlich vielen Bilder sendet wiederum „unendlich komplizierte Salven von Impulsen durch den Sehnerv zum

⁹⁰⁴ Vgl. Gregory (1966), S. 36.

⁹⁰⁵ Vgl. Hecht (2005), S. 335.

⁹⁰⁶ Vgl. Gregory (1966), S. 45ff.

⁹⁰⁷ Vgl. Mueller, Conrad/ Rudolph, Mae: *Licht und Sehen*, Hamburg 1969, S. 75.

⁹⁰⁸ Gombrich, E. H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002, S. 58.

Sehzentrum im Gehirn“⁹⁰⁹. Wir haben uns chemische und optische Gegebenheiten der Natur zu Nutzen gemacht, um die Kameratechnik zu schaffen und in ihren Effekten zu verfeinern. Es mag Ähnlichkeiten zwischen dem optischen System von Kamera und Auge geben, doch gibt es auch genauso gravierende Unterschiede, die beide voneinander trennen. Die Kamera an sich ist keine eigene Kreatur, die ohne unser Zutun auf der Welt existiert hätte. Wir haben sie nach unserem Beispiel geschaffen und uns dabei an der Beschaffenheit unseres eigenen Sehorgans orientiert. Wir mögen durch die Aufnahmemöglichkeiten der Fotografie zu Ansichten kommen, die ansonsten im Verborgenen geblieben wären. Letztendlich jedoch „sieht“ die Kamera nur *durch* uns. Sie ist ein „blindes Auge“, das den „Sehenden und das Gesehene trennt“⁹¹⁰, das zwischen ihnen steht und vermittelt. Wir blicken mit unserem Auge durch das Objektiv der Kamera. Wir sind es, die die Kamera ausrichten und sie das Gesehene ablichten lassen. Ohne uns wäre die Kamera untätig und würde rein gar nichts „sehen“, „wahrnehmen“ oder aufzeichnen, sie wäre ein totes Ding.

Eugene Hecht hebt in seinem Buch über die Optik hervor, dass das Auge zwar einer „einfachen Kamera“ ähnelt, das Sehen, „zu dessen System das Auge, der Sehnerv und ein sensorisches Feld gehören“ jedoch „eher wie eine computergesteuerte Fernsehkamera“ funktioniert.⁹¹¹ Auch der Neurobiologe David H. Hubel kann den immer wieder angeführten Vergleich von Kamera und Auge nicht nachvollziehen und hebt die Besonderheit und komplizierte Vielschichtigkeit des menschlichen Körpers hervor:

Das Auge wird oft mit einem Photoapparat verglichen. Angemessener wäre es jedoch, es mit einer Fernsehkamera mit automatischer Nachführung zu vergleichen, also mit einem Gerät, das sich von selbst scharf stellt, sich automatisch an die Lichtstärke anpaßt, ein selbstreinigendes Objektiv besitzt und einen Computer speist, der so hochentwickelte Parallelverarbeitungsmöglichkeiten aufweist, daß unsere Ingenieure erst jetzt anfangen, sich für die Hardware, die sie entwerfen, ähnliche Strategien auszudenken. Welch gewaltige Aufgabe es ist, das Licht, das auf die zwei Netzhäute fällt, in ein sinnvolles visuelles Bild umzuwandeln, wird eigenartigerweise häufig übersehen.

Als ob wir nicht mehr als ein perfekt scharfes Abbild der Außenwelt auf unserer Netzhaut bräuchten, um zu sehen! Obgleich auch die Erzeugung scharfer Netzhautbilder keine unbeträchtliche Leistung darstellt, nimmt sie sich gegenüber der Arbeit des Nervensystems – also von Netzhaut und Gehirn – doch recht bescheiden aus. [...] Keine menschliche Erfindung, einschließlich computergestützter Kameras, kommt dem Auge auch nur annähernd gleich.⁹¹²

Die Gegenüberstellung und Gleichsetzung hält sich trotzdem und diesem Sachverhalt widmet sich auch Peter Geimer in seinem Buch *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*⁹¹³. Geimer führt hier den Franzosen Adrien Donnadieu an, der seinerseits eine Studie dem Vergleich von Objektiv und Auge gewidmet hat und darin künstliches und natürliches Sehen gegenüberstellte. In seiner Untersuchung *L'oil et l'objectif. Étude comparée de la vision naturelle et de la vision artificielle*⁹¹⁴ geht Donnadieu den Verbindungslinien von Auge und Objektiv nach. Hierbei konzentriert er sich sowohl auf den Aufbau, als auch auf die Funktionsweisen. Beleuchtet werden die

⁹⁰⁹ Ebd.

⁹¹⁰ Moskatova (2009), S. 49.

⁹¹¹ Hecht (2005), S. 331.

⁹¹² Hubel, David H.: *Auge und Gehirn. Neurobiologie des Sehens*, Heidelberg 1989, S. 43.

⁹¹³ Vgl. Geimer (2010).

⁹¹⁴ Donnadieu, Adrien. D.: *L'oil et l'objectif. Étude comparée de la vision naturelle et de la vision artificielle*, Paris O.J., in: Geimer (2010), S. 239.

Parallelen und Unterschiede zwischen Retina und fotografischem Material. Die Ausführungen legen zunächst nahe, dass es zwischen den beiden „Sehvorrichtungen“ keinerlei Ähnlichkeiten oder Gleichheiten gibt. Denn während die menschliche Netzhaut nicht das eigentliche Sehorgan ist, sondern das Gesehene an das Nervensystem weiter leitet, ist die lichtempfindliche fotografische Platte bereits „der tatsächliche Rezeptor, der das Bild nicht nur sieht, sondern es auch auf eine unbestimmte Art konserviert.“⁹¹⁵

Diese Feststellung offenbart einen scheinbar gravierenden Unterschied zwischen biologischer und technischer Optik und betrifft die Möglichkeit der Aufzeichnung und Speicherung. Etwas Gesehenes mag sich zwar als Projektion auf der menschlichen Netzhaut wieder finden, kann im Gegensatz zum lichtempfindlichen Fotopapier jedoch unmöglich dort fixiert werden. Das Erblickte weicht im nächsten Moment einer anderen Szenerie und ist unwiederbringlich verschwunden. Der technische „Sehapparat“ hingegen bietet die Chance das übertragene Bild auf Dauer zu konservieren. Der Fotoapparat verdoppelt die Welt und löst das Gesehene von seiner Vergänglichkeit. Gaston-Henri Niewenglowski bezeichnet den Fotoapparat dementsprechend als „sich erinnerndes Auge“⁹¹⁶ und Oliver Wendell Holmes spricht an anderer Stelle vom „Spiegel mit Gedächtnis“⁹¹⁷. Der Vergleich von Auge und Kamera führt so unweigerlich zur Gedächtnis-Metapher, die den Aspekt des Erinnerns und Bewahrens aufgreift. Denn selbst wenn das Gesehene nicht dauerhaft auf der menschlichen Retina gespeichert werden kann, so verfügen wir Menschen doch über ein Gedächtnis und damit verbunden über ein Erinnerungsvermögen. So schreibt auch Walter Benjamin,

daß das Gedächtnis nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist sondern deren Schauplatz. Es ist das Medium des Erlebten wie das Erdreich das Medium ist, in dem die toten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.⁹¹⁸

Irgendwann, so heißt es bei Benjamin weiter, wird sich der Mensch bewusst, dass das Gedächtnis einer fotografischen Platte gleicht.⁹¹⁹ Zu dieser Thematik passend bemerkte der Franzose Paul Virilio, dass das Sehfeld ihm „seit jeher einer archäologischen Ausgrabungsstätte vergleichbar“ erscheint.⁹²⁰ Dies kann sowohl auf die Geschichte des Betrachters und die Erforschung des Sehens bezogen werden, als auch auf unser Gedächtnis, das Erinnerungen zu speichern scheint wie Fotografien vergangene Ereignisse.

Unser Gedächtnis gibt uns die Fähigkeit, Erlebtes und Gesehenes abzurufen und gewissermaßen vor unserem „inneren Auge“ wieder zu sehen. Dieser Umstand wurde bereits im 19. Jahrhundert erkannt und das Gedächtnis mit einem Archiv von Fotografien verglichen. Wenn wir diese in uns

⁹¹⁵ Donnadiou, Adrien. D.: *L'œil et l'objectif. Étude comparée de la vision naturelle et de la vision artificielle*, Paris O.J., S. 33, zit. in: Geimer (2010), S. 239.

⁹¹⁶ „Der fotografische Apparat ist, wie schon Nicéphore Niépce gesagt hat, ein neues Sinnesorgan, ein wahrhaftiges Auge; aber es ist ein Auge, das perfekter als das unsere ist, ein Auge, das weder Seele noch Emotionen besitzt, und überdies ein Auge, das sich erinnert“; Niewenglowski, Gaston-Henri: „Histoire et applications de la photographie. Leçons d'ouverture du Cours photographie professé au Polytechnicum“, Paris 1896, S. 18 u. 5f., zit. in: Geimer (2010), S. 319.

⁹¹⁷ Holmes, Oliver Wendell: „Das Stereoskop und der Stereograph“ (1859). In: Kemp (1980), S. 116.

⁹¹⁸ Benjamin, Walter: *Berliner Chronik* (1932), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1985, S. 486.

⁹¹⁹ Vgl. ebd., S. 516.

⁹²⁰ Virilio, Paul, zit. in: Crary (1996), S. 11.

gespeicherten Bilder erblicken, kehrt sich unser Geist nach innen „und blickt auf die Ambrotypien“⁹²¹, die er gesammelt hat – Ambrotypien, weil sie wirklich unvergängliche Eindrücke sind –, verbindet sie miteinander, wenn sie nun glücklich erscheinen, und gestaltet aus ihnen das Panorama eines Traumes“⁹²². Die Möglichkeit der Speicherung existiert so gesehen auch bei uns Menschen. Sie ist nicht besser oder schlechter als bei der Kamera, sie ist nur *anders*.

Zwei weitere entscheidende Punkte betreffen die Sehschärfe und die Anpassungsfähigkeit der Augen. Immer wieder gerne wird auf die unendliche Schärfe hingewiesen, mit der die Fotografie unsere Umwelt abbilden kann. Während wir Menschen nur punktuell scharf sehen, kann die Kamera alles uneingeschränkt in vollkommener Schärfe erfassen und abbilden. Das menschliche Auge konzentriert sich auf einen bestimmten Punkt im Sichtfeld, der als scharf erblickt wird, während der Rest nur als Unschärfe wahrgenommen wird. Fotografien, wie die der Bechers dagegen, zeigen uns Abbildungen, die vom Vorder- bis zum Hintergrund gestochen scharf erscheinen und uns so mehr erblicken lassen, als es normalerweise der Fall wäre.

Ein anderer Unterschied betrifft nicht nur die Tatsache, dass der Mensch über zwei Augen verfügt, wo die Kamera nur ein Objektiv hat, sondern auch, dass wir unsere Augen im Gegensatz zur Kamera nicht einfach je nach Zweck und Lage austauschen können. Das eine „Auge“ der Kamera, in Form des Objektivs, existiert inzwischen in ganz unterschiedlichen Ausprägungen. So gibt es Makroobjektive (für einen besonders großen Abbildungsmaßstab), Weitwinkelobjektive (für einen Bildwinkel, der größer ist als der des menschlichen Auges) oder Teleobjektive (für eine längere Brennweite und kleineren Bildwinkel). Im Gegensatz zu den Wechselobjektiven der Kamera können wir unsere Augen nicht nach Belieben austauschen, um das optimale Seherlebnis zu erzielen. Die Kamera überschreitet damit das natürliche Gesichtsfeld. Der fotografische Apparat mit seinen unterschiedlichen Objektivaufsätzen kann Entfernungen in beide Richtungen überwinden und verändert so auch die Grenze des Sichtbaren. Im Unterschied zum Menschen begrenzt ein bestimmter Standpunkt das für die Kamera Erkennbare nicht unbedingt. Das Sichtbare wird für den Menschen durch die natürlichen Gegebenheiten des Körpers und bestimmte Standpunkte im Raum begrenzt. Für die Kamera muss das nicht der Fall sein, da sie sich mit einem entsprechenden Objektiv den Gegebenheiten und Anforderungen anpassen kann.

Nun ist es nicht zwangsweise so, dass wir ohne die Kamera vollkommen eingeschränkt sind in dem, was wir sehen. Das, was wir beispielsweise mit einem Weitwinkel- oder Teleobjektiv erkennen, können wir mitunter auch ohne Kamera sehen. Allerdings müssen wir uns dafür bewegen. Wir müssen unsere Position im Raum verändern und Zeit verstreichen lassen. Die eigene natürliche Wahrnehmung und Erfahrung ist eng mit dem Erleben des Körpers im Raum und unserer physischen Beweglichkeit verknüpft. Indem sie das Sehen vom Körper befreit bzw. die Möglichkeiten des Sehens erweitert, stellt sich die Kamera als Verlängerung des Blicks dar. Die Erweiterung des Sichtbaren rückt damit die Variabilität des Erkenn- und Wahrnehmbaren in den Mittelpunkt und in diesem Zuge auch wieder die Frage danach, was eigentlich als real und wahrhaftig anzusehen ist. Das Reale und Sichtbare wird heute zumeist an den technischen Instrumenten gemessen. Diese haben unseren Blick weiter werden lassen und Dinge sichtbar gemacht, die für uns ansonsten nicht im Bereich des

⁹²¹ Ambrotypien sind die Resultate eines fotografischen Direktpositiv-Verfahrens, das als preiswerter Ersatz für die Daguerreotypien verwendet wurde.

⁹²² Draaisma, Douwe: *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*, Darmstadt 1999, S. 125.

Wahrnehmbaren gelegen hätten. So mag die Kameratechnik unseren Blick zwar isolieren, indem ihm im Foto an allen vier Seiten Grenzen gesetzt sind und die Bewegung verwehrt bleibt, doch zieht die Fotografie gerade aus der Tatsache dieser Begrenzung die Möglichkeit rationaler Erkenntnis. Indem das fotografisch festgehaltene Bild einen Ausschnitt aus Zeit und Raum darstellt, macht es die eingehende Analyse des komprimierten Augenblicks möglich. Die physischen Gemeinsamkeiten sind so gesehen gering oder gar nicht erst vorhanden, und trotzdem ist immer wieder vom „künstlichen Sehen“ die Rede, das die Kamera zu einer Art Prothese des menschlichen Auges werden lässt.

5.1.8 Die Kamera als Prothese

Die Darstellung der Kamera als künstliches Auge spricht für ein Bedürfnis, die technischen Abläufe nachvollziehbar zu machen und so mit den Funktionsweisen des menschlichen Körpers gleichzusetzen. Es kommt zu einer Vermenschlichung der Kamera auf der einen und zu einer Technisierung des Auges auf der anderen Seite. Die Übertragung der Kameraeigenschaften auf das menschliche Auge sind ein Versuch, das Andersartige in den eigenen Erfahrungsbereich zu übersetzen.⁹²³ Das von der Kamera und vom Menschen Gesehene und die Art der Umsetzung sind nicht identisch. Und doch spricht Donnadieu in einer Metapher von den „sehenden Silbersalzen“⁹²⁴, die nahe legen sollen, dass künstliches und natürliches Sehen sich letztendlich gar nicht so unähnlich sind. Die Kamera zeichne letztlich einfach nur genauer und mehr auf als das menschliche Auge. Das Sehen mit dem fotografischen Apparat wäre demnach kein Bruch und keine Unterbrechung im Sehvorgang, sondern lediglich eine Erweiterung, die „die Funktion einer Prothese“ dort übernimmt, wo die Sehkraft des Auges unzuverlässig wird und „sich zu trüben beginnt“.⁹²⁵ In diesem Sinne bewertet auch der amerikanische Fotohistoriker Helmut Gernsheim die Kamera. Für ihn ist die Kamera die Verlängerung des Blicks des Fotografen „und durch seinen Blick auch die Verlängerung jenes des Betrachters.“⁹²⁶ Der Fotograf Henri Cartier-Bresson bezeichnet die Kamera denn auch als „Verlängerung“ seines Auges: „Sie ist die Verlängerung meines Auges und verläßt mich nicht mehr. Den ganzen Tag spazierte ich mit angespannten Sinnen und suchte in den Straßen nach Bildern, um das Leben auf frischer Tat zu greifen.“⁹²⁷ Dem entspricht die These des kanadischen Philosophen und Medientheoretikers Marshall McLuhan, der in seinem Buch *Die magischen Kanäle. Understanding Media*⁹²⁸ davon ausgeht, dass alle technischen Medien, also auch das Medium der Fotografie, „Ausweitungen unserer Körperorgane und unseres Nervensystems“⁹²⁹ darstellen. Seine Theorie der Fotografie, bzw. der Medien im Allgemeinen, als Prothese des menschlichen Körpers und der menschlichen Wahrnehmung gehört mit zu den meistdiskutierten Medientheorien des 20. Jahrhunderts. McLuhan geht es darum, die Beziehung und Wechselwirkung zwischen Mensch und Technik nachzuvollziehen und entwirft damit nicht nur eine Theorie der Medien, sondern auch eine Theorie der Kultur. Er gelangt zu der These, dass Technik und Medien eine Erweiterung, Ausdehnung und Steigerung des menschlichen Körpers sind. Eine Erweiterung nicht nur der menschlichen Gliedmaßen, sondern auch der Sinnesorgane sowie des Bewusstseins. Marshall McLuhan bezieht sich hier zwar vor allem auf das elektronische Zeitalter, in dem Bewusstsein und Wahrnehmung in Computersysteme und -netzwerke ausgelagert werden, doch finden seine Thesen auch auf mechanischer Ebene Anwendung. Der Ansatz, Medien im Allgemeinen und die Kamera im speziellen als eine Art Prothese des Menschen zu betrachten, setzt die Annahme voraus, dass die Fähigkeiten des menschlichen Körpers begrenzt sind und durch die „Prothese“ verbessert werden können. Dem

⁹²³ Vgl. hierzu auch: Geimer (2010), S. 240.

⁹²⁴ Donnadieu, Adrien. D.: *L'œil et l'objectif. Étude comparée de la vision naturelle et de la vision artificielle*, Paris O.J., S. 33, zit. in: Geimer (2010), S. 241.

⁹²⁵ Geimer (2010), S. 241.

⁹²⁶ Gernsheim, Helmut: *Creative Photography. Aesthetic Trends 1839-1960*, New York 1991, S. 17, zit. in: Stiegler (2006), S. 241.

⁹²⁷ Cartier-Bresson, Henri: *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen*, Berlin/ München 1998, S. 12.

⁹²⁸ Vgl. McLuhan (1970).

⁹²⁹ Ebd., S. 94.

Menschen als mangelbehaftetem Wesen steht hier die Leistung, Effektivität und Rationalität der Technik gegenüber.

Die Entwicklungen und Veränderungen im Bereich der Medien sind laut McLuhan weder positiv noch negativ zu bewerten und gehen auf den „kulturellen Nährboden“⁹³⁰ zurück:

Das soll nur heißen, daß die persönlichen und sozialen Auswirkungen jedes Mediums – das heißt jeder Ausweitung unserer eigenen Person – sich aus dem neuen Maßstab ergeben, der durch jede Ausweitung unserer eigenen Person und durch jede neue Technik eingeführt wird.⁹³¹

Als entscheidenden Faktor für die „Auslagerung“ der menschlichen Funktionen sieht McLuhan das Bedürfnis, die überhand nehmenden Reize der äußeren Welt zu dämpfen. Er bezeichnet diesen Vorgang als „Selbstamputation“⁹³². Mit der „Amputation“ befreit der Mensch sich in gewisser Weise von sich selbst. Mit der Technik als Prothese strebt er eine Stabilisation seiner selbst an. Die Medien werden in diesem Prozess der „Narkose“ zu Ersatzorganen⁹³³ – die Kamera wird zum Auge.

Nicht umsonst ist bereits zu Zeiten der Neuen Sachlichkeit die Rede vom *Foto-Auge*⁹³⁴, lobt August Sander die „neuen Möglichkeiten“⁹³⁵ des fotografischen Mediums, greift Karl Blossfeldt auf die Möglichkeiten der Vergrößerung mittels Kameratechnik zurück, verwenden Bernd und Hilla Becher Tele- oder Weitwinkelobjektive um den Blick auf das jeweilige Objekt zu optimieren, oder schwört Albert Renger-Patzsch auf den „mechanischen Verlauf“ der Fotografie sowie die „Schnelligkeit ihrer Ausführung“⁹³⁶. Die Kamera übernimmt hier nicht nur die Rolle des Auges, sondern ergänzt, verlängert und vervollkommnet es, und wird so zum Organ der Erkenntnis.

⁹³⁰ McLuhan (1970), S. 20.

⁹³¹ Ebd., S. 17.

⁹³² Ebd., S. 50.

⁹³³ Vgl. ebd., S. 49f.

⁹³⁴ Vgl. Roh (1929), sowie Kapitel 3.1 der vorliegenden Arbeit.

⁹³⁵ August Sander im November 1927 anlässlich der Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, zit. in: Sander (1980), O.S.

⁹³⁶ Renger-Patzsch: „Die Freude am Gegenstand“, in: *Das Kunstblatt*, Berlin 1923, S. 19-22, in: ders. (2010), S. 107.

5.1.9 Die Kamera als göttliches Auge

Als Instrument der Erkenntnis und als „Überauge“ kommt der Kamera im Wahrnehmungsprozess eine übergeordnete Rolle zu. Ein weiterer Ansatz zur Einordnung der Fotografie in Bezug auf den Menschen und in Hinsicht auf die Parallelen zwischen Auge und Kamera ist deshalb die Bewertung des fotografischen Apparates als „göttliches Auge“. Bereits in der Antike gab es die Auffassung, dass Gott Augen habe und diese Vorstellung findet sich später auch in der Bibel wieder. Das Göttliche wird hier als allwissende Instanz präsentiert, die alles sieht und wahrnimmt:

The eye of God became a stereotype image which devout Christians were supposed to not only permanently have in their sight, but had in fact as already internalized the divine gaze regime that implied a normative practice of surveillance.⁹³⁷

Das Auge Gottes wird hier als Instrument der Kontrolle und Überwachung beschrieben. Darüber hinaus gibt es im Allgemeinen eine Gleichsetzung des Göttlichen mit dem Licht. So heißt es in der Bibel nicht nur, dass Gott Licht, Sonne, Mond und Sterne schuf, sondern auch, dass Gott selbst das Licht sei und in ihm keine Finsternis herrsche.⁹³⁸

Nicht nur im Christentum, sondern in zahlreichen Kontexten der Religion und Philosophie wird das Auge mit Licht und Dominanz in Verbindung gebracht, wie beispielsweise bei dem semitischen Gott Baal oder dem iranischen Ahura Mazda.⁹³⁹ Im alten Ägypten etwa wurde das Licht unmittelbar mit dem Gott Ra gleichgesetzt. Seine Augen sind die Augen der Schöpfung, sowie die Augen der Sonne, die auf den Menschen ruhen und ihnen die Helligkeit des Tages schenken: „Ich bin der, der seine Augen öffnet, und es wird Licht; wenn sich seine Augen schließen, senkt sich Dunkelheit herab.“⁹⁴⁰

Auch hier findet sich die Vereinigung von Macht und Sehen. Die Fähigkeit des Sehens, bzw. die Fähigkeit, *alles* zu sehen, und die Gabe, die Welt zu erhellen und zu erleuchten, sind im Göttlichen untrennbar verbunden. Das Auge des Sonnengottes Ra, gleichzeitig das bedeutendste Symbol dieser Kultur, erhellt die Welt und wacht gleichzeitig über die Menschheit (Abb. 206). Der Blick der Gottheit und das Phänomen des Lichtes sind eins, Licht ist Gott und Gott ist Licht. Sehen ist Erleuchtung. Auch in der griechischen Mythologie finden sich Beschreibungen dieser Art. Sonne und Mond tauchen hier ebenfalls als Augen der Götter auf. Das menschliche Auge galt als leuchtende Laterne, „entzündet am Urfeuer der Schöpfung“⁹⁴¹. Dieser Auffassung nach kam dem Menschen eine aktive Rolle im Sehprozess zu. In seinen Augen war ein Feuer, das von entscheidender Bedeutung für das Sehen war und wie die Sonne in die Welt hinaus strahlte. Im alten Griechenland, zur Zeit der griechischen Philosophen, erhellten sowohl die Götter als auch die Menschen die Erde mit ihrem Sehen. Der Blick des Gottes illuminierte den Kosmos und der des Menschen die ihn umgebende Welt. Nach dieser Auffassung ist es ein Zusammenspiel beider Lichter, die das Sehen ermöglicht:

⁹³⁷ Schmidt-Burkhard, Astrid: „The All-Seer: God’s Eye as Proto-Surveillance“, in: Levin, Thomas Y. (Hrsg.): *Exhibition CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe 2002, S. 22..

⁹³⁸ Vgl. Der Erste Brief des Johannes im Neuen Testament: „Das Leben ist Licht“ 1,5, in: Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.): *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 2006; „Und das ist die Botschaft, die wir von ihm gehört haben und euch verkünden: Gott ist Licht, und in ihm ist keine Finsternis.“

⁹³⁹ Vgl. Eco, Umberto: *Die Geschichte der Schönheit*, München 2004, S. 102.

⁹⁴⁰ Worte des ägyptischen Gottes Ra im Turiner Papyrus, 1300 v. Chr., zit. in: Zajonc (1994), S. 55.

⁹⁴¹ Zajonc (1994), S. 56.

Bei Platon erzeugt das Feuer des Auges ein mildes Licht, das von diesem ausgeht. Das innere Licht vermischt sich mit dem Tageslicht, das ihm ähnlich ist, und bildet so einen einzigen homogenen Lichtkörper. Dieser, eine Mischung aus innerem und äußerem Licht, stellt eine Verbindung zwischen den Objekten der Welt und der Seele her. Er wird zur Brücke, über die die unmerklichen Bewegungen der äußeren Objekte zur Seele gelangen und die Empfindungen des Sehens erzeugen.⁹⁴²

Der Mensch trägt so mit seinem Sehen einen Aspekt der Gottheit in sich, stellt jedoch einen unvollkommenen Gott dar. Denn anders als dieser kann er nicht die Gesamtheit der Welt und des Universums überblicken und ist angewiesen auf die universelle Erleuchtung Gottes. Das Licht als Aspekt Gottes und gleichzeitig des Sehens findet sich seit jeher in zahlreichen Kulturen wieder. Da wir unsere Welt zum großen Teil durch das Sehen wahrnehmen und kennenlernen, war es für Platon selbstverständlich, den Sehsinn als Metapher für eine Vielzahl von Erkenntnisprozessen zu verwenden. Die Psyche etwa wurde von ihm als „Auge der Seele“⁹⁴³ bezeichnet. Und das Wort „Theorie“, noch immer in unserem heutigen Sprachgebrauch, stammt von dem griechischen Wort „theoria“, was so viel bedeutet wie „Betrachtung“. Wissen heißt hier also, etwas aktiv gesehen zu haben, etwas mit Hilfe des Sehens erfasst zu haben, um so die Welt zu verstehen. Noch immer sprechen wir auch heute vom „Augenlicht“, wenn wir die Fähigkeit des Sehens beschreiben wollen. Die Erleuchtung der Materie und allen Seins wurde auch im 5. Jahrhundert als Widerschein Gottes gewertet, durch dessen Güte wir die Welt erblicken:

Was könnte man nicht alles schon vom Sonnenstrahle sagen: Vom Guten ist das Licht, und es ist Abbild der Güte. Daher wird auch das Gute mit Lichtnahmen gepriesen, da ja im Abbild das Urbild aufscheint. Denn wie die Güte der jenseits von allem stehenden Gottheit von den höchsten Wesenheiten bis zu den niedrigsten (alles) durchdringt, [...] so erleuchtet auch das sichtbare Abbild der göttlichen Güte, jener große, ganz glänzende, immerleuchtende Helios, ein schwacher Abglanz des (geistigen) Guten, mit seinem Lichte alles, was daran teilzuhaben vermag, und entfaltet den Glanz der Strahlen seines Lichtes, das er über aller Entfaltung in sich besitzt, auf die ganze sichtbare Welt hin [...].⁹⁴⁴

Ebenfalls im mittelalterlichen Neuplatonismus findet sich die Idee, dass das Göttliche eine Personifikation der Sonne bzw. des Lichtes sei. Einer ihrer Hauptvertreter war Johannes Scotus Eriugena, der Gott in diesem Zusammenhang als „Vater des Lichts“ beschreibt:

Daher kommt es, daß das universelle Gewebe dieser Welt ein sehr großes Licht ist, das aus vielen Teilen wie aus vielen Lichtern zusammengesetzt ist. Damit läßt sich das reine Wesen der erkennbaren Dinge enthüllen und mit scharfem Verstand betrachten, wenn im Herzen der weisen Gläubigen göttliche Gnade und Verstand zusammenwirken.⁹⁴⁵

Im Laufe der Jahrhunderte geschah eine Entwicklung und Übertragung vom universellen Sehen Gottes hin zu menschlichen Verhältnissen. Es kommt zu einem Umdenken und im 17. Jahrhundert zu einer Verschiebung ins Weltliche. Das Auge symbolisiert nun „die göttliche Potenz in den Wissenschaften Philosophie, Physik und Geometrie und wird aus Gottesstellvertretung zum

⁹⁴² Ebd., S. 35.

⁹⁴³ Platon: *Der Staat (Politeia)*, übers. und hrsg. von Karl Vretska, Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2000, [533c], hier S. 353.

⁹⁴⁴ Pseudo-Dionysius Areopagita: „Von den Namen zum Unnennbaren“, IV (5.-6.Jh.), zit. in: Eco (2004), S. 104.

⁹⁴⁵ Johannes Scotus Eriugena: „Expositiones super Ierarchiam caelestem S. Dionysii“, I (9.Jh.), zit. in: Eco (2004), S. 104.

Erkenntnisorgan“.⁹⁴⁶ Zu Zeiten Platons und Aristoteles wurde das Sehvermögen in eine Kategorie eingeordnet, die seelischer und geistiger Natur waren und weniger physikalisch. Wie bereits ausführlich dargestellt, begannen Wissenschaftler im 17. Jahrhundert sich dagegen verstärkt für die Physik des Auges zu interessieren, für den physischen Aufbau und das Zusammenwirken und Auswirken der organischen Abläufe auf das menschliche Sehen. Im 18. Jahrhundert ist das Auge das Symbol der Aufklärung. Es steht hier für Vernunft, Überlegung und Klugheit als Zeichen des aufgeklärten Menschen.⁹⁴⁷ Das Auge ist damit an der Spitze der Hierarchie der Sinnesorgane, denn im Sehen verschränken sich Vernunft und Macht, Erkenntnis und Kontrolle. Die göttlichen Eigenschaften werden so mit dem Begriff des Sehens und in diesem Zuge auch mit der Apparatur der Kamera verbunden. Das technische Auge der Kamera ermöglicht dem Menschen einen privilegierten Standpunkt und damit eine überlegene Sicht und Einsicht. Die Parallelen zwischen Kamera und göttlichem Auge lassen sich in erster Linie zwischen den Eigenschaften Sehen, Erkenntnis und Macht ziehen. Der Blick Gottes und der „Blick“ der Kamera werden gleichgesetzt und überschreiten beide die menschlichen Fähigkeiten:

Das Objektiv, das überscharfe Auge, konnte alles durchblicken und ans Licht hervorzerren. Hier >bildete< kein Künstler, der mehr oder minder ein Mensch war [...], nein, hier saß zu Gericht das Welt-Auge, das Ein-Auge, sonst das Attribut eines Gottes [...].⁹⁴⁸

Die Kamera wird so nicht nur zum verlängerten Auge des Menschen, sondern auch zur „Gottprothese“⁹⁴⁹. Das menschliche Auge, „einst Sitz eines sonnenartigen göttlichen Feuers, wurde zu einer dunklen Kammer, die zu erhellen es einer äußeren Kraft bedurfte.“⁹⁵⁰

Das „Kameraauge“ hat einen „immateriellen Status“, mit dessen Hilfe der Mensch seine unzuverlässigen Sinneswahrnehmungen überwinden und sein Wissen auf der objektiven Betrachtung der Welt aufbauen kann. „Dieses Gerät“, so Jonathan Crary, „verkörpert die Stellung des Menschen zwischen Gott und der Welt“.⁹⁵¹ Die Kamera, folgert er, „die auf den Naturgesetzen (der physikalischen Optik) gründet, aber auf eine Ebene außerhalb der Natur extrapoliert wird, bietet einen Blickwinkel auf die Welt, der dem Auge Gottes vergleichbar ist.“⁹⁵² Weiter führt Crary aus:

Damit werden die Abbildungen des monoskopischen Apparates, dessen Authentizität über jeden Zweifel erhaben ist, der Sinneswahrnehmung vorgezogen. Die monokulare Optik des Geräts hält man der physiologischen Funktionsweise des menschlichen Sehens gegenüber für überlegen, weil mit ihr nicht wie mit dem menschlichen Körper die theoretische Forderung verbunden ist, zwei verschiedene und daher provisorische Bilder, welche mittels beider Augen gesehen werden, zu vereinen.⁹⁵³

Die Kamera, so könnte man meinen, stellt damit eine vollkommeneren Variante des Sehens und die „Inkarnation“ des göttlich objektiven Blicks dar.

⁹⁴⁶ Moskatova (2009), S. 110.

⁹⁴⁷ Vgl. ebd.

⁹⁴⁸ Goll, Iwan: „Die alte Fotografie“ (1931), in: Kemp (1979), S. 186.

⁹⁴⁹ Moskatova (2009), S. 113.

⁹⁵⁰ Zajonc (1994), S. 45.

⁹⁵¹ Crary (1996), S. 57.

⁹⁵² Ebd.

⁹⁵³ Ebd.

Wie die vorhergehenden Kapitel gezeigt haben, fand ein Vergleich von Kamera und Auge seit den Anfängen der Fotografie statt. Die Camera obscura wurde zum Modell rationaler Einsicht, die im wahrsten Sinne des Wortes Licht ins Dunkel menschlicher Betrachtungsweisen brachte. Das Objektiv der Kamera als objektives Auge der Erkenntnis und der fotografische Film als künstliche Retina wiesen Parallelen zwischen den beiden „Wahrnehmungsapparaten“ auf, die bis heute ihre Anwendung finden.

Die Kamera als „Prothese“ und Erweiterung des Auges machte es möglich, das „optisch Unbewusste“ in den Erfahrungsbereich des Menschen zu übertragen und die menschliche Wahrnehmung so zu erweitern. Hieraus erklären sich auch die immer wieder bemühte Gegenüberstellung und der Versuch, die subjektive Optik des Menschen durch die vermeintlich objektive optische Vorrichtung der Kamera zu ersetzen.

Die physiologische Forschung ergründete die komplexen Abläufe und Zusammenhänge des menschlichen Sehvorgangs und zeigte dabei auch, dass unser Sehen gekoppelt ist an ein vielschichtiges System von Nervenbahnen. Hierbei wurde deutlich, dass nicht nur dem Auge als Sinnesorgan eine entscheidende Rolle beim Sehen und Erkennen der Umwelt zukommt, sondern vor allem auch dem Gehirn und den damit verbundenen Lernprozessen.

Gerade der komplizierte anatomische Aufbau, die organische Subjektivität und das Zusammenspiel von Auge und Gedächtnis beim Menschen zeigen, dass das Gleichnis von Kamera und Auge hinkt. Der Vergleich ist insofern nachvollziehbar, als dass die Kamera nach dem Vorbild des menschlichen Auges gebildet wurde, und dadurch oberflächlich betrachtet durchaus Entsprechungen erkennbar sind. Der Vergleich überführt die Funktionen der Kamera in den menschlichen Erfahrungsbereich und macht die jeweiligen Abläufe verständlicher; identisch oder gar austauschbar sind sie jedoch nicht. Die Fotografie bietet dem Menschen eine Sichtweise, die von den Möglichkeiten menschlichen Sehens abweicht und stellt insofern eine Ergänzung des Blicks dar. Dieser ist vielleicht nicht objektiv oder göttlich-allwissend, führt jedoch in jedem Fall zu neuen Ansichten, Einsichten und Übersichten der Welt die uns umgibt.

5.2 Dokumentation und Kunst

Die Welt unmittelbar festhalten zu können und so Dokumente zu schaffen, die der Realität entsprechen, ist eine Fähigkeit, die der Fotografie seit ihren Anfängen zugesprochen wird.⁹⁵⁴ Indem sie einen Gegenstand oder eine Gegebenheit unmittelbar der Wirklichkeit zu entnehmen scheint, wurde die Kamera als „Kopiermaschine“⁹⁵⁵ angesehen, die ein Analogon zur Wirklichkeit schafft. Die Unterscheidung zwischen dem dokumentierenden Einsatz der Fotografie und sozialkritischer Dokumentarfotografie, die mit ihren formulierten Grundsätzen ein eigenes Genre schuf, erfolgte erst ein knappes Jahrhundert nach der Erfindung des fotografischen Mediums.⁹⁵⁶ Das Spektrum fotografischer Anwendungsweisen und die Diskussion um die richtige Einordnung der Fotografie wurden damit um einen nicht unerheblichen Aspekt erweitert.

Folgt man den in den 1930er Jahren formulierten Eigenschaften der Dokumentarfotografie⁹⁵⁷, so entspricht keines der vier hier behandelten Werke den Ansprüchen, die an dieses Genre gestellt wurden. Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher verfolgen mit ihren Fotografien zwar einen sachlich-objektiven Ansatz, doch fehlt ihren Bildern die sozialkritische Komponente. Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien etwa klammern einen sozialkritischen Kommentar aus. Sie weisen weder auf die Zerstörung der Umwelt hin, noch liefern sie einen generellen Kommentar zum Miteinander von Mensch und Natur. Durch die Isolation der Pflanzen, die Konzentration auf Formdetails und das Aussparen des natürlichen Umfeldes ist eine Lesart im Sinne der klassischen Dokumentarfotografie ausgeschlossen. Auch August Sanders Portraitaufnahmen beanstanden die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse nicht. Sanders Ziel ist es, eine neutrale Bestandsaufnahme der verschiedenen Gesellschaftsschichten zu erstellen, ohne dabei für eine Gruppe Partei zu ergreifen. Gleiches gilt für die Arbeiten Albert Renger-Patzschs sowie Bernd und Hilla Bechers. Die Fotografen zeigen Landschaften und Architekturen, Gegenstände und mitunter auch Menschen, der sozialkritische Kommentar jedoch bleibt aus. Es ist nicht das Anliegen der Fotografen hier auf Missstände aufmerksam zu machen. Die Objekte sind Mittelpunkt und sollen für sich selbst sprechen.⁹⁵⁸

Der Betrachter kann bei den Fotografien von Sander, Renger-Patzsch und den Bechers zwar gewisse Rückschlüsse auf bestimmte Lebens- und Arbeitsbedingungen ziehen, doch das wie auch immer geartete Urteil fällt er selbst. Unterschiede in Kleidung, Haltung, Mimik und Umgebung der von August Sander Portraitierten vermitteln die Gegensätze und Differenzen zwischen bäuerlichem und großindustriellem Leben, doch handelt es sich hier lediglich um die nüchterne Darstellung der Gegebenheiten und nicht um eine einseitige Beurteilung der sozialen Zustände. Entsprechend verhält es sich bei den Fotografien Albert Renger-Patzschs sowie Bernd und Hilla Bechers. So ist der Mensch auf den Aufnahmen der Bechers zwar nie im Fokus und doch können wir als Betrachter Rückschlüsse auf dessen Lebens- und Arbeitsumfeld ziehen. Eine soziale Komponente ist auf den Bildern also nur

⁹⁵⁴ Vgl. Kapitel 2.1.1 der vorliegenden Arbeit.

⁹⁵⁵ Sonntag (1980), S. 87.

⁹⁵⁶ Vgl. Kapitel 2.1.4 der vorliegenden Arbeit.

⁹⁵⁷ Ebd.

⁹⁵⁸ Vgl. Kapitel 3.2 – 3.5 der vorliegenden Arbeit.

indirekt vorhanden, sie ist jedoch nicht Intention der Werke und geht allein auf die Überlegungen des Betrachters zurück.

Handelt es sich bei den Arbeiten der hier behandelten Fotografen auch nicht um Dokumentarfotografien im Sinne der Begriffsdefinition nach John Grierson⁹⁵⁹, so haben wir es doch in jedem Fall mit dokumentierender Fotografie zu tun. Bei allen Fotografien handelt es sich um Abbilder einer vergangenen Zeit und damit um Dokumente aus dem Fluss geschichtlicher Gegebenheiten. Als Bilddokumente einer Gegenwart, die längst vergangen ist, fungieren sie als Bewahrer und Verwalter unserer Geschichte. Die Bilder eines Oeuvres konservieren Zeit und bieten die Chance zu einer Übersicht der damit einhergehenden Veränderungen zu gelangen. Die Dokumentation von Mensch, Natur und Industrie, wie wir sie im Oeuvre von Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch und den Bechers vorfinden, kreiert und definiert unsere Geschichte und erlangt in dieser Funktion erhebliche Bedeutung. Eine Institution der dabei eine entscheidende Rolle zukommt, ist das Archiv, um dessen Definition, Rolle und Wirkung es im ersten Abschnitt dieses Kapitels gehen soll. Was bedeutet das Archiv für die Fotografie und für die Werke von Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher?

Der zweite Abschnitt des vorliegenden Kapitels findet den Weg vom Archiv und wissenschaftlicher Vergleichbarkeit zur Sphäre der Kunst und des Ausstellungsraumes.

Der enzyklopädische Charakter der hier behandelten Werke und vor allem die nüchterne, wissenschaftlich anmutende Herangehensweise und Realisation sind es immer wieder, auf die bei den Werken von Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch und den Bechers verwiesen wird. Alle vier Werke beziehen ihren Reiz vor allem durch die Vergleichbarkeit der fotografierten Objekte und entfalten dabei eine ganz eigene ästhetische Dimension. Hierbei können sowohl Objekte einer spezifischen Werkgruppe untersucht werden, wie beispielsweise die Gruppe der Wassertürme oder die Mappe der Bauern, als auch Objekte ganz unterschiedlicher Natur, wie z. B. verschiedene Industriebauten, soziale Gruppen, oder mannigfaltige Pflanzenformen.

Die Präsentation der Fotografien im Ausstellungsraum unterstützt den wissenschaftlich anmutenden Charakter der Fotografien. Die Gitterhängung der Becher'schen Typologien mit der Schaffung von vergleichenden Reihen und blockartiger Hängung wird in vielen Fällen als besonders objektivitätsstiftend wahrgenommen.⁹⁶⁰ Die immer gleiche, neutrale Aufnahmeart, die gleiche Rahmung, der gleiche Abstand zwischen den Fotografien und die Menge der Bilder schaffen einen Raum wissenschaftlicher Vergleichbarkeit. Bernd und Hilla Becher waren sich durchaus bewusst, dass die Wirkung der Bilder vor allem durch „die Masse“ ausgelöst wird.⁹⁶¹ Das Werk lebt durch den Vergleich. Gleiches gilt für die Arbeiten der anderen drei Fotografen.

Die Präsentation im Ausstellungsraum verstärkt jedoch nicht nur den Moment wissenschaftlicher Vergleichbarkeit, sondern auch die Entfaltung einer besonderen Ästhetik und die Wahrnehmung als Kunstobjekt. Die Fotografien Blossfeldts, Sanders, Renger-Patzschs und der Bechers werden heute in den Museen der Welt gezeigt. Dass dies nicht ohne Einfluss auf die Wirkung, Einordnung und Rezeption der Werke bleibt, liegt auf der Hand. Welchen Einfluss hat der Ausstellungsraum auf die

⁹⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.1.4, S. 51f. der vorliegenden Arbeit.

⁹⁶⁰ Vgl. Fried (2008), S. 309.

⁹⁶¹ Vgl. Kapfer (2010).

Fotografien und auf den Betrachter? Inwiefern verändert sich die Einordnung in diese oder jene Kategorie (etwa in die Kategorie der Dokumentation oder in die Kategorie der Kunst), sobald ein Oeuvre die „Bühne“ des Museumsraumes betritt? Antworten auf diese Fragen zu finden, versucht der zweite Abschnitt dieses Kapitels.

5.2.1 Fotografie und Archiv

Das Prinzip des Sammelns und Strukturierens, das sich sowohl im Werk der Bechers, als auch Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt wieder findet, lässt an eine wissenschaftliche Analyse denken. Die vor allem im wissenschaftlichen Kontext verwandte Methode des vergleichenden Sehens, gepaart mit den enzyklopädischen Ausmaßen der vier hier behandelten Werke, rücken diese in die Nähe eines wissenschaftlichen Forschungsprojekts. Auf die quasi wissenschaftliche Methode angesprochen, die ihrem Werk inhärent ist, gibt Hilla Becher zu verstehen, dass nicht sie es waren, die das wissenschaftlich anmutende System der Typologie erfunden haben. Ganz im Gegenteil handele es sich dabei um eine Gestaltungsweise, die schon längst existierte und die sie sich für ihre Arbeit lediglich zu Nutzen machten.⁹⁶² Die Bildung von Typologien und Vergleichsreihen, von Über- und Unterkategorien ist damit nicht nur eine der Wissenschaft entlehnte Methode, sondern auch ein Prinzip, das sich in der Institution des Archivs wieder findet und in den vier hier behandelten Werken seine Anwendung findet.

Herta Wolf beschreibt in ihrem Buch *Diskurse der Fotografie* das fotografische Medium mit den Schlagworten: „Fotografieren = registrieren, visualisieren, beobachten, messen, klassifizieren, archivieren, vergleichen.“⁹⁶³ All diese Eigenschaften finden sich als Charakteristika im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt wieder. Die von Wolf aufgelisteten Verben drücken die Klarheit, Struktur und Nüchternheit aus, die der fotografischen Technik so oft zugeschrieben werden und sie als dokumentierendes Medium auszeichnen. Sammeln, Registrieren, Klassifizieren, Strukturieren und Vergleichen sind dabei nicht nur Eigenschaften, die im Oeuvre der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts auszumachen sind, sondern finden sich als wissenschaftliches Mittel der Dokumentation ebenfalls in der Institution des Archivs wieder.

Das Prinzip des Archivs spielt sowohl in der Wissenschaft eine Rolle, wo Ergebnisse vergleichbar gemacht und auf Dauer aufbewahrt werden, als auch bei der Entstehung und Schaffung von Geschichte, indem (Bild-)Dokumente uns vor Augen führen, was nicht mehr ist. Gerade im Hinblick auf die vier hier behandelten Werke, denen das wissenschaftlich-archivarische Prinzip besonders zu Eigen ist, spielt das enge Verhältnis von Fotografie und Archiv eine entscheidende Rolle, die es im Folgen zu betrachten gilt.

Das Archiv, so Herta Wolf, ist in gewisser Weise untrennbar mit der Fotografie verbunden und gehört zu deren „trivialen Doxa“⁹⁶⁴. Beide sind nicht ohne einander zu denken. Herta Wolf spricht in diesem Zusammenhang von einem „Wahrheitsapparat“, der sich eben nicht nur auf die Vorstellung der Kamera, sondern auch auf die Institution des Archivs anwenden lässt.⁹⁶⁵ Die Fotografien werden hierbei in ein größeres Ganzes, ein bürokratisches Erfassungssystem, eingegliedert. Das Archiv stellt in gewisser Weise einen enzyklopädischen Speicher dar, der es ermöglicht, Bilder auf der Grundlage

⁹⁶² Vgl. Kapfer (2010). In diesem Zusammenhang erklärt Max Becher, Sohn von Bernd und Hilla Becher, in dem Film von Marianne Kapfer, dass sich seine Eltern bei ihrer Vorgehensweise hervorragend ergänzten. Während Bernd Becher der Sammler war, der alles Mögliche „anhäufte“ und aufbewahrte, war es Hilla Becher, deren Gabe darin bestand, Klarheit und Strukturen zu schaffen.

⁹⁶³ Wolf (2003), S. 432f.

⁹⁶⁴ Wolf (2002), S. 352.

⁹⁶⁵ Vgl. Wolf (2003), S. 286.

einer allgemeinen Gleichwertigkeit zueinander in Beziehung zu setzen. Die Eignung der Fotografie für das Archiv liegt in der metrischen Exaktheit der Kamera. Die Möglichkeit, die Fotografie und Archiv zusammen darstellen, bildet eine hervorragende Basis für wissenschaftliche Vergleiche, Dokumentation und Forschung. Die Technik der Kamera hat es überhaupt erst möglich gemacht, Dinge umfassend, schnell und unkompliziert festzuhalten, zu dokumentieren und zu katalogisieren. Die Untersuchungsobjekte werden auf eine einheitliche Größe gebracht und finden durch die genormten Bildformate Eingang in Kartei- und Katalogisierungsvorrichtungen des wissenschaftlichen Apparates. Durch diese Form der Einordnung können nicht nur aktuelle, sondern auch zeitlich weit auseinander liegende Sachverhalte und Erscheinungen einer Gegenüberstellung unterzogen werden. Altes wird mit Neuem verglichen und Vergangenes kann einer erneuten Untersuchung unterzogen werden. Fotografische Technik und Wissenschaft greifen ineinander und ergänzen sich. Durch die Möglichkeit des unmittelbaren Ablichtens ist der Vergleich unterschiedlichster Phänomene durchführbar.

In seinem Buch *Das imaginäre Museum*⁹⁶⁶ (1947) sieht der Schriftsteller André Malraux die Aufgabe der Fotografie darin, das „visuelle Erinnerungsvermögen“ zu stärken. In seinem Text weist er darauf hin, dass das verstärkte Aufkommen fotografischer Abbilder im 19. Jahrhundert dazu führte, dass die westliche Welt einen umfangreichen Wissensstand über nie zuvor Gesehenes erlangte. Unbekannte Kulturen, Landstriche und Kunstwerke wurden festgehalten, sichtbar und scheinbar verfügbar gemacht.⁹⁶⁷ Für Malraux ist die fotografische Detailansicht darüber hinaus ein unerlässliches Kriterium für den kunstkritischen Blick. Die Möglichkeit der Vergleichbarkeit, die Fragmentierung und Dekontextualisierung werden unter anderen als spezielle Aspekte der Fotografie angesehen.

Ein Beispiel vom Nutzen der Fotografie im Sinne eines Bewahrers und frühester Verwendung im Sinne der Archivierung ist das preußische Denkmalarchiv in Berlin, das im ausgehenden 19. Jahrhundert ins Leben gerufen wurde.⁹⁶⁸ Nach französischem Vorbild schuf Friedrich Wilhelm IV. 1844 das Amt des Konservators für Kunstdenkmäler.⁹⁶⁹ Dessen Aufgabe sollte es sein, Denkmäler, die aus künstlerischer und kunsthistorischer Sicht von Bedeutung sind, zu registrieren, zu archivieren und für die Nachwelt zu bewahren. Mit dem Begriff „Denkmalarchiv“ war die Archivierung von Kunstdenkmälern auf fotografischen Bildträgern gemeint.⁹⁷⁰ Da für Fotografien ein Bruchteil der Zeit benötigt wurde, die man für Zeichnungen brauchte, und weil sich durch fotografische Aufnahmen unmittelbar die Maße und Größenverhältnisse eines Gebäudes erschlossen, stellte das Arbeiten mit fotografischer Technik einen großen Vorteil gegenüber Zeichnungen und Malerei dar.

Was genau jedoch ist ein Archiv? Wie wird es definiert und wozu dient es? Dietmar Schenk beschäftigt sich in seiner *Kleinen Theorie des Archivs*⁹⁷¹ nicht nur mit den Grundlagen der

⁹⁶⁶ Malraux, André: *Das imaginäre Museum*, Baden-Baden 1947.

⁹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 42ff.

⁹⁶⁸ Vgl. Wolf (2002), S. 353.

⁹⁶⁹ In Frankreich wurde die „Commission des Monuments historiques“ im Jahr 1937 gegründet. Sie rief im Jahr 1851 die „mission héliographique“ ins Leben. Fotografen sollten im Rahmen dieser „Mission“ historische Gebäude in ganz Frankreich fotografieren, Vgl. Frizot, Michel: „La mission héliographique“, in: ders. (1995), S. 66.

⁹⁷⁰ Im Jahr 1885 wurde die „Königlich Preußische Meßbildanstalt“ gegründet. Mit Hilfe der Photogrammetrie sollten Größe, Form und Lage von Baudenkmalern erfasst werden. Ihr Leiter war bis zum Jahr 1909 Albrecht Meydenbauer, Vgl. Grimm, Albrecht: *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland. Das Tagebuch von Albrecht Meydenbauer, dem Nestor des Messbild-Verfahrens, veröffentlicht aus Anlaß des Jubiläums 1858/1979*, München/ Düsseldorf 1978, S. 19.

⁹⁷¹ Vgl. Schenk, Dietmar: *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart 2008

Archivarbeit, sondern versucht darüber hinaus, „das *historische Archiv* gedanklich zu fassen“⁹⁷². „Unter einem Archiv“, so Schenk,

versteht man einen Ort der fachkundigen Bewahrung alter Urkunden, Akten und anderer Dokumente, die vornehmlich als Geschichtsquellen von Interesse sind. Der institutionelle Typus des historischen Archivs hat sich seit dem 19. Jahrhundert zusammen mit der europäischen Geschichtskultur entfaltet. [...] Der Versuch, das Archiv zu denken, fügt sich den vielfältigen Bemühungen, Geschichte zu denken, an. Der Zusammenhang von Archiv und Geschichte kann beim Nachdenken über das Archiv nicht übergangen werden, denn das Fundament jeglicher Archivarbeit liegt im kritischen Geist der Historie: des historischen Denkens und der Geschichtswissenschaft.⁹⁷³

Während die Definition des Archivs sich um 1900 vor allem auf eine „Sammlung schriftlicher Urkunden“ bezog, welche die „Geschichte oder rechtliche Verhältnisse von Staaten, Städten, Korporationen, Familien etc.“⁹⁷⁴ umfassten, ist der Begriff des Archivs heute weiter gefasst und bezieht sich nicht allein auf schriftliche Quellen als Archivgut. In Eckhart G. Franz' *Einführung in die Archivkunde*⁹⁷⁵ heißt es, dass das „gesamte Schrift-, Bild- und Tongut, das als dokumentarischer Niederschlag der Tätigkeit staatlicher oder nichtstaatlicher Dienststellen, aber auch sonstiger Einrichtungen, Verbände, Betriebe und Einzelpersonen erwächst“⁹⁷⁶, in die Archive übernommen wird. Generell kann festgehalten werden, dass im Archiv Dinge aufbewahrt werden, die auf kultureller, politischer oder persönlicher Ebene für die Menschen und die Geschichte der Menschen als wichtig gelten. Ein Archiv präsentiert die Welt und das Leben außerhalb der Archivräume. Darüber hinaus schafft das Archiv durch seine Existenz einen Unterschied zwischen Bedeutendem und Unbedeutendem. Nur Dinge mit bestimmter Relevanz finden Eingang in ein Archiv. Der Rang der Bedeutsamkeit differiert jedoch zwischen verschiedenen Kulturen. Der Philosoph und Medientheoretiker Boris Groys spricht in diesem Zusammenhang vom profanen Raum, der sich außerhalb des Archivs befindet und von Kultur zu Kultur sowie im Laufe der Zeit variiert:

Im Archiv werden Dinge gesammelt und aufbewahrt, die für eine bestimmte Kultur wichtig, relevant, wertvoll sind – alle anderen, unwichtigen, irrelevanten, wertlosen Dinge verbleiben im profanen Raum außerhalb des Archivs. Die kulturellen Archive ändern sich aber ständig: Einiges aus dem profanen Raum wird aufgenommen, während einiges aus dem Archivbestand als nicht mehr relevant aussortiert wird.⁹⁷⁷

Der profane Raum außerhalb des Archivs kann laut Groys auch als das Wirkliche bezeichnet werden, denn das Archivierte befindet sich nicht mehr im lebendigen Raum, aus dem es stammt. Das Archivierte gehört der Vergangenheit an, während die Wirklichkeit all das umfasst, was sich in unserem alltäglichen Raum befindet und noch nicht gesammelt wurde.⁹⁷⁸

Durch das Sammeln von Dingen entsteht im Laufe der Zeit ein geschichtlicher Überblick über das, was *war*. Das Archiv ist daran beteiligt, Geschichte zu schaffen und ein bestimmtes Bild unserer Geschichte zu kreieren. Auch Dietmar Schenk verweist auf den Umstand, dass die Institution des

⁹⁷² Ebd., S. 9.

⁹⁷³ Ebd.

⁹⁷⁴ Brockhaus: *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon*. 5., Vollständig neubearb. Aufl., Bd. 1, Leipzig 1908, S. 92.

⁹⁷⁵ Vgl. Franz, Eckhart G.: *Einführung in die Archivkunde*, 8. unveränderte Aufl., Darmstadt 2010.

⁹⁷⁶ Franz (2010), S. 2.

⁹⁷⁷ Groys (2000), S. 7.

⁹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 9.

Archiv „ein unverzichtbarer Teil der Geschichts- und Erinnerungskultur unserer Zeit“⁹⁷⁹ ist. Archivieren bedeutet Dokumentieren und umfasst dabei nicht nur das Aufbewahren von Schriftstücken oder Fotografien, sondern ganz konkret die Dokumentation von Geschichte.⁹⁸⁰ Laut Groys ist Geschichte durch das Archiv überhaupt erst möglich, „denn nur wenn das Archiv immer schon vorhanden ist, kann der Vergleich des Neuen mit dem Alten vollzogen werden, der die Geschichte als solche produziert.“⁹⁸¹ Wie genau diese Geschichte aussieht folgt, einer eigenen Logik, der Logik des Archivs. Zwar werden Unterschiede im Bedeutungsgrad gemacht, doch eigentlich verfolgt das Archiv einen Vollständigkeitsanspruch. „Das Archiv“, so Groys, „ist eine Maschine zur Produktion von Erinnerungen – eine Maschine, die aus dem Material der ungesammelten Wirklichkeit Geschichte fabriziert.“⁹⁸²

Das Streben nach Bewahrung und Vollständigkeit findet sich auch in den Werken von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt. Vor allem im Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher sowie August Sander ist dieses Streben eine entscheidende Antriebsfeder und elementarer Teil ihres Oeuvres. Jahre und jahrzehntelang arbeiteten sie an der Ergänzung ihrer Werke, die sich mit ganz konkreten Themenkomplexen auseinandersetzten – die Industriebauten der Welt und die Menschen der Weimarer Republik wurden durch immer neue Bilder ergänzt. Das Gesamtergebnis sollte somit noch vielfältiger, noch vollständiger, noch vollkommener werden. Der Anspruch der Vollständigkeit konnte und kann jedoch niemals erfüllt werden. Bei Archiven handelt es sich um offene Gebilde, die immer wieder Neues aufnehmen. Indem sie Geschichte kreieren und bewahren, sind sie unendlich. Geschichte entsteht in jeder Sekunde und wird solange wir existieren, zu keinem Abschluss kommen – „Lebendige Archive sind offen, unabgeschlossen, unabschließbar.“⁹⁸³

Viele Menschen haben in ihrem Leben schon mal etwas gesammelt und damit im weitesten Sinne archiviert. Gesammelt werden kann im Prinzip alles, von Büchern, Bierdeckeln und Briefmarken über Schuhe, Schmuck und sonstige Dinge des alltäglichen Lebens. Einher mit der Sammelleidenschaft geht die Bedeutungssteigerung des Gesammelten. Die Dinge, die den Weg ins Archiv finden, wurden unter anderen Dingen ausgewählt und stechen somit als repräsentativ oder besonders hervor. Der profane Raum, um bei Groys' Beschreibung zu bleiben, stellt sich als äußerst heterogenes Gefüge dar. In ihm befinden sich die unterschiedlichsten Gegenstände und solange diese „nicht als wichtig, repräsentativ, wertvoll und erhaltenswert anerkannt“⁹⁸⁴ werden, geraten sie im Laufe der Zeit in Vergessenheit. Diejenigen Dinge, die sich im Archiv befinden, gelten als aufbewahrungswürdig, während der Rest mehr oder weniger langsam verschwindet. Indem etwas ins Archiv gelangt, wird es gewissermaßen vor dem Verschwinden „gerettet“. So haben auch Bernd und Hilla Becher nur ganz bestimmte Industriebauten ausgewählt und unter den Ausgewählten wiederum selektiert. Die von den Bechers abgelichteten Bauten wurden später zum Großteil zerstört, aber durch die von ihnen angefertigten Fotografien vor dem völligen Verschwinden und Vergessen bewahrt. Die übrigen, nicht ausgewählten und damit nicht fotografierten Bauten, sind irgendwann vergessen. Ebenso verhält es

⁹⁷⁹ Schenk (2008), S. 12.

⁹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 84.

⁹⁸¹ Groys (2000), S. 9.

⁹⁸² Ebd.

⁹⁸³ Roßnagel, Michael: „Zum Geleit“, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 6.

⁹⁸⁴ Groys (1992), S. 56.

sich mit den Bildern der anderen Fotografen. August Sander etwa fotografierte nicht *alle* Menschen der Weimarer Republik. Er fotografierte einige seiner Zeitgenossen, die seiner Meinung nach repräsentativ für bestimmte Gruppen waren. Sie sollten damit keine Erhöhung erfahren, keinen besonderen Status erhalten, sondern sollten lediglich einen bestimmten „Typus“ repräsentieren. Nichtsdestotrotz sind es eben diese von ihm ausgewählten und fotografierten Menschen, die wir durch das Archiv vor Augen haben und die unser Gesellschaftsbild der Weimarer Republik prägen.

Indem Archive Gegenstände, Dokumente oder Fotografien einer bestimmten Zeit aufbewahren, halten sie Zeit fest, sie halten Zeit auf oder streben dies zumindest teilweise an. In diesem Zusammenhang erkannte schon Oliver Wendell Holmes im 19. Jahrhundert die bedeutende Kraft der Fotografie. Fotokameras begleiten uns vom Kleinkindalter über die Pubertät und das Erwachsenenalter bis zum Ende unserer Tage. „Kinder wachsen in die Schönheit hinein“, so konstatiert Holmes, „und aus ihr heraus. Die erste Falte auf der Stirn, die erste graue Strähne im Haar – all das wird festgehalten [...]. Die Abdrücke des Denkens, der Leidenschaft und des Strebens werden sämtlich in diesen fossilisierten Schatten gehortet.“⁹⁸⁵ Die Fotografie fängt flüchtige Momente ein und erhält sie uns:

Es ist kaum übertrieben, wenn wir sagen, dass die Menschen, die wir lieben, uns mit ihrem Tod nicht in derselben Weise verlassen wie früher. Sie bleiben so bei uns, wie wir sie zu ihren Lebzeiten gesehen haben. Sie blicken von den Wänden auf uns herab. Sie liegen auf unseren Tischen; sie ruhen an unserem Busen; ja wenn wir wollen, können wir ihr Porträt auch wie einen Siegelring am Finger tragen. [...] Wie sehr diese Schatten doch überdauern, während ihre Originale dahinschwenden!⁹⁸⁶

Die Vorstellung des überdauernden Fossils taucht nicht nur bei Holmes' Beschreibung der Fotografie auf. Bernd Stiegler spricht ebenfalls von „fossilisierter Geschichte“⁹⁸⁷, die sich in Form der Fotografie erstarrt und eingefroren unserem Blick darbietet. Der durch das Bild ersetzte Gegenstand wird zur Versteinerung. Die Fotografie stellt sich so als Fossil dar, das „durch den Blick belebt wird“⁹⁸⁸. Das im Archiv Archivierte ist konservierte Zeit und führt uns so einen Teil der Vergangenheit vor Augen. Hier ist man sogleich an Roland Barthes und Susan Sontag erinnert, die beide auf den Aspekt der Zeitlichkeit in der Fotografie aufmerksam machten.⁹⁸⁹ Nicht nur die Vergangenheit, sondern auch die eigene Vergänglichkeit wird uns mittels Fotografien vor Augen geführt. „Betrachtet man eine alte Aufnahme von sich selbst oder von Menschen, die man persönlich kennt, oder von vielfotografierten Prominenten“, so Susan Sontag, „so ist die erste Reaktion: Wieviel jünger war ich (sie, er) damals!“⁹⁹⁰ Genauso wie Holmes, so stellt auch Sontag fest, dass uns die Menschen durch Fotografien „unwiderruflich *gegenwärtig* und zu einem bestimmten Zeitpunkt ihres Lebens“⁹⁹¹ gezeigt werden. Damit stellen Fotos „Personen und Dinge nebeneinander, die einen Augenblick später bereits wieder getrennt waren, sich verändert hatten und ihr eigenes Schicksal weiterlebten.“⁹⁹²

⁹⁸⁵ Holmes (2011), S. 34f.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 35.

⁹⁸⁷ Stiegler (2006), S. 93.

⁹⁸⁸ Stiegler (2006), S. 93, sowie: Stiegler (2001), S. 69.

⁹⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.2.2.1 und 2.2.2.2 der vorliegenden Arbeit.

⁹⁹⁰ Sontag (1980), S. 71f.

⁹⁹¹ Ebd., S. 72.

⁹⁹² Ebd.

Der Kunsthistoriker Matthias Winzen beschreibt das Sammeln und Archivieren als Versuch, mit dem Verstreichen der fortlaufenden Zeit fertig zu werden:

Alle halbwegs dauerhaften sozialen Gebilde – Vereine, Firmen und öffentlichen Institutionen – sammeln, gründen Archive, Schriftensammlungen, Bibliotheken, Museen, Ruhmeshallen und ähnliches. Solch institutionalisiertes Sammeln soll gegen den permanent veränderten Fluß der Zeit Identität sicherstellen, darin dem ähnlich, was das private Fotoalbum oder das Tagebuch für den einzelnen leisten soll: Ich bin, obwohl sich alles um mich herum und in mir fortlaufend ändert, derselbe.⁹⁹³

Das Archiv „behütet“, indem es die Dinge „behütet“, auch uns. Die Angst vor der eigenen Veränderlichkeit und Vergänglichkeit wird demnach durch das systematische Sammeln gemildert. Das Sammeln verankert uns in der Geschichte und wirkt somit identitätsstiftend.

Indem wir die Porträts August Sanders erblicken, erblicken wir unsere Ahnen, ohne die wir nicht wären. Wir erblicken außerdem einen Ausschnitt der politischen und kulturellen Gegebenheiten dieser Zeit und können ihn mit den unseren ins Verhältnis setzen. Die Industrieanlagen Albert Renger-Patzschs sowie Bernd und Hilla Bechers führen uns die Industrialisierung unserer Gesellschaft vor Augen. Sie verankern damit nicht nur die Fotografen selbst in der Geschichte, sondern auch uns als Betrachter, die wir von diesen Entwicklungen profitierten oder deren Leben durch diese Entwicklung zumindest geprägt wird. Das Archiv und das Archivierte setzen sich damit nicht nur mit der Vergangenheit und der Gegenwart auseinander, sondern auch mit der Zukunft.

August Sander machte sich mit seinem fotografischen Querschnitt durch die Gesellschaft der Weimarer Republik und seinem Mappenwerk der *Menschen des 20. Jahrhunderts* das archivarische Prinzip zu Eigen. Mit Hilfe von Kategorien schuf er eine Übersicht des sozialen Umfeldes. Die Individual- und Familienporträts erlauben nicht nur eine Gesellschaftsanalyse der damaligen Zeit, sondern halten darüber hinaus einen bestimmten Abschnitt deutscher Geschichte fest. Sie stellen damit auch für Historiker ein wertvolles Anschauungs- und Forschungsmaterial dar. Gleiches gilt für die Werke von Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher. Neben August Sander sind es gerade Karl Blossfeldt sowie Bernd und Hilla Becher, bei denen durch die Konzentration auf einen einzigen Themenbereich das archivarische Konzept ins Auge fällt. Die Tätigkeit des „Sammelns“ tritt hier besonders ausgeprägt hervor. Dem Grundgedanken des Archivs entsprechend wollen sie etwas für die Nachwelt und zukünftige Generationen erhalten. Ob vom „Aussterben“ bedrohte Fördertürme, Menschen oder Pflanzenformen, immer geht es um die Bewahrung eines Zustandes, sowie um das Sichtbarmachen und Festhalten der verschwindenden Wirklichkeiten. Eingeteilt in Typen und Kategorien finden die Aufnahmen ihren Weg in ein Katalogisierungssystem, das einer eigenen Logik folgt und einen bestimmten Bereich und Zeitpunkt der Geschichte dokumentiert. So umfassend mit der Kamera abgelichtet und in Gruppen eingeordnet wird der historische, wissenschaftliche und ästhetische Vergleich ermöglicht und gleichzeitig erleichtert.

⁹⁹³ Winzen, Matthias: „Sammeln – so selbstverständlich, so paradox, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 10.

Matthias Winzen spricht beim Sammeln vom „materialgewordenen Assoziieren“⁹⁹⁴ und veranschaulicht damit sehr gut den Moment, der Identität und Geschichte schafft und außerdem noch auf die Zukunft verweist. Der Anblick des Gesammelten löst sowohl beim Sammelnden als auch beim späteren Betrachter Erinnerungen und Assoziationen aus. Winzen stellt hier außerdem die berechnete Frage, ob das Sammeln vor allem dazu dient, die Vergangenheit zu erinnern oder ob es dabei – wie bei Tieren – vorrangig um das Schaffen von Vorräten für die Zukunft geht.⁹⁹⁵ Ich denke es liegt die Vermutung nahe, dass beide Anliegen eine zentrale Rolle spielen. Vergangenes soll dokumentiert werden, um uns an unsere Geschichte zu erinnern und uns zu verwurzeln. Gleichzeitig soll es uns die Möglichkeit bieten, uns auf die Zukunft vorzubereiten, anhand des Gesehenen weiter zu entwickeln, Kontinuität zu bewahren, und neue Erinnerungen zu kreieren. „In historischen Archiven werden Dokumente um der *Möglichkeit* willen, eine Geschichtsquelle zu sein, aufgehoben“⁹⁹⁶, stellt Dietmar Schenk fest. Das Archiv und das in ihm dokumentierte Vergangene sind so immer auch auf die Zukunft ausgerichtet bzw. an der Ewigkeit orientiert. Das Archivierte soll auf Dauer bewahrt und überliefert werden und so ist das archivarische Prinzip bis „weit in die Zukunft hinein entworfen“⁹⁹⁷. Wir wissen, dass die Zeit voran schreitet und die Welt sich verändert. Selbst „unsere Alltagswelt“, so Schenk, „erweist sich in der Tat als geschichtliche Welt“⁹⁹⁸. Denn trotz „Stabilitäten und der Unumstößlichkeit vieler Verhältnisse“ verändert sie sich in jedem Moment und ist so dem „Zahn der Zeit“ unterworfen.⁹⁹⁹

Ob die Bechers, Renger-Patzsch, Sander oder Blossfeldt, alle Fotografen versuchten mit ihrem Schaffen, dem Verschwinden entgegen zu wirken und einen Teil der Wirklichkeit zu bewahren. Während die Dinge der vergangenen Wirklichkeit zum Teil verschwunden sind, existieren im Archiv zumindest noch ihre Abbilder. So befanden sich Bernd und Hilla Becher mit der Dokumentation ihrer Industriearchitekturen im Wettlauf mit der Zeit. Während sie versuchten immer weitere Bauten ausfindig zu machen, schritt die Zerstörung eben jener voran. Jedes neu hinzu gewonnene Objekt präsentiert gleichzeitig die „Aura der Vergänglichkeit“¹⁰⁰⁰. „Über kurz oder lang“, so bringt es Susan Buck-Morss auf den Punkt, „sind alle Akteure in diesem Spiel tot – einige früher, einige später. Aber die materiellen Spuren ihrer Leben existieren weiter.“¹⁰⁰¹ In diesem Sinne ist das Archiv sowohl ein Ort des Aufbewahrens als auch des Verschwindens. Einige Dinge gelangen ins Archiv, während außerhalb die Welt verschwindet. Dabei kann es im Laufe der Zeit durchaus zu einer Umbewertung des alltäglichen, profanen und sich außerhalb befindlichen Raumes samt seiner Ansammlung von Objekten und Subjekten kommen. Diejenigen Dinge, die anfänglich für uninteressant, unscheinbar und wertlos gehalten wurden, und damit zur Vergänglichkeit verdammt waren, können doch noch Eingang in die Institution des Archivs und damit in das kulturelle Gedächtnis finden. Denn, so Groys, „gerade der profane Raum dient als Reservoir für potentiell neue kulturelle Werte, da er in Bezug auf die valorisierten Archivalien der Kultur das Andere ist.“¹⁰⁰² Zwischen kulturellem Raum, in diesem Fall

⁹⁹⁴ Winzen, Matthias: „Sammeln – so selbstverständlich, so paradox“, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 10.

⁹⁹⁵ Vgl. Winzen, Matthias: „Sammeln – so selbstverständlich, so paradox“, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 10.

⁹⁹⁶ Schenk (2008), S. 47.

⁹⁹⁷ Ebd., S. 85.

⁹⁹⁸ Ebd., S. 32.

⁹⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰⁰ Groys (2000), S. 11.

¹⁰⁰¹ Buck-Morss: „Passagen. Im Labyrinth der Passagen. Recherchen zu Walter Benjamin“, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 225.

¹⁰⁰² Groys (1992), S. 56.

dem Archiv, und dem profanen Raum findet demnach immer ein Austausch statt. Beide sind unweigerlich aufeinander bezogen und „das Profane tauscht sich ständig gegen die Kultur aus“¹⁰⁰³. Boris Groys spricht in diesem Zusammenhang von „Innovation“. Neue kulturelle Werte setzten sich durch. Anfangs wird dies häufig als Abwertung herrschender kultureller Werte verstanden.¹⁰⁰⁴ Die fotografierten Industriebauten der Bechers sind dafür ein Beispiel. Lange Zeit als Verschandelung der Umwelt verschrien, und besonders im Falle des Zechensterbens als unbedingt abrissswürdig empfunden, haben sie im Laufe der Zeit den Weg vom profanen Raum in die Bildarchive der Bechers und später sogar in die Archive der Museen gefunden. Das Andere, das Triviale hat hier eine Wertschätzung erfahren, die es gleichzeitig in den kulturellen Raum überführte. Dieser Schritt war zunächst nicht für alle nachvollziehbar und doch nehmen die bereits vorhandenen und gültigen Werte in letzter Instanz keinen Schaden, sondern werden durch die „Logik der Kultur“¹⁰⁰⁵ lediglich fortgesetzt. Daraus folgt, dass durch die Aufnahme von Werken, wie denen der Bechers, in die Archive keine Abwertung der Kultur oder Kunst entsteht, sondern „vielmehr eine Aufwertung des Profanen“.¹⁰⁰⁶ Den Archiven kommt hier eine bedeutende Rolle zu. Sie archivieren Werte, Tradition und Identität. Erst durch diesen Erhalt stellt das Neue keine Gefahr mehr für die bestehende Identität dar und kann ebenfalls archiviert werden.¹⁰⁰⁷

Im Fall von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt sind es nicht die Objekte selbst, die Eingang in die Archive fanden, sondern ihre Abbilder in Form von Fotografien. Einige Dinge sind einfach zu groß (wie etwa Industrieanlagen), zu fragil (wie etwa getrocknete Pflanzen), sterblich (wie etwa der Mensch) oder nicht ohne weiteres zu konservieren (wie etwa das Meer mit seinen Wellen). Trotzdem es nicht die Erscheinungen selbst sind, die sich uns präsentieren, sondern „nur“ ihre Abbildungen, dokumentieren sie doch ein Stück geschichtliche Wirklichkeit.

Die Fotografie wurde vor allem in ihren Anfängen als technisches Hilfsmittel gesehen, das mit seiner Möglichkeit der Bilderzeugung dem Menschen gegenüber eine dienende Stellung einnehmen sollte. „Sie bereichere unverzüglich das Album des Reisenden, und liefere seinem Auge jene Deutlichkeit, deren sein Gedächtnis sich nicht entsinnt“, so der französische Schriftsteller Charles Baudelaire:

Sie ziere die Bibliothek des Naturforschers, vergrößere die mikroskopisch kleinen Tiere, unterstütze gar mit einigen Auskünften die Hypothesen des Astronomen; sie sei schließlich der Sekretär und Notar jedes Menschen, dessen Beruf eine unbedingte materielle Genauigkeit fordert.¹⁰⁰⁸

Baudelaire vertritt in diesen Ausführungen aus dem Jahre 1859 die Meinung, dass die Bestimmung der Fotografie darin besteht, der Wissenschaft zur Seite zu stehen und dem Vergänglichen ein Stück

¹⁰⁰³ Groys (1992), S. 145.

¹⁰⁰⁴ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁰⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁰⁶ Ebd., S. 78.

¹⁰⁰⁷ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁰⁰⁸ Baudelaire, Charles: „Der Salon 1859. Briefe an den Herrn Direktor der ‚Revue Francaise‘“, in: ders.: *Sämtliche Werke/Briefe. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*, 8 Bde., Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Kemp, Claude Pichois, Wolfgang Drost, München/ Wien 1989, S. 138f.

weit Einhalt zu gebieten. Die Rolle der Fotografie beschränkt sich hier auf die Archivierung sowie den dokumentarischen Nutzen und ist strikt vom Bereich der Kunst getrennt.

Oliver Wendell Holmes stellte sich Mitte des 19. Jahrhunderts eine Bibliothek der Fotografien vor, die die Wirklichkeit gewissermaßen überflüssig werden lässt.¹⁰⁰⁹ Durch den „Spiegel mit einem Gedächtnis“¹⁰¹⁰, so Holmes zur Funktion der Kamera, wird die Form „in Zukunft vom Stoff geschieden sein“¹⁰¹¹. Er führt dazu aus:

Man gebe uns ein paar Negative von Dingen, die es wert sind, betrachtet zu werden, aus verschiedenen Gesichtswinkeln aufgenommen, mehr wollen wir gar nicht. Reißen Sie es ab, oder brennen Sie es nieder, falls Sie mögen. Vielleicht müssen wir ein wenig Luxus opfern, weil die Farbe verloren geht. Doch entscheidend sind Form und Licht und Schatten, und selbst die Farbe kann man hinzufügen oder demnächst vielleicht sogar direkt aus der Natur übernehmen. [...] Jedes vorstellbare Objekt der Natur und der Kunst wird schon bald seine Oberfläche für uns abschälen.¹⁰¹²

Durch die Aufbewahrung im Archiv ist der Gegenstand an sich nicht mehr relevant und kann dem Verschwinden überlassen werden. Auch das Reisen soll sich so zur unnötigen Strapaze entwickeln. Mit Hilfe von Fotografien kann laut Holmes jeder beliebige Ort für jedermann zugänglich gemacht werden. Es besteht die Möglichkeit, die ganze Welt zu archivieren, aufzubewahren und zu verwalten:

In der Folge wird es schon bald eine so gewaltige Sammlung von Formen geben, dass man sie wie heute die Bücher in riesigen Bibliotheken wird ordnen und aufbewahren müssen. Irgendwann einmal werden Menschen, die ein natürliches oder künstliches Objekt sehen möchten, in eine Reichs-, National- oder Stadtbibliothek für Stereographien gehen, um sich deren Haut oder Form anzusehen, wie man heute in öffentliche Bibliotheken geht, um Bücher einzusehen.¹⁰¹³

Das Archiv fungiert, indem es ein Stück Wirklichkeit konserviert, als historisches Gedächtnis. Auf die Relevanz des historischen Gedächtnisses und das Archivieren von Dingen verweist auch Buck-Morss, wenn sie schreibt, dass die „Weiterexistenz als materielle Objekte in unserer Gegenwart“ es uns verbietet, „zu vergessen, daß wir dafür verantwortlich sind, wie wir unsere Tage verbringen, daß wir für unsere Arbeit, für unsere Zeit, für die Spuren, die wir in der materiellen Welt hinterlassen, Rechenschaft schuldig sind.“¹⁰¹⁴ Das Archiv dient in gewisser Weise als Gedächtnisstütze. Einige Dinge merken wir uns einfach nicht und andere können wir uns nur schwer merken, weil sie vor unserer Zeit liegen. Das Archiv und die darin befindlichen Dokumente in Form von Schriften, Akten oder Fotografien dienen so nicht nur dem individuellen, sondern auch dem kollektiven bzw. kulturellen Gedächtnis, an dem das einzelne Individuum Teil hat. Das Archiv ist damit „der Ort, wo der Einzelne seine eigenen, höchst persönlichen Erfahrungen mit allgemeinen historisch-politischen Aussagen abgleichen kann“¹⁰¹⁵ und wo sich der allgemein kollektive und der spezifisch familiäre Geschichtsprozess verknüpfen.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Holmes, Oliver Wendell: „Sounding from the Atlantic“ (1864), in: Stiegler (2006), S. 21.

¹⁰¹⁰ Holmes (2011), S. 13.

¹⁰¹¹ Ebd., S. 30.

¹⁰¹² Ebd.

¹⁰¹³ Holmes (2011), S. 31.

¹⁰¹⁴ Buck-Morss: „Passagen. Im Labyrinth der Passagen. Recherchen zu Walter Benjamin“, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 225.

¹⁰¹⁵ Schenk (2008), S. 41.

Durch die Fotografie kann ein Gegenstand in Besitz genommen und unter Kontrolle gebracht werden, schreibt Susan Sontag.¹⁰¹⁶ Ihrer Meinung nach „besteht das erstaunliche Resultat fotografischen Unternehmungsgeistes darin, daß uns das Gefühl vermittelt wird, wir könnten die ganze Welt in unserem Kopf speichern – als eine Anthologie von Bildern.“¹⁰¹⁷ Fotografien zu sammeln ist demnach nicht einfach nur das Sammeln von irgendetwas, sondern Fotografien zu sammeln, „heißt die Welt sammeln“¹⁰¹⁸. Mittels der Fotografie wird das Fotografierte Bestandteil eines neuen Systems. Es wird Teil von Katalogisierungs-, Klassifikations- und Speicherungsschemata, die für alle möglichen Bereiche – von Familienalben, über medizinische Forschung bis hin zu kunsthistorischen Analysen – relevant sind. Nicht nur durch die Fotografie an sich, sondern auch durch die Institution des Archivs werden Dinge sichtbar, die uns ansonsten womöglich entgangen wären und „die Realität wird neu definiert“.¹⁰¹⁹

Durch neue Verknüpfungen und Vergleichbarkeit schafft das Archiv neue Möglichkeiten der Interpretation, Analyse und Erkenntnis. Das Werk der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts bildet an sich jeweils schon ein eigenes geschlossenes Archiv, welches heutzutage wiederum Eingang in große übergreifende Sammlungen und Archive gefunden hat – ein Archiv im Archiv gewissermaßen. Dokumentation und Archivierung bringen Fotografiertes dabei in einen neuen Zusammenhang. Ob der Formenvergleich verschiedener industrieller Architekturen, das Nebeneinander einzelner Stände, unterschiedlichster Pflanzenformen und Naturphänomene, oder aber der werkübergreifende Vergleich von Fotografien aus unterschiedlichen Jahrzehnten und Epochen, immer wird das einzelne Bild, das einzelne Dokument aus seiner Isolation gelöst und ein übergreifender Vergleich ermöglicht.

Die Wassertürme der Bechers etwa befinden sich normaler Weise vereinzelt in der Landschaft. Sie sind nicht nur über das ganze Land verstreut, sondern über verschiedene Länder und Kontinente. Sie wurden nicht nur aus verschiedenen Materialien und zu verschiedenen Zeiten geschaffen, sondern auch in unterschiedlichen Größen. Die Fotografie bringt diese Architekturen alle auf einen Maßstab und gleichsam alle in eine Zeit und an einen Ort. Dieser Ort ist das Archiv, die Buchpublikation oder der Ausstellungsraum. Mittels fotografischer Technik ist der unmittelbare wissenschaftliche und ästhetische Vergleich möglich. „Die Fotografie“, so stellte schon Bertholt Brecht fest, „ist die Möglichkeit einer Wiedergabe, die den Zusammenhang wegschminkt [...]“.¹⁰²⁰ Auch die Fotografien Blossfeldts, Sanders und Renger-Patzschs vereinheitlichen den Gegenstand und machen einen Vergleich erst möglich. Pflanzen unterschiedlicher Herkunft, Maße und Form werden durch die Blossfeldtsche Fotografie auf ein Format gebracht und so für das menschliche Auge fassbar und vergleichbar gemacht. Durch Sanders Mappenwerk sind Menschen vereint und vergleichbar geworden, die sich normalerweise nicht zusammengefunden hätten. Industriefotografien Albert Renger-Patzsch können neben die der Bechers gestellt werden und Fördertürme können sich darüber hinaus neben Pflanzenhalmen oder Porträtaufnahmen wieder finden. Durch die Fotografie und ihre

¹⁰¹⁶ Vgl. Sontag (1980), S. 148.

¹⁰¹⁷ Ebd., S. 9.

¹⁰¹⁸ Ebd.

¹⁰¹⁹ Sontag (1980), S.149.

¹⁰²⁰ Brecht, Bertolt: [Durch Fotografie keine Einsicht], in: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment, in: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Bd. 21, Schriften I, Frankfurt am Main 1992, S. 443f.

Aufbewahrungs- und Speichermöglichkeiten ist es möglich, Parallelen und Unterschiede zu ziehen, die in der Vergangenheit nicht vorstellbar gewesen wären. Das Sammeln bringt Ordnung und stiftet neuen Sinn im vorher Unübersichtlichen, Zerstreuten und Zufälligen.

Die Struktur- und Formvergleiche, das Verfolgen bestimmter formalästhetischer Kriterien und das Nebeneinander im Gesamtwerk führen zu einer eigenen Ästhetik, die der Einzelgegenstand nicht immer bereithält. So wird nicht nur der wissenschaftliche und historische, sondern auch der ästhetische Vergleich möglich.

5.2.2 Fotografie und Ausstellungsraum

Ein weiterer Aspekt, der ganz erheblich zur Wirkung und Rezeption der Fotografien beiträgt, betrifft das Verhältnis von Fotografie und Ausstellungsraum.

„Solange wir das Eigentümliche des Raumes nicht erfahren“, schrieb schon Martin Heidegger, „bleibt auch die Rede von einem künstlerischen Raum dunkel. Die Weise, wie der Raum das Kunstwerk durchwaltet, hängt vorerst im Unbestimmten.“¹⁰²¹ „Raum“ komme von „räumen“, führt Heidegger aus, und so ist der Raum zuallererst ein freigeräumter, ein freigegebener Ort.¹⁰²² An diesem Ort können sich Menschen – oder im Hinblick auf den Ausstellungsraum die Kunstwerke – ansiedeln. Dieser Erklärung zufolge öffnet der Ort „jeweils eine Gegend, indem er die Dinge auf das Zusammengehören in ihr versammelt“.¹⁰²³ In der Galerie oder dem Museum werden so Kunst-Werke im Ausstellungs-Raum versammelt. Auch wenn Heidegger sich hier auf die Plastik und nicht auf die Fotografie bezieht, sind dies Überlegungen, die auch auf das fotografische Medium anzuwenden sind und auf die später noch zurückzukommen sein wird. Denn eine Etablierung der Fotografie im Kunstkontext geht wesentlich auf das Zusammenspiel mit dem Raum zurück und ist ohne ihn nicht zu denken. Die Werke Blossfeldts, Sanders, Renger-Patzschs und der Bechers sind im Ausstellungsraum losgelöst vom rein Zweckgebundenen, Wissenschaftlichen und Dokumentierenden. Ihre Fotografien werden in der Kunstlandschaft heute auf hohem Niveau behandelt, gehandelt und bewertet. Fotografie, wie wir sie gegenwärtig vorfinden, ist ohne die Rolle der Galerien und Museen nicht zu denken.

Im Laufe der Zeit kam den Arbeiten von Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch und Bernd und Hilla Becher eine Beachtung zu, die fernab von Unterrichtsmaterial, Auftraggebern und bloßer Archivierung lag. Durch die spezifische Art der Aufnahmen sowie die vergleichenden Gegenüberstellungen und Reihen ergibt sich bei den vier Werken nicht allein der Anschein einer wissenschaftlichen Forschungsarbeit, minutiöser Dokumentation und Archivierung, sondern darüber hinaus auch eine ästhetische Dimension. Alle vier Werke offenbaren neben der wissenschaftlichen auch eine künstlerische Komponente. Fotografie ist hier nicht begrenzt auf das Registrieren, Visualisieren, Beobachten, Messen, Klassifizieren, Archivieren und Vergleichen, sondern wird zur *Kunst*. Alle vier hier behandelten Werke offenbaren eine Interdisziplinarität, die über einen einzigen Bereich und eine singuläre Sichtweise hinaus weist.

Eine klare Unterteilung und Abgrenzung von Wissenschaft und Kunst entspricht nicht der tatsächlichen Praxis. Wissenschaftliche Bereiche sind von Aspekten der Kunst durchwirkt und andersherum. Rechtsprechung, Medizin, Soziologie, Kunst – sie alle scheinen zunächst einen für sich abgeschlossenen Bereich darzustellen und sind doch voneinander durchwirkt und miteinander verflochten. Die bestehende Verbindung offenbart sich in zahlreichen Fotografien, die deutlich machen, dass es eine „reine Wissenschaft“, oder eine „reine Kunst“ nicht gibt und nicht geben kann.

Der Begriff der „Kunst“ unterlag und unterliegt Wandlungen. Wir haben es hier mit einer nicht klar zu definierenden Variablen zu tun. *Die Kunst* gibt es nicht. Das Wort „Kunst“ umfasste anfänglich jede nützliche Fertigkeit, und da es eine nutzlose Fertigkeit gar nicht geben konnte, jedes praktische

¹⁰²¹ Heidegger, Martin: *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, Frankfurt am Main 2007, S. 8.

¹⁰²² Vgl. ebd., S. 8f.

¹⁰²³ Heidegger (2007), S. 10.

Schaffen.¹⁰²⁴ Alle Fachrichtungen waren „Künste“, die sich zwar in ihrer Thematik unterschieden, „nicht aber in ihren Methoden – man sammelte Erfahrungen, ordnete sie so gut wie nur möglich und gab sie an Schüler weiter“¹⁰²⁵. Dass „Kunst“ von „Können“ kommt, ist ein immer wieder gerne zitiertes Sprichwort, das sich im 18. Jahrhundert bei Johann Gottfried Herder findet:

Kunst kommt von *Können* oder von *Kennen* her (nosse aut posse), vielleicht von beiden, wenigstens muß sie beides in gehörigem Grad verbinden. Wer *kennt*, ohne zu *können*, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum trauet; wer *kann* ohne zu *kennen*, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet beides.¹⁰²⁶

Da sich die Vorstellung von dem, was praktisches Schaffen ist, mit der Zeit änderte, bedeutet das Wort „Kunst“ für uns heute etwas anderes, als es ursprünglich bedeutete.¹⁰²⁷ Der Begriff der Kunst ist keine feststehende Größe, sondern kann „in verschiedenen Ländern und zu verschiedenen Zeiten etwas ganz Verschiedenes bedeuten“¹⁰²⁸. Auch heute wird er auf die unterschiedlichste Art und Weise aufgefasst und ausgelegt. Was einst einen praktischen Zweck erfüllte – sei es ein Gemälde, das zu repräsentativen Zwecken verwendet wurde, oder eine Fotografie, die als Zeichen- und Modellervorlage diente – kann heute im Museum hängen und unter völlig anderen Gesichtspunkten betrachtet werden als zum Zeitpunkt der Entstehung. Die Geschichte der Kunst ist demnach nicht nur die Geschichte technischen Fortschritts – von der Höhlenmalerei zur modernen Grafik, vom Zeichenstift zur heutigen Fotografie – sondern vor allem auch „die Geschichte sich wandelnder Vorstellungen und Bedürfnisse“¹⁰²⁹, so E. H. Gombrich.

Zur gleichen Erkenntnis kommt Umberto Eco, wenn er feststellt, dass nicht nur der Begriff der Schönheit im Laufe der Epochen Wandlungen unterlag, sondern auch die Verknüpfung von Schönheit und Kunst keine gegebene Selbstverständlichkeit war:

Wenn gewisse moderne Theorien der Ästhetik nur die Schönheit der Kunst anerkannt und die Schönheit der Natur unterschätzt haben, war es in anderen Epochen umgekehrt: Schönheit war eine Eigenschaft, welche die natürlichen Dinge haben konnten (ein schönes Mondlicht, eine schöne Frucht, eine schöne Farbe), während die Kunst nur die Aufgabe hatte, das, was sie machte, *gut* zu machen, damit es dem Zweck diene, für den es bestimmt war – so sehr, daß als Kunst sowohl die Tätigkeit des Malers und des Bildhauers als auch die des Bootsbauers, des Schreiners oder des Barbiers betrachtet wurde. Erst sehr viel später hat man, um Malerei, Bildhauerei und Architektur von dem zu unterscheiden, was wir heute Handwerk nennen würden, den Begriff der Schönen Künste entwickelt.¹⁰³⁰

¹⁰²⁴ Vgl. Gombrich (1996), S. 39.

¹⁰²⁵ Feyerabend (1984), S. 8.

¹⁰²⁶ Herder, Johann Gottfried: „Natur und Kunst“, in: ders.: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800*, 10 Bde., Bd. 8, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt am Main 1998, S. 759; Vgl. hierzu auch: Kluge, Friedrich (Hrsg.): *Ethymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, 21. unveränderte Aufl., Berlin/ New York 1975, S. 413: „Kunst. Das dem Ags., Anord. und Got. Fehlende Verbalabstr. zu Können, wie Brunst (zu brennen) und Gunst (zu gönnen) gebildet mit idg. Germ. –st- ‚zugehörig zu, verbunden mit‘, hier also mit Können; [...] Im Gebrauch löst Kunst um 1270 das ältere List ab [...], Gemäß der Grundbed. von Können zielt Kunst auf das Wissen im Können und deckt die spätant. Begriffe *scientia* und *ars* [...]“.

¹⁰²⁷ Vgl. hierzu auch: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, S. 1439: „Die Vorstellung, daß die Kunst einen eigenständigen, von Handwerk und Wissenschaft geschiedenen Wirklichkeitsbereich bildet, in dem spezifische Gesetze der Produktion und Rezeption gelten, ist ein neuzeitlicher Gedanke. Die ästhetische Umdeutung von lat. ‚ars‘ (Lehr-, lernbares Wissen, Wissenschaft) bzw. seiner deutschen Entsprechung ‚Kunst‘, die seit dem 13. Jh. anstelle von ‚List‘ (Wissen, Können) gebräuchlich gewesen war, zum Prinzip und Inbegriff einer Gruppe von einzelnen, zunächst nur dem Schönen verpflichteten Künsten ist mit einer Entwicklung verbunden, innerhalb der sich diese Künste nach und nach von ihrer Verpflichtung auf symbolische Vermittlung und mimetische Anpassung an ein kosmologisch oder ontologisch vordefiniertes Verständnis der Welt lösen konnten.“

¹⁰²⁸ Gombrich (1996), S. 15.

¹⁰²⁹ Ebd., S. 44.

¹⁰³⁰ Eco (2004), S. 10.

Alle Vorstellungen von Kunst und Schönheit sind demnach von der Kultur und der Epoche abhängig, die sie definieren. So unterliegt nicht nur die Definition von Objektivität und Dokumentation Veränderungen, sondern auch die Ansicht über das, was Schönheit und Kunst ausmacht. Die Fotografien von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt mögen von einigen Zeitgenossen lediglich als bloßes Mittel zum Zweck betrachtet worden sein, als dienendes Medium, das einzig und allein einen dokumentierenden Nutzen erfüllt. Die Wahrnehmung, Anerkennung und Präsentation der ästhetischen Qualitäten führte letztendlich zu einer Verknüpfung beider Elemente. Kunst und Dokumentation greifen ineinander. Der Wert und die Bedeutung des Praktischen sowie des Ästhetischen sind Teil eines sich ständig wandelnden Prozesses, der die Bereiche der Kunst und Dokumentation trennt oder vereint, auf keinen Fall aber unberührt lässt und die Relativität jeder Definition deutlich macht.

Noch in den 1980er Jahren wurden dokumentarische Fotografien wie die der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts von vielen Menschen nicht als Kunst wahrgenommen:

Kunst und das Bestreben, einen Tatbestand oder ein Ereignis so wahrheitsgetreu wie möglich wiederzugeben, schließen sich herrschender Vorstellung zufolge aus. Ohne daß dies stets offen ausgesprochen wird, erweckt man gerne den Eindruck, daß ein Dokument zwar einen Tatbestand oder ein Ereignis verbürgen könne, im Vergleich zur Kunst aber auf einem geringer zu bewertenden Niveau rangiere.¹⁰³¹

Der zunehmende Umgang von Kunst- und Kulturinstitutionen mit den Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts spielt eine entscheidende Rolle bei der Einordnung der Werke. Zu Anfang noch auf den rein praktischen Nutzen reduziert, bzw. als der Malerei nicht ebenbürtig angesehen und von Kunstliebhabern und Museen verschmäht, hängen heute vielerorts fotografische Abbildungen von enormen Wert. Vor dem Hintergrund der Wandelbarkeit sieht man sich mit der Frage nach einer generellen Definition von Kunst und Dokumentation konfrontiert, die jedoch „meist den Rahmen der vorhandenen Möglichkeiten sprengt“¹⁰³². Der Versuch, „Kunstwerke aller Zeiten und Kulturen unter einen normativen und zugleich unwandelbaren, ewig gültigen Kunstbegriff zu zwingen“¹⁰³³, muss kläglich scheitern.

Die Bewertung von Fotografien hat einen erheblichen Wandel durchlebt. Noch 1979 konstatierte Roland Barthes jedoch, dass die Fotografie, obwohl sie zu dieser Zeit bereits in Galerien und Museen zu finden war und in sozialer Hinsicht durchaus auch mit dem Rang der Kunst versehen wurde, sich viel mehr in einer Zone *zwischen* Kunst und Nicht-Kunst befinden:

Ich weiß nicht, ob sie eine Brücke schlägt, aber sie ist in einer Zwischenzone angesiedelt. Sie verlagert den Kunstbegriff, und insofern ist sie Teil einer bestimmten Bewegung, eines gewissen Fortschritts der Welt.¹⁰³⁴

¹⁰³¹ Honnef, Klaus: „Wo liegt die Kunst des Dokumentarischen? Gedanken zum Verhältnis zwischen Auslöser und ausgelöstem Bild“, in: Neusüss (1979), S. 152.

¹⁰³² Ebd., S. 153.

¹⁰³³ Ebd.

¹⁰³⁴ Barthes, Roland: „Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979)“, in: Wolf (2002), S. 88.

Der von Barthes beschriebene Bereich zwischen Kunst und Nicht-Kunst lässt sich an den fotografischen Werken der hier behandelten Fotografen gut nachvollziehen. Auch sie avancierten mit ihrer sachlichen Dokumentation von der Nicht-Kunst zur Kunst und befinden sich so in einem Grenzbereich der verschiedenen Kategorien.

Generell ist festzustellen, dass Fotografien mit der Zeit immer mehr *wert befunden* wurden, in Galerien und im musealen Kontext gezeigt zu werden. Durch die Erhebung zu ausstellungswürdigen Kunstobjekten steigt gleichzeitig auch der Ausstellungswert der Fotografie. Während der Ausstellungswert den Kultwert immer weiter zurückdrängt, so Walter Benjamin in seiner Schrift *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*¹⁰³⁵, hat man sich im Allgemeinen viel zu sehr mit der Frage beschäftigt, „ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe“.¹⁰³⁶ Mit dem fotografischen Medium hat sich das Spektrum des Kunstbegriffs erweitert. Mit der Fotografie im Ausstellungskontext ändert sich sowohl „der Gesamtcharakter der Kunst“, als auch die Fotografie selbst.

Die allmähliche Etablierung der Fotografie als Kunst- und Ausstellungsobjekt ließ, laut dem Kunsthistoriker Christopher Phillips, deren Multiplizität in den Hintergrund treten. Als Studienobjekt der Museen zählte zunächst vor allem die Seltenheit als qualitatives Merkmal.¹⁰³⁷ Die der Fotografie inhärente Interdisziplinarität von Kunst, Wissenschaft und Forschung scheint teilweise zugunsten des Künstlerkults gelehrt zu werden oder zumindest in den Hintergrund zu treten. Genau diesen Umstand kritisiert auch Rosalind Krauss in ihrem Text *Die diskursiven Räume der Photographie*. Krauss geht in ihren Ausführungen zunächst auf die Bedeutung des Ausstellungsraumes für den ästhetischen Diskurs ein.¹⁰³⁸ Indem der Ausstellungsraum bestimmten Werken eine Plattform bietet, bildet er gleichzeitig ein Forum von Aufmerksamkeit und Kritik. Darüber hinaus ist die Entscheidung *für* bestimmte Werke auch immer eine Entscheidung *gegen* andere Werke. Krauss stellt fest, dass „alles, was aus dem Ausstellungsraum ausgeschlossen war, im Hinblick auf seinen Status als Kunst marginalisiert“¹⁰³⁹ wird. Hier verhält es sich ähnlich wie bei der Institution des Archivs; die Entscheidung bestimmte Objekte festzuhalten bzw. zu bewahren schließt in der Regel einen anderen Teil an Objekten aus. Der französische Kunsthistoriker Jean-Claude Lebensztejn macht ebenso wie Krauss auf die ausschließende und zugleich konstituierende Funktion des musealen Raumes aufmerksam:

Das Museum hat eine doppelte, aber komplementäre Funktion: alles andere auszuschließen und durch diese Ausschließung das zu konstituieren, was wir mit dem Wort Kunst bezeichnen. Es ist keine Übertreibung zu sagen, daß das Konzept der Kunst eine tiefgreifende Wandlung erfuhr, als ein Raum eröffnet wurde, der zu ihrer Definition und für ihre Aufbewahrung ausgestaltet war.¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁵ Vgl. Benjamin (1970), S. 19ff.

¹⁰³⁶ Ebd., S. 25.

¹⁰³⁷ Vgl. Phillips, Christopher: „Der Richterstuhl der Fotografie“, in: Wolf (2002), S. 291f.

¹⁰³⁸ Vgl. Krauss, Rosalind: „Die diskursiven Räume der Photographie“, in: dies (1998), S. 41ff.

¹⁰³⁹ Ebd., S. 42.

¹⁰⁴⁰ Lebensztejn, Jean-Claude: „L'espace de l'art“, Paris 1981, S. 41, zit. in: Krauss (1998), S. 42.

Anlass zur Kritik war für Krauss die von Peter Galassi kuratierte Ausstellung *Before Photography*¹⁰⁴¹ im Museum of Modern Art. Die Ausstellung wollte die Fotografie als Fortführung einer langen Bildtradition präsentieren und sie damit in der Kunstgeschichte verankern. „Unser Ziel ist es“, so Galassi im Ausstellungskatalog, „zu zeigen, daß die Photographie kein uneheliches Kind war, das von der Wissenschaft auf der Türschwelle der Kunst hinterlassen wurde, sondern daß sie ein legitimes Kind westlicher piktorialer Traditionen ist“¹⁰⁴². Hauptkritikpunkt von Krauss ist an dieser Stelle die Verfälschung des ursprünglichen Zwecks von Fotografien des 19. Jahrhunderts, wie etwa von Timothy O’Sullivan oder Eugène Atget. Deren Fotografien entstanden ursprünglich, um im wissenschaftlichen und topographischen Bereich zu dienen und erfahren im musealen Raum heutzutage eine Zweckentfremdung, so Krauss.¹⁰⁴³ Durch die Hängung im Museum werden die Fotografien aus ihrem anfänglichen Kontext isoliert, und erhalten somit die Legitimation und den Status autonomer Kunstwerke. Wissenschaftler, so Krauss weiter, zwingen den historischen Fotografiearchiven des 19. Jahrhunderts ihre Ästhetikdiskurse auf und bewirken so eine „Art von Inkohärenz“¹⁰⁴⁴. Die frühen Fotografien, auf die Krauss sich in ihrer Kritik bezieht, erhalten durch die Institution des Museums und den damit verbundenen Methoden und Verfahren eine Bedeutung, die in ihrer ursprünglichen Rolle als Dokumentations- und Topographieinstrumente nicht vorgesehen waren. Der Begriff des Kunstwerkes bzw. des Künstlers waren in diesem Kontext irrelevante Größen. „Die Geschichte der modernen Kunst“, schreibt Krauss, „ist in diesem Sinne ein Produkt des am strengsten organisierten Ausstellungsraumes des neunzehnten Jahrhunderts: des Museums.“¹⁰⁴⁵

Das Oeuvre Eugène Atgets zeigte bereits im frühen 20. Jahrhundert, dass eine strikte Trennung der Bereiche Kunst und Dokumentation schwierig ist, und bei der Erzeugung und Archivierung von fotografischen Bilddokumenten nicht nur Zeugnisse mit historisch-wissenschaftlicher Relevanz entstehen, sondern auch Bilder von hohem ästhetischem Wert. Atget, der von 1897 bis 1927 das alte Paris fotografierte, bezeichnete sich selbst nicht als Fotograf, sondern als Archivar. Seine Fotografien klassifizierte er dementsprechend als „Dokumente“.¹⁰⁴⁶ In den Jahrzehnten entstanden so um die 10 000 Ansichten von der Stadt Paris und ihrer ländlichen Umgebung.¹⁰⁴⁷ Atgets Fotografien sollten dokumentieren und informieren, ästhetische Überlegungen traten dabei zunächst in den Hintergrund. Die Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, die Bibliothèque Nationale und die École des Beaux-Arts gehörten zu Atgets Kunden.¹⁰⁴⁸ Seine „Dokumente“ waren sowohl für Bibliothekare, als auch für Historiker und Künstler als Anschauungsmaterial von Interesse. So erfolgreich Atgets Fotografien als historische Dokumente auch waren, so ging sein Ehrgeiz doch irgendwann über das rein Dokumentarische hinaus. Der Bibliothèque Nationale etwa verkaufte er zwischen 1911 und 1915 ein selbst erstelltes Fotoprojekt, das aus sechs Alben bestand und einen Querschnitt von Paris

¹⁰⁴¹ Die Ausstellung *Before Photography. Painting and the invention of photography* fand vom 9. Mai – 5. Juli 1981 im Museum of Modern Art in New York statt.

¹⁰⁴² Galassi, Peter: *Before Photography. Painting and the invention of photography*, The Museum of Modern Art, New York May 9 - July 5, 1981, New York 1981, S. 12.

¹⁰⁴³ Vgl. Krauss (1998), S. 43.

¹⁰⁴⁴ Ebd., S. 58.

¹⁰⁴⁵ Ebd., S. 50.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Schaffner/ Winzen (1997), S. 28 u. S. 44.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Atget, Eugène: *Das alte Frankreich*, hrsg. von John Szarkowski, München 1981; Atget, Eugène: *Das alte Paris*, hrsg. von John Szarkowski, München 1982.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Schaffner/ Winzen (1997), S. 28 u. S. 44, sowie: Stepan, Peter: *50 Fotografen die man kennen sollte*, München 2012, S. 37.

umfasste.¹⁰⁴⁹ Heute hängen seine Fotografien im Museum und der „Archivar“ wird ganz klar als Fotograf wahrgenommen, dessen künstlerische Leistung hoch geschätzt wird.

Der Fall Atgets ist ein frühes Beispiel für die Mehrfachbedeutung und Umbewertung fotografischer Arbeiten im Hinblick auf ihren archivarisch-dokumentarischen Charakter. Die von Krauss geäußerte Kritik lässt sich ebenfalls an den Fotografien Karl Blossfeldts nachvollziehen. Ursprünglich Unterrichtsmaterial und reines Mittel zum Zweck, entfalten seine Abbildungen heute in musealen Ausstellungen ihren Reiz. Der Kritik entgegen gehalten werden kann jedoch, dass es bereits zu Lebzeiten Blossfeldts zu einer ersten Ausstellung und damit veränderten Bewertung seiner Fotografien kam. Blossfeldt wirkte an der sich wandelnden Bewertung seiner Arbeiten mit und war Teil des Prozesses.

Die Überschneidung von Dokumentation, Archiv, Wissenschaft und Kunst findet sich so auch im Oeuvre von August Sander, Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher wieder. In ihren Werken bietet sich nicht nur die Möglichkeit der wissenschaftlichen, sondern auch der ästhetischen Vergleichbarkeit. Eine veränderte und vor allem erweiterte Auffassung vom Kunstbegriff ermöglichte es ihren Fotografien Teil des musealen Ausstellungsraumes zu werden. Dass sie selbst wesentlich zu dieser sich wandelnden Vorstellung beigetragen haben, ist einer ihrer größten Leistungen. Die sachlichen Aufnahmen sowie die Methode des vergleichenden Sehens als formales Prinzip bei den Arbeiten der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts haben unsere Wahrnehmung, unser Sehen und unseren Blickwinkel auf die Dinge verändert und vor allem erweitert.

Rosalind Krauss ist jedoch nicht allein mit ihrer Kritik; drastischer bringt es der Kunsthistoriker Douglas Crimp auf den Punkt, wenn er von einer „Ghettoisierung“ der Fotografie im Museum schreibt.¹⁰⁵⁰ Crimps Kritik richtet sich gegen die Reduzierung der Fotografie auf eine „einheitliche, allumfassende Ästhetik“¹⁰⁵¹. Die Erhebung zum Kunstobjekt und zum Medium, das sich von allen anderen unterscheidet, beschneide die Fotografie in ihren früheren Eigenschaften als Dokumentations-, Beweis- und Reportagemittel, so Crimp.¹⁰⁵² Mit dieser Neudefinition der Fotografie gehe die Demontage und Zerstörung alter Auffassungen einher und Fotografien werden, einmal an den Museumswänden hängend, „nie mehr das sein, was sie einmal waren“:

Ebenso wie Gemälde und Skulpturen eine neuentdeckte Autonomie gewannen und ihrer früheren Funktionen entbunden wurden, als sie im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert aus den Kirchen und Palästen Europas geholt und den Museen eingegliedert wurden, so erhält die Fotografie jetzt ihre Autonomie, indem auch sie Einzug in das Museum hält.¹⁰⁵³

Mit der Integration der Fotografie ins Museum wurde ihr verliehen, was Walter Benjamin die „Aura“ der traditionellen Kunst nennt.¹⁰⁵⁴ Berufsfotografen und sogar Amateure wurden in den Rang von Künstlern erhoben.

Susan Sontag stellt ebenfalls fest, dass es teilweise keinen Unterschied gibt zwischen kommerzieller, professioneller oder amateurhafter Fotografie. Ihrer Meinung nach kann jedoch sowohl das eine, als

¹⁰⁴⁹ Vgl. Schaffner/ Winzen (1997), S. 28 u. S. 45.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Crimp, Douglas: „Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek“, in: Wolf (2002), S.384.

¹⁰⁵¹ Ebd.

¹⁰⁵² Vgl. ebd.

¹⁰⁵³ Ebd.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Benjamin 1970, S. 16.

auch das andere interessante Perspektiven eröffnen und die formalen Möglichkeiten sowie Charakteristika des fotografischen Mediums präsentieren.¹⁰⁵⁵ Auch Karl Blossfeldt war ein Amateur auf dem Gebiet der Fotografie. Ausgebildet im Fach der Modellierkunst war seine Profession ursprünglich eine andere als die der Fotografie, die lediglich als Hilfsmittel diente. Dieser Umstand hat jedoch nicht verhindert, dass seine nahsichtigen Pflanzenfotografien von Karl Nierendorf als hochgradig ästhetisch erkannt und somit für Galerien und Museen entdeckt wurden.

Die Fotografie im Ausstellungsrahmen ist keineswegs einseitig auf eine Stilrichtung festgelegt. Im Gegenteil brachte die Integration des fotografischen Mediums in den Galerie- und Museumskontext ein Nebeneinander der verschiedensten Stilrichtungen, Schaffensperioden und Schöpfer hervor. Das Problem, so Sontag, bestehe dabei nicht in der Widersprüchlichkeit der einzelnen Intentionen und Stilrichtungen, sondern darin, dass sich die Wirkung der Fotografien verändert. Es geht, sobald sich die Fotografien im Ausstellungsraum befinden, nicht mehr nur um den kommerziellen, dokumentierenden oder deskriptiven Nutzen der Bilder. Die Motive werden zu Studienobjekten der fotografischen Möglichkeiten und verändern so ihre unmittelbare, ursprüngliche Wirkung und Bestimmung.¹⁰⁵⁶ Die Museen beschleunigen durch die Aufnahme von Fotografien in ihren Bestand nicht nur den Prozess der Wertsteigerung, sondern schaffen auch eine breitere Basis für das, was allgemein als „ästhetisch“, „schön“ oder „interessant“ erachtet wird. Der Begriff der „Schönheit“ und der „Hässlichkeit“ ist schwer zu fassen, was allerdings nicht bedeutet, „daß nicht schon immer versucht worden wäre, sie als an einem festen Modell orientiert zu betrachten“¹⁰⁵⁷. Schönheit und Hässlichkeit bringen die subjektiven Empfindungen jedes Einzelnen mit ins Spiel. Das Empfinden unterscheidet sich von Mensch zu Mensch, von Kultur zur Kultur, von Epoche zu Epoche und schafft so auch immer wieder Raum für neue Kunst-Werke.

Sontag spricht in diesem Zusammenhang und mit Bezug auf das Medium der Fotografie im Museumskontext vom „globalen Geschmack“, bei dem einengende Maßstäbe von Schönheit, Technik und Thema abgelegt werden und keine Fotografie disqualifiziert wird.¹⁰⁵⁸ Laut Sontag heben die Museen entgegen der langläufigen Meinung die Maßstäbe zur Bewertung von Fotografien auf, anstatt sie zu etablieren und spielen so bei der Gestaltung des Geschmacks eine nicht zu unterschätzende Rolle. Es findet zwar nach wie vor eine Auswahl dessen statt, was letztendlich an den Museumswänden hängen wird, doch davon abgesehen, wird den Besuchern in der Regel ein weites Spektrum fotografischer Möglichkeiten gezeigt. Den Museen kommt die Rolle zu, die Idee eines normativen Geschmacks als irrtümlich aufzulösen.¹⁰⁵⁹ Stattdessen kann der Betrachter heute die Gelegenheit wahrnehmen, Fotografien *aller* möglichen Erscheinungsformen auf sich wirken zu lassen und selbst entscheiden, was für ihn die Ansprüche von Schönheit erfüllt:

Inzwischen aber steht fest, daß es keinen naturgegebenen Konflikt gibt zwischen dem mechanischen oder naiven Einsatz der Kamera und großer formaler Schönheit, daß es keine Art von Fotografie gibt, in der sich eine solche Schönheit nicht offenbaren könnte: ein anspruchloser, ganz von seinem Zweck bestimmter Schnappschuß kann visuell ebenso interessant, ebenso überzeugend, ebenso schön sein wie die berühmtesten Kunstfotografien.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Sontag (1980), S. 128.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Sontag (1980), S. 128f.

¹⁰⁵⁷ Eco, Umberto: *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2010, S. 15.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Sontag (1980), S. 132.

¹⁰⁵⁹ Ebd., S. 137.

[...] Während Schönheit in der Vergangenheit nur exemplarischen Modellen zugeschrieben wurde [...], hat die Fotografie inzwischen aufgedeckt, daß Schönheit überall ist.¹⁰⁶⁰

Ohne Zweifel hat nicht nur die Kamera an sich unser Verständnis von dem verändert, was interessant und aufnehmenswert ist, sondern auch das Museum. Indem dort gezeigt wird, was „zeigenswert“ ist, verändert und erweitert sich unser Bewertungshorizont. Die Vorstellung von dem, was als ästhetisch ansprechend gilt, unterliegt Wandlungen, genauso wie der Ausstellungsraum sich mit der Zeit weiter entwickelte und gleichsam öffnete.

Wie bereits ausgeführt, verweisen archivierte Bilder bzw. archivierte Dinge im Allgemeinen nicht nur auf die Vergangenheit und Gegenwart, sondern immer auch auf die Zukunft. Die Zukunft als Größe in unbestimmter Ferne umfasst irgendwann auf jeden Fall die Zeit *nach* uns. Diese Tatsache macht „alle möglichen Varianten der Rezeptionsästhetik oder der Kunstsoziologie im Grunde sehr naiv, obwohl sie sehr schlau sein wollen“, so Boris Groys, denn „wir wissen nicht – und können niemals wissen –, wer wann und nach welchen Kriterien die Texte und Bilder wahrnehmen und beurteilen wird, die wir hier und jetzt produzieren“.¹⁰⁶¹ Geschmack ist zeitlich-historisch begrenzt und indem ein archiviertes Werk sein aktuelles Publikum überlebt, wird es immer auch für ein zukünftiges Publikum und dessen potentiellen Geschmack geschaffen.¹⁰⁶²

Bernd und Hilla Becher sowie Albert Renger-Patzsch hielten es im Gegensatz zu anderen Fotografen für relevant und wichtig, industrielle Bauten und Regionen fotografisch festzuhalten und zu zeigen. Mit der Zurschaustellung im musealen Kontext wird diese Wichtigkeit und Berechtigung bestätigt und gleichzeitig unterstrichen. Die bisher als „hässlich“, „unästhetisch“ und „verschandelnd“ bewerteten Großarchitekturen der Industrie erfuhren durch ihre Dokumentation und Archivierung eine Bedeutungssteigerung. Die Bestimmung des Ästhetischen und Schönen wird aufgehoben bzw. neu formuliert, und die Fotografien erhalten mit der Ausstellung im Museumsraum eine Legitimation, sich zum Bereich der Kunst zählen zu dürfen. Profanes wird wertvoll.

Die Präsentation von Industriearchitekturen im musealen Raum veränderte die ästhetischen Maßstäbe. Technische Konstruktionen wurden zuvor zwar als nützlich, in der Regel jedoch weniger als besonders schön empfunden. Sich wandelnde Vorstellungen der Maschinenästhetik ziehen sich durch die verschiedenen Epochen. So wird die Maschine im 15. Jahrhundert zwar mit der Erzeugung ästhetischer Resultate in Zusammenhang gebracht, doch lernt man sie erst im 17. Jahrhundert um ihrer inneren technischen Struktur und ihrer selbst Willen zu schätzen.¹⁰⁶³ Mit der Erfindung des mechanischen Webstuhls und der Dampfmaschine entstanden im 18. Jahrhundert vollkommen neue Produktions- und Arbeitsweisen, die schon damals zu einem Widerstreit verschiedener Ansichten führten:

Der Streit zwischen enthusiastischen Befürwortern der industriellen Revolution und der von ihr inspirierten neuen Architektur aus Eisen und Glas einerseits und ihren Gegnern, die diese technischen Neuerungen nicht nur im Namen der traditionellen Werte, sondern auch aus dem

¹⁰⁶⁰ Sontag (1980), S. 102.

¹⁰⁶¹ Groys (2000), S. 113f.

¹⁰⁶² Vgl. ebd., S. 114f.

¹⁰⁶³ Vgl. Eco, Umberto: „Schönheit der Maschine“, in: ders. (2004), S. 388ff.

neuen ästhetischen Empfinden heraus ablehnen, andererseits bewegt das gesamte 19. Jahrhundert.¹⁰⁶⁴

Als ein Beispiel kann der Pariser Eiffelturm angeführt werden. Der für die Weltausstellung 1889 in Paris entworfene Turm erzürnte bereits im Vorfeld die Gemüter ob der als unästhetisch empfundenen Stahlkonstruktion, die die ganze Stadt zu verschandeln drohte.¹⁰⁶⁵ Heute ist der Eiffelturm nicht mehr aus der Stadt weg zu denken und Magnet sowie Fotoobjekt für Millionen von Touristen. Natürlich ist auch diese, hier nur angerissene, Geschichte der technischen Entwicklungen nicht linear, sondern höchst komplex – festzustellen ist jedoch, dass die Einordnung der Technik und maschinellen Konstruktionen in die Kategorie der „Schönheit“ eine relativ neue Erscheinung zu sein scheint.

Die Industriearchitekturen der Bechers und Renger-Patzschs, bei denen die Form der Funktion folgt, werden heute als skulptural anmutende Gebilde betrachtet, die einen ganz eigenen ästhetischen Reiz entfalten. Die Ästhetik des Profanen wird zunächst von den Fotografen selbst erkannt, um in einem weiteren Schritt von Galerien und Museen entdeckt zu werden und ist schließlich auch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich.

Boris Groys spricht in *Logik der Sammlung*¹⁰⁶⁶ von der „Taufe“ und „Neugeburt“ eines Gegenstandes, die dieser bei der Überführung ins Kunstmuseum erfahre.¹⁰⁶⁷ Die Dinge, die zuvor als „Nicht-Kunst“ außerhalb des musealen Raumes existierten, beginnen im Kunstmuseum ein neues Leben als Kunstwerke. „Das vormuseale Leben der Kunstwerke“, so Groys, werde „durch ihre Aufnahme ins Kunstmuseum ausgelöscht“¹⁰⁶⁸. Die Gegenstände des praktischen Lebens erhalten im Museum eine neue Funktion und führen ihr Dasein als Kunstwerke weiter.

Die Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts befinden sich heutzutage gleichberechtigt nebeneinander im Museum. Mit ihren Motiven hängen sie neben anderen „Kunstwerken“, was sie letztendlich selbst zur Kunst macht. Die vier Werke haben gewissermaßen eine ganze „Werthierarchie“ durchlaufen. Vom völlig Profanen über das wissenschaftlich Interessante, zum Dokumentierenden und Archivierenden bis zum archivierten und schließlich ausgestellten Kunstobjekt:

Von jeder Kultur läßt sich sagen, daß sie hierarchisch aufgebaut ist, so daß alles in ihr einen Wert hat, der durch die Stellung in der kulturellen Werthierarchie bestimmt wird. [...] Dieses materialisierte kulturelle Gedächtnis befindet sich in der Obhut verschiedener ebenfalls hierarchisch gegliederter Institutionen, die dafür sorgen, daß es unversehrt bleibt, daß neue relevante Kulturmuster ausgewählt, aber auch Kulturmuster entfernt werden, die als veraltet oder weniger relevant gelten. [...] Darüber hinaus ist auch jede Kultur in sich selbst nicht homogen, daß heißt, sie besteht aus verschiedenen Subkulturen mit ihren eigenen Erhaltungssystemen, Prioritäten und Auswahlprinzipien. So ist jede kulturelle Hierarchie relativ.¹⁰⁶⁹

Kultur, so Boris Groys, besteht immer aus einer Hierarchie der Werte. Diese können durch Handlungen im kulturellen Feld bestätigt oder auch verändert werden.¹⁰⁷⁰ Der Institution des Archivs

¹⁰⁶⁴ Eco (2010), S. 346.

¹⁰⁶⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Groys, Boris: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München/ Wien 1997

¹⁰⁶⁷ Ebd., S. 9.

¹⁰⁶⁸ Groys (1997), S. 9.

¹⁰⁶⁹ Groys (1992), S. 55.

¹⁰⁷⁰ Vgl. ebd., S. 37.

ähnlich, unterliegen auch die Institutionen des Kultur- und Kunstmarktes, wie beispielsweise Galerien und Museen, Wandlungen. Indem das Archiv immer offen bleibt und Neues aufnimmt, wird nicht nur das Archiv und dessen kulturelles Gedächtnis in seinen Hierarchien verändert und erweitert, sondern auch der Bereich der Kunst und des Museums.

Museen können, so stellt der Kunsthistoriker Eugen Blume fest, als „öffentliche ‚Endlager‘ oder Archive“¹⁰⁷¹ bezeichnet werden, deren Bedeutung nicht zu unterschätzen ist. Dinge werden im Museum aufbewahrt, weil sie als besonders aufbewahrenswert gelten. Museen sind in diesem Sinne große Archive, die die kleineren Archive der einzelnen Künstler beinhalten. Um die Archive vor der Zerstörung zu bewahren, müssen Museen ganz bestimmte Anforderungen erfüllen und stellen so nicht nur Architekten, sondern auch das Personal der entsprechenden Institutionen vor Herausforderungen. Die Abzüge und Vintage Prints von Karl Blossfeldt, August Sander, Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher etwa, werden in den Archiven der Universität der Künste, der Photographischen Sammlung Köln und der Fotothek Dresden unter speziellen Bedingungen gelagert, um deren Erhalt zu garantieren. Die gelagerten Fotografien sind licht- und temperaturempfindlich und werden so möglichst dunkel bei einer Temperatur von ca. 16 – 18 °C aufbewahrt.¹⁰⁷² Zwar haben die Werke im Museumsarchiv ihre vorläufige Endbestimmung gefunden, doch unterliegt auch dieser Raum sich ständig wandelnden „Bewusstseinsprozessen“:

Das diesen Institutionen zugeteilte Personal systematisiert und katalogisiert die ihnen anvertrauten Werke und ordnet sie gelegentlich neu. Die Museen sind Archive, deren Gegenstände die Erinnerung an universelle geistige Zusammenhänge speichern, die nicht nur einfach ablesbar sind, sondern deren besondere Energien mit der Gegenwart zu neuen Themenfeldern verschmelzen, die im Verlauf der Bewußtseinsprozesse ihre Gestalt permanent ändern.¹⁰⁷³

So befinden sich die Arbeiten der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts in den Archiven, um dort zu überdauern und bewahrt zu werden, aber auch, um von dort den Weg in die Öffentlichkeit zu finden. Aus dem im Archiv befindlichen Werkbestand können Ausstellungen und Publikationen bestückt und konzipiert werden. Die von Blume beschriebene Neuordnung sowie permanente Änderung und Verschmelzung zu neuen Themenfeldern wird hier besonders deutlich. In der Regel findet lediglich ein Teil des jeweiligen Oeuvres den Weg vom Archiv in die Öffentlichkeit und bewirkt so je nach Auswahl und Zusammenstellung unterschiedliche Assoziationen und Lesarten.

Die Eingliederung der Fotografie in den musealen Zusammenhang hatte weitreichende Folgen für die Wahrnehmung, den Umgang und die Aufwertung des Mediums. Das Verständnis von dem, was Fotografie ist, veränderte sich, und damit auch der Aufwand, der für ihren Erhalt betrieben wird. Die Archivierung und Lagerung von Fotografien ist mit logistischem und finanziellem Aufwand verbunden und führt so unweigerlich auch zur Wertsteigerung des entsprechenden Gegenstandes.

Der Übergang der Fotografie von einer rein technischen, zweckgebundenen Verfahrensweise zu einem Medium des künstlerischen Ausdrucks manifestierte sich jedoch nicht allein mit dem Einzug der

¹⁰⁷¹ Blume, Eugen: „Speichern. Vor dem Aufbruch aus Lager I“, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 262.

¹⁰⁷² Diese Angaben wurden mir bei den Besuchen der drei Archive mitgeteilt, Gespräch mit Frau Regine Richter von der Fotothek Dresden am 09.02.2011, Gespräch mit Dietmar Schenk vom Universitätsarchiv der UdK Berlin am 16.02.2011, Gespräch mit Rajka Knipper von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln am 01.03.2011.

¹⁰⁷³ Blume, Eugen: „Speichern. Vor dem Aufbruch aus Lager I“, in: Schaffner/ Winzen (1997), S. 262.

Fotografie in die Museen der Welt. Auch die wissenschaftliche Hinwendung und das Bemühen von kunsthistorischer Seite, der Geschichte sowie den verschiedenen Facetten fotografischer Abbilder auf den Grund zu gehen, zeigt in welchem Maße die Fotografie Einzug in den Kunst-, Kultur- und akademischen Bereich gehalten hat. Herta Wolf spricht in diesem Zusammenhang von einem stattfindenden „Intellektualisierungsprozess“:

Wie die Museen entbindet auch das Medium Fotografie das in ihm Repräsentierte aus jeglichem Zusammenhang: Was bleibt, ist eine Vielzahl von Fotografien, die das Fotografierte vergleichbar machen und damit u. a. einen Intellektualisierungsprozeß der Kunstgeschichte initiieren.¹⁰⁷⁴

Fotografien werden im Museum in neue Zusammenhänge gebracht, die zu neuen Einordnungen, Verknüpfungen und Interpretationen führen. Dadurch, dass Kunsthistoriker und Kunstkritiker die fotografischen Werke ihren Analysen unterziehen, wird nicht nur Neues entdeckt, sondern der Wert des Interpretierten wird verändert. Die Erkenntnis, dass ein Werk es „wert ist“, überhaupt gedeutet und analysiert zu werden, führt zu dessen Wert- und Bedeutungssteigerung.¹⁰⁷⁵ Jede Neuerung und Neueinordnung entsteht somit durch das Herauslösen aus alten Beziehungen und das Eingliedern in neue Bedeutungszusammenhänge. Mit der Fotografie im musealen Raum wird nicht nur ein praktischer, sondern auch ein theoretischer Rahmen für diese so divergente Praxis geschaffen. Der Malerei vergleichbar, so entstand auch für die Fotografie ein spezifisches kunsthistorisches Vokabular, das zur Analyse und Bewertung beitragen sollte. Indem Aufsätze und wissenschaftliche Abhandlungen das Thema der Fotografie aufgreifen, wird eben jene in einen Rang gehoben, der als auseinandersetzungswürdig im Hinblick auf Kunstcharakter und akademischen Wert gelten kann.

Dadurch, dass beispielsweise die Fotografien von Bernd und Hilla Becher in Kunstausstellungen gezeigt und in den Ausstellungsraum von Galerien und Museen integriert wurden, enthob man sie ihrer rein dokumentarisch-wissenschaftlichen Ausrichtung. Vorher vor allem in Architektur- und Bauzeitschriften abgedruckt und im Zusammenhang mit dem Erhalt von Industriedenkmälern gezeigt, wurden die Bechers nun als Künstlerpaar gefeiert, das Industrieskulpturen auf lichtempfindliches Papier bannte.¹⁰⁷⁶ Die Ausstellung in der Galerie Ruth Nohl in Siegen im Jahre 1963 und die erste Präsentation im musealen Rahmen 1967 in der Neuen Sammlung München markieren den Ausgangspunkt für die Präsentation der Becher'schen Fotografie im Kunstkontext. Ihnen sollte eine Vielzahl von nationalen und internationalen Kunstausstellungen folgen.

Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien, die ursprünglich nur für den eigenen Unterricht gedacht waren, erfuhren durch die Einbindung in den Galeriekontext ebenfalls eine Bedeutungsänderung. Durch die Ausstellung in der Galerie Nierendorf, sowie die Publikation der Bücher *Urformen der Kunst* und *Wundergarten der Natur*, waren die Bilder nicht mehr nur Mittel zum Zweck, sondern mehr als das, sie wurden Kunst. Ihre Verwendung als Anschauungsmaterial für den Modellierunterricht geriet mit der Betrachtung im Galerieraum und durch das Zusammenführen der Aufnahmen in einem Bildband in den Hintergrund. Die von Blossfeldt abgelichteten *Urformen der Kunst*, dienen nicht mehr nur als

¹⁰⁷⁴ Wolf (2002), S. 350.

¹⁰⁷⁵ Vgl. hierzu auch: Groys (1992), S. 42f.

¹⁰⁷⁶ So erschienen erste Veröffentlichungen z.B. in *Werk und Zeit* (1965), in der *Bauwelt* (1966), der *Deutschen Bauzeitung* (1967) und in *The Architectural Review* (1967), Vgl. hierzu: Lange (2005), S. 72f.

künstlerische Vorlage und Inspiration für die Studenten, sondern stehen für sich allein schon als Kunstwerk. Die Fotografien werden aus der rein sachlich, dokumentarisch, zweckgebundenen und der Forschung verpflichteten Nische herausgelöst und durch eine neue Facette erweitert. Die unterschiedliche Bewertung – hier als Unterrichtsmaterial, dort als ausstellungswürdiges Kunstobjekt – wird auch bei dem Umgang mit den Abzügen im Publikations- bzw. Ausstellungskontext deutlich. Während Blossfeldt seine Fotografien normalerweise mit Notizen versah und sie außerdem Einstichlöcher durch den Entwicklungsprozess sowie durch die Verwendung im Unterricht aufwies, waren die für die Veröffentlichung verwendeten Aufnahmen frei davon.¹⁰⁷⁷ Hier wurden nicht die mit Notizen versehenen Fotografien verwendet. Auch andere Gebrauchsspuren, wie die Einstichlöcher oder Fingerabdrücke, sind für den Betrachter nicht zu erkennen. Welche Fotografien für die Ausstellung in der Galerie Nierendorf verwendet wurden ist nicht geklärt. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass man hier ebenso neue Abzüge anfertigte und nicht die von Blossfeldt im Unterricht verwendeten Abbildungen gebrauchte. Ein einfacher Grund dafür ist die Tatsache, dass die Fotografien ansonsten als Anschauungsmaterial für die Studenten gefehlt hätten, solange sie in der Galerie hingen.¹⁰⁷⁸

Das Publizieren von Fotografien in Bildbänden, das Ausstellen in Galerien und Museen, sowie die Beschäftigung von Kunsthistorikern mit den Werken, ändert die öffentliche Wahrnehmung. Zwar haben Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch und August Sander sich im Gegensatz zu Karl Blossfeldt als Fotografen definiert, doch auch in ihrem Fall hat erst die Einbindung ihrer Werke in den Raum und Rahmen von Galerien und Museen ihnen die Anerkennung als Künstler und das ihrer Werke als Kunst eingebracht oder zumindest die Diskussion darüber eröffnet. Die Veröffentlichung von *Anonyme Skulpturen*, *Die Welt ist schön*, *Menschen des 20. Jahrhunderts* und *Urformen der Kunst* führte zum Dialog und zu Kontroversen darüber, was Fotografie ist, was als Kunst eingeordnet werden kann und was nicht. Die Stellungnahmen von Walter Benjamin und anderen zeigen, dass bei den vier hier behandelten Werken nicht allein die reine Dokumentation von technischen, sozialen, geschichtlichen und botanischen Gegebenheiten im Mittelpunkt steht. Es geht auch darum, auszuloten, was Kunst ist und was es verdient, als solche bezeichnet zu werden. Die Entscheidung dafür, die Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts in Galerien zu zeigen, und in einem weiteren Schritt sogar in Museen, setzte ein Signal, das die Perspektive auf ihr Schaffen für Kunstschaffende und für die allgemeine Öffentlichkeit veränderte.

Die Stellung der Fotografie im Kunstkontext ist nicht nur an ihrer Präsenz in Galerien, Museen und wissenschaftlichen Arbeiten ablesbar, sondern schlägt sich auch in einer Vielzahl von Kunstfotobänden nieder. Diese stellen neben den Fotografien ein eigenes Sammelgebiet dar.¹⁰⁷⁹ Das Publizieren der teils höchst aufwendig produzierten Fotobände macht diese zu eigenen

¹⁰⁷⁷ Vgl. Kapitel 4.1.2 und 4.2.3 der vorliegenden Arbeit.

¹⁰⁷⁸ Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln beim persönlichen Gespräch am 01.03.2011.

¹⁰⁷⁹ Vgl. hierzu: Roth, Andrew (Hrsg.): *The Open Book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, Mit Texten von Simon Anderson und Ute Eskildsen, Göteborg 2004, Die Publikation zeigt auf 423 Seiten die Geschichte wichtiger Fotobände des 20. Jahrhunderts; Vgl. ebenfalls: Parr, Martin/ Badger, Gerry: *The Photobook. A History. Volume I*, New York 2004, sowie: Parr, Martin/ Badger, Gerry: *The Photobook. A History. Volume II*, New York 2006, Auf 320 bzw. 335 Seiten werden bedeutende Fotobücher ausführlich dargestellt. In jedem Band befinden sich über 500 farbige und Schwarz-Weiß-Abbildungen zur Illustration.

Kunstwerken.¹⁰⁸⁰ So gehören die Publikationen *Urformen der Kunst* und *Die Welt ist schön* zu beliebten Sammelobjekten. Fotobände erzielen auf Auktionen und bei Antiquariaten hohe Preise und verdeutlichen einmal mehr, dass die Fotografie auf dem Kunstmarkt längst etabliert ist.¹⁰⁸¹

Fotografie als Kunst zu sehen, zu verstehen und einzuordnen, ist heutzutage keine so umstrittene Position mehr. Interessant wird es jedoch bei der Frage, welche fotografischen Stilrichtungen in den Bereich der Kunst fallen und welche nicht. Fotografien etwa, die dokumentarischer Natur zu sein scheinen, befinden sich nach wie vor in einem Grenzbereich der Definitionen.

Abigail Solomon-Godeaus Essay *Tunnelblick* aus dem Jahre 1982 führt in diesem Zusammenhang die Ausstellungspraxis des Museum of Modern Art an.¹⁰⁸² Hier wurden im Laufe der Jahre nicht nur Fotografien gezeigt, die bewusst mit einer künstlerischen Intention entstanden sind, sondern eben auch solche, die sich in der Grauzone oder im vermeintlichen Gegensatz dazu befinden, wie etwa Dokumentar-, Überwachungs- und Boulevardfotografie.

Bestimmte formale Eigenschaften des Kamerabildes, die eine der Fotografie eigene Ästhetik hervorbringen, sind unabhängig von der Frage der Intention und des Verwendungszwecks, so John Szarkowski, der von 1962 bis 1991 Leiter der Fotografieabteilung des Museum of Modern Art war. In seinem Buch *The Photographer's Eye* formulierte er seine Überlegungen wie folgt:

The pictures reproduced in this book were made over almost a century and a quarter. They were made for various reasons, by men of different concerns and varying talent. They have in fact little in common except their success, and a shared vocabulary: these pictures are unmistakably photographs. The vision they share belongs to no school or aesthetic theory, but to photography itself.¹⁰⁸³

In seinem Text analysiert Szarkowski die Besonderheiten der fotografischen Praxis und kristallisiert diejenigen Eigenschaften heraus, die sie seiner Meinung nach von allen anderen Kunstformen unterscheidet. Allein die Tatsache, dass sie sich in bestimmten und wesentlichen Punkten von anderen und vorherigen Kunstformen unterscheidet, lässt die Fotografie seiner Meinung nach zu einer eigenen, ausstellungswürdigen Form der Kunst werden. Die Einrichtung der Fotografieabteilung im Museum of Modern Art im Jahre 1940 folgt dieser Ansicht konsequent.

John Szarkowski führt in seinem Buch den englischen Schriftsteller Cohen an, der sich im Jahre 1893 darüber beschwerte, dass das vereinfachte Verfahren der Fotografie eine Armee von Fotografen geschaffen hätte, die alles ohne Unterbrechung festhalten würden, ohne sich auch nur einmal zu fragen, ob dieses oder jenes wirklich künstlerisch sei.¹⁰⁸⁴ John Szarkowski hält dagegen, wenn er

¹⁰⁸⁰ Vgl. hierzu Parr/ Badger (2004), Hier wird das Fotobuch als für sich stehendes Kunstwerk beschrieben: „Photographers have been making photobooks – bound collections of their work – ever since the birth of photography in the early nineteenth century. While for some photographers the single print is considered the ultimate expression of their work, for many others the photobook is the most important and accessible vehicle of the widespread communication of their vision. [...] The illustrations not only focus on individual works featured in the books, but also present the volumes themselves as three-dimensional objects, providing a true sense of the photobooks as an artwork in its own right.“, O.S.

¹⁰⁸¹ Karl Blossfeldts Erstausgabe von *Urformen der Kunst* wird im Zentralen Verzeichnis Antiquarischer Bücher zur Zeit beispielsweise für einen Preis von 1.100€ gelistet. *Die Welt ist schön* von Albert Renger-Patzsch liegt hier bei 2.500€; Stand: 13.04.2013. Vgl. <http://www.zvab.com>, letzter Zugriff am 13.04.2013.

¹⁰⁸² Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: „Tunnelblick“, in: Wolf (2002), S. 334-345.

¹⁰⁸³ Szarkowski (1980), O.S.

¹⁰⁸⁴ Cohen, E. E.: „Bad Form in Photography“, in *The International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*, New York and London 1893, S. 18, zit. in: Szarkowski (1980), O.S.; „In 1893 an English writer complained that the new situation had 'create an army of photographers who run rampant over the globe, photographing objects of all sorts, sizes and shapes, under almost every condition, with out ever pausing to ask themselves, is this or that artistic?'“

sagt, dass die Bedeutung der Kamera gerade darin bestehe, trivialen Objekten eine Wichtigkeit zu verleihen, die ansonsten mitunter für immer im Verborgenen geblieben wäre. „Die Klarheit“, so Szarkowski, „mit der eine Fotografie das Alltägliche aufnimmt, lässt vermuten, dass der Gegenstand zuvor noch nie richtig erkannt wurde, dass er im Gegenteil ganz und gar nicht trivial, sondern voll von unentdeckter Bedeutung ist.“¹⁰⁸⁵ Diese Äußerung Szarkowskis kann auch auf das Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldt angewandt werden. Hier wird sich dem scheinbar Alltäglichen und Unbedeutenden mit aller Ausführlichkeit gewidmet. Bauten der Technik, banale Gegenstände und Natur sowie Menschen aller Gesellschaftsschichten werden mit Hilfe des Lichts, der Chemie und Kameratechnik auf Papier gebannt. Ohne die vier fotografischen Werke wären sie aller Wahrscheinlichkeit nach in Vergessenheit geraten. Sie wären verschwunden – und mit ihnen die unentdeckte Bedeutung, von der Szarkowski spricht.

Die wesentliche Unterscheidung der Fotografie von anderen Kunstformen greift auch der amerikanische Literaturtheoretiker Walter Benn Michaels in seinem Aufsatz *Photographs and Fossils*¹⁰⁸⁶ auf. Michaels kommt zu dem Schluss, dass es eher die Fotografie als die Malerei sei, die fundamentale Fragen zu den Grenzen von Repräsentation aufgeworfen habe.¹⁰⁸⁷ Gerade der komplizierte theoretische Status der Fotografie, so führt Michaels aus, sei es, der die Fotografie im Bereich der Kunst so wichtig hat werden lassen:

It is precisely because there are ways in which photographs *are not* just representations that photography and the theory of photography have been so important. Indeed, we might say that it is precisely the photograph's complicated status as a theoretical object that has made it so important in art. And it is precisely the effort of photographers to establish them as pictures that have made photography so crucial.¹⁰⁸⁸

Die Werke von Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch sowie den Bechers machen den von Michaels formulierten Gedankengang gut nachvollziehbar. Die Bilder dieser Fotografen sind keineswegs schnell und eindeutig in eine Kategorie einzuordnen. Stattdessen offenbart sich der „komplizierte theoretische Status“ von dem Michaels spricht. Die Komplexität verschiedenster Definitionen und Deutungsweisen tritt durch die Bilder zutage und macht eine klare Einordnung schwierig. Ob die Fotografie tatsächlich mehr Fragen zur Betrachtung und Repräsentation aufgeworfen hat als die Malerei, sei hier dahingestellt. Die bisherigen Ausführungen der vorliegenden Arbeit haben jedoch gezeigt, dass es ein komplexes Miteinander verschiedener Aspekte und Fragestellungen ist, die das Wesen und die Einordnung der vier hier behandelten Werke bestimmt.

Susan Sontag stellt in einem ihrer Aufsätze fest, dass Ausstellungen von Fotografie zwar nun genauso zum Repertoire von Museen gehören wie die Ausstellungen einzelner Maler, dass der

¹⁰⁸⁵ Szarkowski (1980), O.S.: „The compelling clarity with which a photograph recorded the trivial suggested that the subject had never before been properly seen, that it was in fact perhaps *not* trivial, but filled with undiscovered meaning“.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Michaels, Walter Benn: „Photographs and Fossils“, in Elkins, James (Hrsg.): *Photography Theory*, New York/ London, 2007

¹⁰⁸⁷ Ebd., S. 449; „It is in photography rather than painting ... that the most fundamental questions about the limits of representation and the limits of the critique of representation have been raised.“

¹⁰⁸⁸ Ebd., S. 445.

Fotograf im Gegensatz zum Maler dabei jedoch eine untergeordnete bzw. gar keine Rolle spiele.¹⁰⁸⁹ Der fotografische Gegenstand rückt ihrer Meinung nach zwar ins Visier des Interesses, nicht jedoch der Fotograf selbst. Dieser bleibt unscheinbar im Hintergrund:

Viele unter den veröffentlichten Aufnahmen der berühmtesten Fotografen vermitteln den Eindruck, daß sie genauso gut von jedem anderen talentierten Berufsfotografen ihrer Zeit gemacht sein könnte. [...] In der Fotografie drängt sich allemal das Thema in den Vordergrund, und verschiedene Themen schaffen unüberbrückbare Zäsuren zwischen den einzelnen Perioden innerhalb eines großen Werkganzen, durch die die Handschrift des Fotografen verwischt wird.¹⁰⁹⁰

Diese Feststellung entspricht im Prinzip dem Bestreben Bernd und Hilla Bechers, als Fotografen komplett in den Hintergrund zu rücken und die Gegenstände selbst sprechen zu lassen. Auch der Anspruch August Sanders und Albert Renger-Patzschs nach größtmöglicher Objektivität und Zurücknahme des Fotografen findet hier seine Erfüllung. „Jede persönliche Sicht“, so Sontag, und erinnert damit an die von Herta Wolf formulierten Schlagworte zur Definition der Fotografie¹⁰⁹¹, widerspreche „der Hauptforderung, die an das Foto gestellt wird: der Forderung zu protokollieren, zu diagnostizieren, zu informieren.“¹⁰⁹² Die Stärke des fotografischen Mediums beruhe darauf, so heißt es weiter, dass es Kopien der Welt schaffe, „nicht aber Projektionen des Bewusstseins eines einzelnen Künstlers.“¹⁰⁹³ Die einzige Möglichkeit, das Werk eines bedeutenden Fotografen von dem eines anderen zu unterscheiden, liegt laut Susan Sontag in der Monopolisierung eines bestimmten Objekts.¹⁰⁹⁴ Dies trifft zweifelsfrei auf die Fotografien der Bechers, Sanders und Blossfeldts zu. Sie haben sich ausschließlich oder fast ausschließlich auf das Fotografieren ganz bestimmter Objekte konzentriert. Diese Begrenzung des thematischen Repertoires sowie der Aufnahmeart führt zu einer Wiedererkennbarkeit, die die Fotografen alles andere als unscheinbar und verwechselbar machen. Die Becher'schen Fotografien von Industriebauten, Sanders Porträts aus der Zeit der Weimarer Republik sowie die Pflanzenaufnahmen Karl Blossfeldts sind unverkennbar und eindeutig als Werke der entsprechenden Fotografen zu identifizieren. Das Werk Albert Renger-Patzschs mag zwar thematisch breiter aufgestellt sein als das der anderen Fotografen, doch ist durch seine ganz eigene, strenge Sicht auf die Dinge letztendlich auch seine Urheberschaft eindeutig zu identifizieren. Die Fotografien der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts offenbaren durch die ihnen eigene und unverkennbare formale sowie thematische Ausrichtung eine eigene Handschrift. Diese werkumfassende Ausdrucksweise macht den Fotografen zum Autoren, Urheber und Schöpfer:

Um sich als Kunst zu legitimieren, muß die Fotografie den Begriff des Fotografen als *auteur* kultivieren und die Vorstellung, daß alle Fotografien, die von ein und demselben Fotografen stammen, ein Gesamtwerk ausmachen.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁸⁹ Vgl. Sontag (1980), S. 129f.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 130f.

¹⁰⁹¹ Vgl. Kapitel 5.2.1, S. 277 der vorliegenden Arbeit.

¹⁰⁹² Sontag (1980), S. 129.

¹⁰⁹³ Ebd.

¹⁰⁹⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁹⁵ Sontag (1980), S. 133.

Fotografien sind in der Regel, anders als gemalte Bilder, nicht direkt auf der Bildoberfläche signiert und entbehren so das Merkmal eines Kunstwerks. Durch die Signatur macht der Künstler seine Urheberschaft deutlich und kennzeichnet das Bild gleichzeitig als Kunstwerk. Ein fotografisches Oeuvre hingegen ist durch seine Thematik, und die formalen Prinzipien durch die es bestimmt wird, die Signatur selbst.

August Sander hat – denn schließlich bestätigen Ausnahmen die Regel – seine Fotografien tatsächlich signiert. Die Signatur befindet sich in seinem Fall nicht auf der Fotografie selbst, sondern auf den Passepartouts oder Pappen, auf denen die Bilder angebracht sind. Die Signatur findet sich rechts unter der Fotografie. Ein Atelieraufkleber auf der Rückseite der Fotografie macht darüber hinaus das Selbstverständnis des Fotografen ganz deutlich.¹⁰⁹⁶ Sander hat auch auf dem Abzug selbst signiert, dann meist in Rot und eher zu Beginn seiner Karriere. Es gab darüber hinaus einen Prägestempel, der seine Signatur zeigt.¹⁰⁹⁷ Hier handelt es sich nicht um das Werk eines beliebigen Fotografen, sondern ganz klar um das Oeuvre August Sanders, der mit seinem Namen für eine bestimmte Art der Bildaufnahme sowie für das Gesamtprojekt und -kunstwerk der *Menschen des 20. Jahrhunderts* steht.

Auch Albert Renger-Patzsch sowie Bernd und Hilla Becher haben Ihre Fotografien signiert oder mit entsprechenden Stempeln versehen, um die Autorschaft zu verdeutlichen. Bei den Bechers befinden sich die Signaturen in der Regel auf der Rückseite eines Abzugs der entsprechenden Gruppe, aber auch auf dem Montagekarton oder weißen Rand bei Aufgearbeiten. Ob ein Bild signiert ist oder nicht, ist vor allem durch den Zweck begründet. So weisen Arbeitsproben, private Fotografien und Skizzen in der Regel keine Signatur auf, wohingegen Bilder, die verkauft oder entliehen werden viel häufiger eine Signatur tragen. Hierbei kann es sich um einen handgeschriebenen Namen, einen Präge- oder Nassstempel oder um einen beigefügten Copyrightvermerk handeln.¹⁰⁹⁸

Das Eingliedern der Fotografie als eigenständigen Bereich in den musealen Kontext entbindet sie von ihrer Reduzierung auf den rein „nützlichen“ Aspekt. Die Gegenstände erhalten mit dem Einzug ins Museum eine neue Autonomie. Die Fotografien dienen nicht mehr nur allein dem Zweck der Beweisführung und Illustration, sondern werden unter einem anderen, nämlich theoretischen und vor allem ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet. Nicht allein die sachliche Dokumentation und das fotografische Bewahren von Wassertürmen, Gasbehältern und „Ruhrgebietslandschaften“, von Bauern, Industriellen und Künstlern sowie von Farnen, Blüten und Blättern spielt eine Rolle, sondern auch die Ästhetik des fotografischen Gegenstandes.

Die Erweiterung der Fotografie um neue Bereiche bedeutet nicht, dass sie nicht immer noch auf „alten Aufgabengebieten“ wirksam sein könnte. Die Zuschreibung neuer Fähigkeiten und Eigenschaften ist nicht gleichbedeutend mit der Auflösung der bisherigen. Eine „Ghettoisierung“ der Fotografie muss nicht zwangsläufig mit der Einbindung in den musealen Rahmen einhergehen. Nach wie vor kann sie zur Bezeugung und Berichterstattung, zum Topographieren und Registrieren verwendet werden. Die

¹⁰⁹⁶ Diese Beobachtung konnte ich bei meinem Besuch der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur am 01.03.2011 machen, bei dem ich Einblick in Teile von Sanders Bildarchiv erhielt.

¹⁰⁹⁷ Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im schriftlichen Austausch am 12.05.2014.

¹⁰⁹⁸ Auskunft von Rajka Knipper der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln im schriftlichen Austausch am 12.05.2014.

Zuschreibung der ästhetischen Qualitäten und die Anerkennung als autonome Kunstform sind nur weitere Elemente im komplexen Dasein der Fotografie und können, wie am Beispiel von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt gezeigt, durchaus koexistieren.

6. Fazit

6.1 Zusammenfassung

Anhand der Werke von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt hat die vorliegende Arbeit eine Fotografie analysiert, die sich weder auf Kunst noch Dokumentation festlegen lässt, sondern vielmehr beide Bereiche in sich vereint. Wie in der Einleitung als Arbeitshypothese angenommen, hat sich durch die Betrachtung der Ausgangspunkte, Intentionen, Arbeitsweisen und Rezeptionen der vier fotografischen Werke bestätigt, dass sich deren Verbindungslinien im Prinzip des sachlich Dokumentarischen *und* im Prinzip des ästhetisch Künstlerischen treffen. Es findet eine Vernetzung, Überschneidung und Mehrfachbesetzung des einen oder des anderen Feldes statt und lässt eine absolute Trennung der Bereiche unmöglich bzw. unnötig erscheinen. Eine strikte Isolierung der beiden Bereiche würde ein Ausblenden wichtiger Einzelaspekte bedeuten, ohne die die vier Werke nicht zu denken sind. Interdisziplinarität ist es, was die Arbeiten der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts so schwer kategorisierbar und gleichzeitig so unendlich vielfältig macht. Kunst und Dokumentation schließen sich dabei nicht aus, sondern existieren vielmehr in einer wechselseitigen Ergänzung und Verflechtung.

In der vorliegenden Arbeit wurde der Fragestellung nachgegangen, inwiefern Objektivität und Subjektivität, Wissenschaft und Ästhetik, Kunst und Dokumentation starre Konstanten sind, die klar voneinander abgegrenzt existieren, wie die Grenze verläuft oder verlaufen könnte und ob sie überhaupt gezogen werden kann. Dafür habe ich zu Anfang eine Verortung des fotografischen Mediums vorgenommen, die zunächst historischer und dann theoretischer Art war. Erstere hat gezeigt, dass die Fotografie schon früh als Dokument auf juristischem und wissenschaftlichem Gebiet Verwendung fand.

Die Fotografie galt seit ihren Anfängen als technisches Medium des Realen. Die Entwicklung der Fotografie war begleitet von Gedanken und Diskursen über die Abbildung vermeintlicher Wirklichkeit, über die Kopie der Welt mittels eines technisch-chemischen Verfahrens und über die Bedeutung der Wahrnehmung sowie Klassifizierung des Festgehaltenen. Obwohl die Diskussion um den Nutzen, die Leistung und die Einordnung fotografischer Abbildungen immer auch begleitet war vom Vorwurf der Manipulation, der Mangelhaftigkeit und damit auch der Unzuverlässigkeit, hatte die Ansicht, es handle sich bei der Fotografie um ein realistisches Medium, generell Bestand.

Schon der Fotopionier William Henry Fox Talbot schrieb im Jahre 1839, dass es nicht der Künstler sei, der das fotografische Bild hervorbringe, sondern die fotografische Technik allein. Der Mensch müsse lediglich den Apparat positionieren, das Bild aber mache sich dann von selbst.¹⁰⁹⁹ Aus dieser frühen Einschätzung leitet sich bereits der dokumentarische Status der Fotografie ab. Zwischen der Fotografie und dem abgebildeten Gegenstand scheint eine physische Verbindung zu bestehen, die

¹⁰⁹⁹ Vgl. Talbot, William Henry Fox: „Letter to the editor of the Literary Gazette from Talbot, written January 30, published February 2, 1839“, zit. in: Buckland, Gail: *Fox Talbot and the Invention of Photography*, London 1980, S. 43; “[...] it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF. All that the artist does is to dispose the apparatus before the object whose image he requires; he then leaves it for a certain time, greater or less, according to circumstances. At the end of the time he returns, takes out his picture, and finds it finished....”

auf eine Spur und einen Abdruck der Realität verweist. Die Fotografie wird zum beglaubigenden Instrument in Gerichtsprozessen, in der Wissenschaft und im Geschehen der Welt. Die von Talbot formulierte Ansicht, eine hervorstechende Eigenschaft der Fotografie bestehe darin, dass sie sich selbst aufzeichne, findet sich später ebenfalls bei Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt wieder. Von den sich selbst aufzeichnenden Gegenständen wird hier gesprochen, bei denen ein intervenierender Fotograf vollkommen ausgeklammert wird und außerordentlich objektive Abbildungen das Resultat sein sollen.

Die theoretische Verortung hat ergeben, dass die Kategorien „Objektivität“ und „Subjektivität“ einem stetigen Wandel unterlagen. Angewendet auf das Medium der Fotografie fand der Begriff der „mechanischen Objektivität“ seit der Mitte des 19. Jahrhunderts Eingang in das Sprachvokabular der Wissenschaftler und prägt noch heute die Vorstellung vieler von der Fotografie als neutrale Möglichkeit der Abbildung. Als Kategoriebezeichnungen sind Objektivität und Subjektivität jedoch überaus „elastische“ Begrifflichkeiten¹¹⁰⁰. Sie bedeuteten zu anderen Zeiten an anderen Orten ganz Unterschiedliches, mitunter Gegensätzliches, und entwickeln sich in ihrer Begriffsbedeutung auch heute noch weiter.

Zeit, Referenz und Spur zeigten sich als essentielle Konzepte und Analysekatoren, mit denen die Fotografiethorie versucht, das Wesen der Fotografie zu erklären. Auf den Aspekt der Spur, des Indexes und des Abdrucks einer vergangenen Realität ist in zahlreichen theoretischen Schriften zur Fotografie hingewiesen worden. Fotografien schaffen darin Zeugnisse einer vergangenen Wirklichkeit. Deutlich wird dabei vor allem, dass eine Fotografie niemals in der Lage ist, das ganze Spektrum des Realen abzubilden. Indem Fotografien einen Schnitt durch Zeit und Raum darstellen, können sie uns lediglich einen isolierten Teil der Wirklichkeit vor Augen führen. Der Moment der Aufnahme ist unwiderruflich vergangen und stellt mit dem Abgebildeten einen selektierten Teil des Gesamtgeschehens dar. Im fotografischen Aufnahmeprozess, im Moment der Bildwerdung, wird das Abgelichtete reduziert. „Aus einem Objekt ein Bild zu machen“, stellt deshalb der Theoretiker Jean Baudrillard fest, „heißt, all seine Dimensionen nach und nach zu entfernen: das Gewicht, die Räumlichkeit, den Duft, die Tiefe, die Zeit, die Kontinuität und natürlich den Sinn.“¹¹⁰¹ Die Fotografie ist damit nicht die Wirklichkeit, sie ist auch keine Kopie der Wirklichkeit, sondern sie begründet ein Bild der Wirklichkeit. „Dass Fotografien notwendigerweise auf reale Objekte verweisen“, so auch Peter Geimer, „besagt noch nichts über die Wirklichkeitstreue der dabei entstandenen Artefakte.“¹¹⁰² Der Soziologe Pierre Bourdieu ist aus genau diesem Grunde nicht daran interessiert, was die Fotografie ist, sondern was man ihr zuschreibt *zu sein*.¹¹⁰³ Die Fotografie gilt als realistisch-objektives Medium und ist als solches in unserer Gesellschaft etabliert. Die Zuschreibung der Objektivität ist deshalb unabhängig von den tatsächlichen Möglichkeiten und Leistungen der Fotografie.

Auf die historische und theoretische Verortung der Fotografie folgte die Einordnung der hier behandelten Fotografen und ihrer Werke. Im anschließenden Analyseteil wurden die Arbeiten der

¹¹⁰⁰ Snyder, Joel: „Das Bild des Sehens“, in: Wolf (2002), S. 26.

¹¹⁰¹ Baudrillard, Jean: „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität“ (1998), in: Stiegler (2010), S. 51.

¹¹⁰² Geimer (2009), S. 24.

¹¹⁰³ Vgl. Bourdieu/ Boltanski (2006), S. 85.

Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts anhand der Fragestellung und den herausgearbeiteten Kategorien verglichen und untersucht.

Objektivität ist etwas, das im Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt eine entscheidende Rolle spielt. Durch eine möglichst sachliche und vereinheitlichte Art und Weise der Aufnahme versuchen sie als Fotografen im Hintergrund, wenn nicht sogar unsichtbar, zu bleiben und so Bilddokumente zu schaffen, die ein Höchstmaß an Objektivität – im Sinne von Neutralität und Sachlichkeit – bieten. Mit diesem Anspruch und ihrer fotografischen Umsetzung stehen sie einer wissenschaftlichen Herangehensweise sehr nahe. Die schwarz-weißen Vergleichsreihen erinnern an ein naturwissenschaftliches Forschungsprojekt. Die vier Werke verbindet der radikale Verzicht auf malerisches oder narratives Beiwerk sowie die Prämisse, sich selbst zurück zu nehmen und ganz und gar auf das aufzunehmende Motiv zu konzentrieren.

Das fotografische Oeuvre von Bernd und Hilla Becher zählt zu den bedeutendsten der Gegenwart. Ihre jahrzehntelange fotografische Dokumentation industrieller Bauten hat zu einer neuen und veränderten Wertschätzung der sachlichen, nah am Gegenstand orientierten Fotografie geführt. Mit ihrem Werk verwirklichen die Bechers ästhetische Positionen der neusachlichen Fotografie und setzen so gewissermaßen die Tradition des Neuen Sehens, die sich mit den Namen von Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt verbindet, fort. In den Werken Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts lassen sich deutliche Grundzüge jener künstlerischen Haltung feststellen, die auch für die Arbeit der Bechers bestimmend werden sollten: Der Blick für die charakteristischen Zeugnisse einer bestimmten Epoche, aus dem heraus sich unabhängig von zeitgenössischen Strömungen eine neue Sichtweise auf die Dinge formuliert, sowie die Kontinuität der Arbeitsweise. Das vergleichende Sehen, die Arbeit mit Typologien, Serien und Reihen ist es vor allem, das ihre Werke neben der sachlich-objektiven Bildauffassung vereint.

Die Serie als künstlerisches Konzept ist es, die sowohl den wissenschaftlichen als auch den ästhetischen Vergleich ermöglicht. Die Arbeiten Blossfeldts, Sanders, Renger-Patzschs und vor allem der Bechers sind ohne das Prinzip der Serie nicht zu denken. Die Serie und der visuelle Vergleich liegen dem Werk und Schaffen zugrunde. Die einzelne Fotografie sei ein bedeutendes Element, so Hilla Becher, müsse sich allerdings in einer Serie einfügen. „Das Einzelstück ist zwar wichtig, aber es geht immer darum, das Vergleichen zu lernen“, fasst sie zusammen.¹¹⁰⁴

Die Analyse der vorliegenden Arbeit wurde ergänzt durch eine Erörterung. Hier wurden bereits angeführte Themenbereiche aufgegriffen und ausführlicher behandelt. Die Objektivität der Kamera und deren Vergleich mit dem menschlichen Auge wurden in diesem Abschnitt genauer betrachtet, genauso wie die Bedeutung des Archivs und Ausstellungsraums für das Medium der Fotografie.

Das Objektiv des Fotoapparates gilt einigen als Prothese und Erweiterung des menschlichen Sehens¹¹⁰⁵, die die menschliche Retina „mehr als nur ersetzt“, so Bernd Stiegler. „Die Retina gewordene Photographie“, so führt er aus, „zieht dem Auge seine Überzeugungskraft wie eine Haut ab. Als pellicula, als Häutchen, findet sie fortan überall dort ihren Einsatz, wo es um Dokumentation,

¹¹⁰⁴ Hilla Becher auf einer Podiumsdiskussion zum Thema: „Fotografische Positionen“ im Museum Kunstpalast, Düsseldorf, zit. in: Zimmermann, Damian: „Fotografische Positionen. Podiumsdiskussion im Museum Kunstpalast, Düsseldorf“, in: *Photonews. Zeitung für Fotografie*, Nr. 2/3, Februar 2013, 25. Jahrgang, S. 4.

¹¹⁰⁵ Vgl. Kapitel 5.1.8 der vorliegenden Arbeit.

Archivierung oder Objektivierung geht.“¹¹⁰⁶ Indem der Automatismus der Kamera eine Neutralität und Objektivität erzeugt, die vom Menschen dieser Auffassung nach nicht geleistet werden kann, erscheint das menschliche Auge gegenüber der Fotografie als unvollkommen und defizitär. Zu rationalen Ansichten scheint der Mensch nur mittels Kameratechnik gelangen zu können.

Selbst ein vollkommen neutrales und objektives Verfahren zur Bildproduktion kann jedoch nicht verhindern, dass der Gebrauch und Einsatz, die Bildauswahl und Umsetzung und schließlich die Rezeption der Bilder von Mensch zu Mensch verschieden und individuell gehandhabt werden. Das Wahrnehmen und Begreifen unserer Welt erfolgt durch eine Kombination von Sehen und Verstand. Erst ein Zusammenwirken von beidem führt beim Menschen zur Erkenntnis. Da jeder Mensch einzigartig ist, kann eine für alle verbindliche objektive Wahrnehmung nicht existieren. Der Mensch macht das Objektive im Sinne des Neutralen unmöglich. *Die* Objektivität ist nicht existent. Dieser Sachverhalt spiegelt sich nicht nur in der sich wandelnden Definition von dem, was als objektiv gilt, sondern auch in den Forschungsergebnissen zur menschlichen Wahrnehmung wider.

Es ist vor allem der enzyklopädische Ansatz und der Wunsch, einen im Untergang befindlichen Zustand zu bewahren, und gewissermaßen zu konservieren, der die Werke von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt einem wissenschaftlichen Verfahren und dem Prinzip des Archivs so nahe bringt. Zeit ist hier ein entscheidender Faktor. Die von den Bechers und auch Renger-Patzsch dokumentierten Industriebauten sind heute zum Großteil genauso verschwunden wie Sanders Gesellschaftstypen der Weimarer Republik, ganz zu schweigen von den Blüten und Blättern, die aufgrund ihrer kurzen Lebensdauer von Blossfeldt für den Unterricht fotografiert wurden. „Die Kamera isolierte die flüchtigen Erscheinungen“, konstatiert der Kunstkritiker John Berger, „und zerstörte so die Vorstellung, daß Bilder zeitlos seien.“¹¹⁰⁷ Die fotografischen Abbildungen stellen einen flüchtigen Moment dar. Der Fotograf wird damit zum „Magier der Zeit“ und seine Kamera zum „Zauberinstrument, mit dem er den Fluss der Zeit anhält“¹¹⁰⁸. Die Fotografie ermöglicht uns so einen „Blick in den Zeitspalt“¹¹⁰⁹ und unterteilt den Fluss der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Mit der Fotografie erfolgte eine „radikale Irritation unserer Wahrnehmung und ein Triumph über Zeit und Alterung“¹¹¹⁰. Im Archiv überdauern die fixierten Bilder in Form von Fotografien. Die Motive erhalten Bedeutung und produzieren Geschichte. Sie sind Spuren im historischen Verlauf. Nicht zuletzt deshalb verbindet die Bechers und Sander die Vorstellung des Fotografen als Geschichtsschreiber, der mit seinen Fotografien Dokumente einer immer vergänglichen Gegenwart schafft. Die Bilder schlagen eine Brücke zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Indem sie Geschichte und Geschichten festhalten, verankern uns die Fotografien in unserer eigenen Zeit, wirken identitätsstiftend und dokumentieren den Wandel auch für nachfolgende Generationen. Fotografien verdeutlichen die Vergänglichkeit der Zeit und sind damit Dokumente und „Beweisstücke im historischen Prozeß“¹¹¹¹.

¹¹⁰⁶ Stiegler, Bernd: *Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina*, Frankfurt am Main 2011, S. 74.

¹¹⁰⁷ Berger, John: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Hamburg 2002, S. 18.

¹¹⁰⁸ Stepan (2012), S. 12.

¹¹⁰⁹ Ebd.

¹¹¹⁰ Stepan (2012), S. 12.

¹¹¹¹ Benjamin (1970), S. 24.

Mit der Aufnahme in Archive, Galerien und Museen vollziehen die vier hier behandelten Werke nicht nur einen Brückenschlag zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern auch zwischen Dokumentation und Kunst. Die Polarisierung der beiden Begriffe scheint unnötig in Anbetracht der Tatsache, dass Fotografien beides erfüllen können. Sie sind Dokumente des Zeitgeschehens, dokumentierende Abbildungen, sachliche Fakten der Wissenschaft und gleichzeitig Bildnisse, die eine eigene Ästhetik entfalten und fotografische Abbilder zu Kunstwerken machen. Die jeweilige Definition hängt vom Umfeld und vom Definierenden ab. Fotografien können alle genannten Aspekte zugleich in sich vereinen. Die Arbeiten der Bechers, Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts wurden zunächst als nützliches Mittel der Dokumentation betrachtet, das in den Augen vieler im Kunstkontext keine große Rolle spielen sollte und befinden sich heute in den Archiven und Museen dieser Welt.

Bernd und Hilla Becher verwandeln mit ihren Aufnahmen funktionale Industriearchitekturen in Gegenstände der ästhetischen Anschauung, die so zu „anonymen Skulpturen“ werden. Albert Renger-Patzsch erzielt mit seinen Bildausschnitten von Tieren, Landschaften und Gegenständen Aufnahmen von nüchtern-graphischer Komposition. Das Nebeneinander exemplarischer Menschentypen bei den Fotografien von August Sander erreicht durch das nüchterne Nebeneinander und die strikte Komposition eine ästhetische Dimension, die sich im vergleichenden Sehen entfaltet und Karl Blossfeldts Pflanzenfotografie lässt die Blätter, Blüten und Knospen wie die Arbeiten eines Bildhauers erscheinen.

„Als Vehikel der Reaktion gegen das konventionell Schöne“, so heißt es bei Susan Sontag, „hat die Fotografie dazu beigetragen, unseren Begriff des ästhetisch Befriedigenden beträchtlich zu erweitern.“¹¹¹² Der gemeinsame Verdienst von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt liegt darin, dass sie mit ihren Fotografien die Dokumentation des Gegenstandes in den Bereich der Ästhetik überführt haben. In ihrem ursprünglichen historischen Zusammenhang mögen einige Fotografien eine andere Funktion erfüllt haben als sie es heute tun, doch Zeit bedeutet Veränderung und „es scheint“, so stellt auch Sontag fest, „daß die ästhetische Distanz ein Bestandteil der Erfahrung ist, die man beim Betrachten von Fotos macht, wenn nicht von Anfang an, so doch im Laufe der Zeit. Die Zeit erhebt die meisten Fotografien [...] auf die Ebene der Kunst.“¹¹¹³

In der Galerie und im Museum werden die Fotografien und ihre Motive aus dem ursprünglichen historischen Kontext gelöst und ein übergreifender ästhetischer Vergleich ermöglicht. „Das Museum“, so Malraux, „zwingt zu einer Auseinandersetzung mit allen Ausdrucksformen der Welt.“¹¹¹⁴ Das Museum zwingt außerdem zu einer Auseinandersetzung mit bestehenden Kategorien von Kunst und Nicht-Kunst. Durch die Überführung in den Ausstellungsraum hat sich die Auffassung von dem, was Fotografie ist, erheblich gewandelt.

Die Fotografie wird heute zum Bereich der Kunstgeschichte gezählt und ist Thema zahlreicher kunstwissenschaftlicher Studien. Sie ist mittlerweile zu einem beliebten Untersuchungsgegenstand geworden, der sich nicht allein auf den Bereich der Kunst beschränkt, sondern sich mit komplexen Fragestellungen auf dem Gebiet der Geistes-, Kultur- und Naturwissenschaften beschäftigt. Die

¹¹¹² Sontag (1980), S. 103.

¹¹¹³ Ebd., S. 27

¹¹¹⁴ Malraux (1947), S. 8.

Analysen erstrecken sich unter anderen auf Bereiche der Philosophie, Soziologie, Ästhetik, Medientheorie, Semiotik und Wahrnehmungspsychologie.

Es gibt keine klare Grenze zwischen Kunst und Dokumentation. Die Fotografie kann eines von beidem sein oder beides zugleich und irgendwann vielleicht etwas vollkommen anderes, denn die Geschichte und Entwicklung der Fotografie ist nicht geradlinig, sondern verwoben, verworren und „mehrfach gebrochen“¹¹¹⁵. Der Mensch hat das Bedürfnis in Kategorien zu denken. Nichts jedoch ist absolut und so sind auch die Klassifizierungen von Kunst und Dokumentation, von Objektivität und Subjektivität, von Ästhetik und Wissenschaft weniger klare Kategorien und Gegensätze, als vielmehr Phänomene und Konstrukte, die in sich verändernder Verschränkung bestehen.

Wahrnehmungen, Definitionen und Rezeptionen verändern sich im Laufe der Zeit und so kann auch die vorliegende Arbeit nur eine Bestandsaufnahme aktueller Erkenntnisse und Positionen sein. Sie ist genauso wie die Fotografie ein Ausschnitt aus Zeit und Raum. Die Einordnung und Rezeption der Werke von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt unterlag einem ständigen Wandel und ist auch im Hinblick auf die Zukunft kein abgeschlossener Prozess. Die Interdisziplinarität, Vielfältigkeit und Wandelbarkeit des fotografischen Mediums muss bei einer Betrachtung ihrer Oeuvres berücksichtigt werden. Ein weites Spektrum an Positionen und Definitionen macht das immer in Bewegung befindliche, mitunter widersprüchliche Medium der Fotografie aus und so unterliegt die Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation einer ständigen Bewertungs- und Bedeutungsveränderung.

¹¹¹⁵ Bickenbach, Mathias: „Die Unsichtbarkeit des Medienwandels. Sozikulturelle Evolution der Medien am Beispiel der Fotografie“, in: Voßkamp, Wilhelm/ Weingart, Brigitte (Hrsg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*, Köln 2005, S. 122.

6.2 Ausblick

Gerade im Hinblick auf die Digitalisierung der Fotografie offenbart sich eine ganze Bandbreite neuer Fragestellungen. So bietet die Digitalfotografie neue Möglichkeiten der Aufnahme, der Bearbeitung und der Speicherung von Bildern und stellt die bisherigen Kategorien von Kunst, Dokumentation und Objektivität erneut in Frage. Das Produzieren und Weitergeben von Bildern ist in unserer Gesellschaft heute so leicht wie noch nie. Das fotografische Medium ist weit verbreitet und immer präsent. In der Regel ist die Handhabung einfach und so entstehen nicht nur um ein vielfaches mehr Bilder, sondern es werden auch mehr von ihnen gespeichert. Ob Werbekampagnen, Social-Media-Netzwerke wie Facebook, Tumblr und Pinterest, oder die neuesten Anwendungen für das Smartphone: Unser Leben ist geprägt vom Visuellen. Fotografien gehören heute wie selbstverständlich zur Kommunikation. Dabei wird das persönliche Leben in Form von digitalen Fotos im Internet präsentiert oder Ereignisse mit dem Handy fotografisch festgehalten und per MMS (Multimedia Messaging Service) an Freunde, Bekannte und Verwandte versendet. Die Kamera ist immer dabei und liefert Bilder von unserem und für unser Leben. Durch die Möglichkeit digitaler Bildspeicherung kommt es zu einer regelrechten Bilderflut. Bei diesem Vorgang wird nicht immer selektiert, sondern die gesamte Masse an Bilderzeugnissen archiviert. Ob private Speicherkarten und Rechner oder offizielle Institutionen – die Archive wachsen. Durch die digitale Fotografie und das Internet ist es darüber hinaus mehr Menschen als je zuvor möglich, ihre Bilder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Internet stellt in diesem Sinne einen virtuellen Ausstellungsraum dar. Inwiefern dies den Status der Fotografie als Kunst beeinflusst, wachsen lässt oder vielleicht gar schmälert, wird sich zeigen. Die Unmittelbarkeit der Bildentstehung auf dem digitalen Datenträger lässt die Bedeutung und Definition von Dokumentation, Realität und Wahrheitsgehalt in einem neuen Licht erscheinen. Die Geschichte der fotografischen Technik und die Geschichte der Wahrnehmung verlaufen keineswegs parallel. Die Technik hat sich im Laufe der Zeit rasant weiterentwickelt, doch die Vorstellung des entstehenden Bildes ist lange Zeit unverändert geblieben. So sind klassische Spiegelreflexkameras mit einem undurchlässigen Spiegel ausgestattet, der bei der Aufnahme nach oben klappt und somit die Belichtung des Filmmaterials ermöglicht. Mittlerweile gibt es sogenannte SLT-Kameras, kurz für „Single Lens Translucent“, die über einen teildurchlässigen Spiegel verfügen. Dieser ist nicht beweglich und macht es möglich, dass das Bild vom Sensor direkt ans Auge gelangt. Dadurch, dass der Spiegel bei der Aufnahme nicht nach oben schwingen muss, ist dieser Kamerateyp besonders schnell: Bis zu zwölf Bilder in der Sekunde sind hier möglich. Auch dies führt zu einer erweiterten und veränderten Wahrnehmung der Realität.

Während sich die Kamerateypen wandelten und sich der Aufnahme- und Entwicklungsprozess vereinfachte, hatte man mit dem fotografischen Bild nach wie vor eine Art Kopie der Realität in der Hand. Mit der Digitalfotografie jedoch geht die alt bekannte Stofflichkeit fotografischer Abbilder verloren. Stattdessen existiert das Fotografierte in Form von Pixeln und Byte-Zahlen weiter. Das „fotografisch anmutende Bild“, so die Kunsthistorikerin Anette Hüsch, „ist dann nicht mehr die Abbildung eines Gegenstandes, sondern simuliert lediglich die Repräsentation eines solchen“¹¹¹⁶.

¹¹¹⁶ Hüsch, Anette: „Künstlerische Konzeptionen am Übergang von analoger zu digitaler Fotografie“, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kuenstlerische_konzeptionen/1/, letzter Zugriff am 17.7.2012.

Obwohl Bildmanipulationen seit den Anfängen der Fotografie existieren, bietet die digitale Bildbearbeitung doch ein weit höheres Maß an Eingriffsmöglichkeiten. Mit Programmen wie Photoshop und InDesign entstehen völlig neue Bildwelten, deren manipulierte Versionen nicht mehr von vermeintlicher Realität zu unterscheiden sind. Fotografien werden mit dem Computer teilweise nicht nur bearbeitet, sondern auch simuliert. Mit dem Aufkommen des digitalen Bildes werden bisherige Definitionen und Vorstellungen von Ästhetik und Ethik in Frage gestellt und seitdem diskutiert. Konzepte und Kategorien von Realismus und Repräsentation müssen mit der digitalen Bildverarbeitung erneut überdacht werden. Die Erzeugung digitaler Bilder wurde in diesem Sinne auch als „Fotografie nach der Fotografie“¹¹¹⁷ verstanden, die entschieden von der analogen Bilderzeugung, wie wir sie bei Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt vorfinden, getrennt wird. Mit den neuen Technologien verändert sich das fotografische Bild und mit ihm das fotografische Prinzip; es stellt sich die Frage, „ob das noch Fotografie ist, was nach der fotografischen ‚Lichtmalerei‘ mittels Computer entsteht“¹¹¹⁸. Die „digitale Maschinerie“¹¹¹⁹ hat Einfluss auf unsere Wahrnehmungsgewohnheiten und die „Fotografie erweist sich als Übergangsmedium und Schnittstelle zwischen analogen und digitalen Medien“¹¹²⁰. Während der analogen Fotografie eine Stofflichkeit in Form des lichtempfindlichen Trägermaterials eigen ist, beruht die digitale Fotografie auf einer Technologie, die Datensätze erzeugt und das Bild in Form von digitalen Codes definiert. Das allgemeine Bildverständnis verändert sich und damit auch der Umgang mit bestehenden Kategorien. Hat schon die analoge Fotografie das allgemeine Verständnis von Wirklichkeit erweitert und verändert, so wird dieser Prozess mit der Digitalfotografie entschieden vorangetrieben und weitergeführt. Eine Weiterentwicklung der Bereiche Kunst und Dokumentation steht im Hinblick auf das Feld der (digitalen) Fotografie deshalb auch in Zukunft außer Frage.

¹¹¹⁷ Vgl. hierzu den Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung aus dem Jahre 1996: Amelunxen, Hubertus von (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden 1996.

¹¹¹⁸ Ebd., S. 9.

¹¹¹⁹ Ebd.

¹¹²⁰ Ebd., S. 10.

Zusammenfassung

Anhand der Werke von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt analysiert die vorliegende Arbeit eine Fotografie, die sich scheinbar weder auf Kunst noch Dokumentation festlegen lässt, sondern vielmehr beide Bereiche in sich vereint. Die Fragestellung, ob es tatsächlich einen fließenden Übergang zwischen Kunst und Dokumentation gibt und inwiefern diese Kategorien unterschieden werden können oder vielleicht doch deckungsgleich sind, wird anhand der vier fotografischen Werke eingehend erörtert.

Die Arbeitshypothese der vorliegenden Arbeit ist, dass die Arbeiten der hier behandelten Fotografen nicht nur zwischen Ästhetik und Wissenschaft, zwischen Objektivität und Subjektivität, sondern damit vor allem auch zwischen Kunst und Dokumentation stehen. In der vorliegenden Arbeit wird der Fragestellung nachgegangen, inwiefern diese Kategorien starre Konstanten sind, die klar voneinander abgegrenzt existieren, wie die Grenze verläuft oder verlaufen könnte und ob sie überhaupt gezogen werden kann. Eine strikte Isolierung der jeweiligen Bereiche würde ein Ausblenden wichtiger Einzelaspekte bedeuten, ohne die die vier Werke nicht zu denken sind. Alle genannten Begriffe müssen im jeweiligen historischen Kontext gedacht werden und sind nicht ohne weiteres festzulegen. Eine klare Definition, Grenzziehung und damit Zuordnung ist aufgrund sich immer wieder verändernder Gegebenheiten, Rahmenbedingungen und Kontexten nicht möglich, sondern unterliegt einem ständigen Wandel.

Die Thematik wird aus kunsthistorischer, kunsttheoretischer, kultureller und naturwissenschaftlicher Perspektive betrachtet. Die vorliegende Arbeit möchte den Forschungsstand um einen weit gefächerten Blick auf die Werke Bernd und Hilla Bechers, Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldts erweitern. Die Arbeiten der Fotografen werden dabei unter werkimmanenten, historischen und zeitgenössischen Gesichtspunkten in den kunsthistorischen Zusammenhang gestellt.

Vor dem Hintergrund dieser Zielsetzung geht die vorliegende Dissertation sowohl den verschiedenen Facetten der Becher'schen Industriefotografie, als auch den Aspekten neusachlicher Fotografie in Deutschland nach. Eine Konzentration auf das Werk und Schaffen von Bernd und Hilla Becher mit den Arbeiten Albert Renger-Patzschs, August Sanders und Karl Blossfeldts als Vergleichsgegenstand dient dazu, die oben genannten Kategorien und Begriffe zu veranschaulichen und zu überprüfen.

Durch die exemplarische Betrachtung des Becher'schen Werkes sowie der Arbeiten Renger-Patzschs, Sanders und Blossfeldts wird die Selbstverständlichkeit hinterfragt, mit der immer wieder auf die Objektivität und den dokumentarischen Charakter ihrer Fotografien verwiesen wird. Dafür wird zu Anfang eine Verortung des fotografischen Mediums vorgenommen, die zunächst historischer und dann theoretischer Art ist. Erstere zeigt, dass die Fotografie schon früh als Dokument auf juristischem und wissenschaftlichem Gebiet Verwendung fand. Zwischen der Fotografie und dem abgebildeten Gegenstand scheint eine physische Verbindung zu bestehen, die auf eine Spur und einen Abdruck der Realität verweist. Die Fotografie wird so zum beglaubigenden Instrument in Gerichtsprozessen, in der Wissenschaft und im Geschehen der Welt.

Die theoretische Verortung macht deutlich, dass die Kategorien „Objektivität“ und „Subjektivität“ einem stetigen Wandel unterlagen. Sie bedeuteten zu anderen Zeiten an anderen Orten ganz

Unterschiedliches, mitunter Gegensätzliches, und entwickeln sich in ihrer Begriffsbedeutung auch heute noch weiter.

Die Bedeutung der Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt wird vor dem Hintergrund der verschiedenen Theorien zur Fotografie, bereits bestehender Forschungsergebnisse zu den vier Werken und im Kontext wissenschaftlicher Erkenntnisse zum Thema Objektivität und Optik sowie zum Thema Archiv und Ausstellungsraum herausgestellt. Die Dissertation möchte damit nicht nur den Blick auf die besprochenen Werke, sondern auch auf die Interdisziplinarität von Kunst und Wissenschaft sowie die eigene Wahrnehmung, verändern und bewusst machen.

Summary

This dissertation handles the works of Bernd and Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander and Karl Blossfeldt and analyzes a type of photography that eludes classification as purely art or purely documentation, but rather exists as a combination of both. Using the aforementioned photographers and their works as a foundation, the question of whether or not there is a smooth transition between art and documentation and how this difference does or does not manifest is discussed in detail.

The operational hypothesis of this study is that the work of these photographers exists in a space not only between aesthetics and science, between objectivity and subjectivity, but actually straddles a larger sphere between art and documentation. The present study addresses the question of how these categories exist clearly separated, how the boundaries exist or could exist and if they can be drawn at all. Strict differentiation between these areas would mean ignoring important individual aspects of the collective oeuvre, resulting in the unthinkable exclusion of individual characteristics. Every working term must be put into an historical context, as without this consideration, definition is impossible. Clear definitions and subsequent classifications are incumbent upon historical and modern-day context, thus are subject to constant change.

The topics within this work are looked at from art-historical, art-theoretical, cultural and scientific perspectives. This document aims to expand the state of research by providing a wide-ranging look at the works of Bernd and Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander and Karl Blossfeldt. The works of the photographers are put in the context of art history by work-immanent, historical and contemporary aspects.

Given this objective, this dissertation investigates the different facets of the industrial photography of the Becher's, as well as the aspects of the "Neue Sachlichkeit" in Germany. The oeuvre of Bernd and Hilla Becher is compared with the works of Albert Renger-Patzsch, August Sander and Karl Blossfeldt as means to illustrate and review the categories and concepts above. Through the exemplary consideration of the Becher's work as well as the work of Renger-Patzsch, Sander and Blossfeldt, the qualifications, which are repeatedly used to refer to the objectivity and the documentary character of their photographs, are questioned.

To deal with these questions, first a historical and theoretical localization of the photographic medium is made. The former shows that photography was used early as a document in the legal and scientific disciplines. Between the photograph and the depicted object a physical connection seems to exist as an impression of reality. Photography then became an instrument certifying the legal process, in science and in global events. This historical and theoretical framework makes clear that the categories of "objectivity" and "subjectivity" were subject to constant change. At other times and in other places, they meant quite different things, sometimes opposites, and are terms that are still evolving in their meaning today.

The importance of the works of Bernd and Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander and Karl Blossfeldt are presented through the lenses of the various theories of photography, existing research on the four oeuvres, the context of scientific knowledge on the subject of objectivity and optics, as well as archives and exhibition space. The thesis would thus not only like to change and raise awareness of the discussed works, but also of the general interdisciplinarity of art and science and aims to change and increase individual perception.

Literaturverzeichnis

Buchpublikationen und Ausstellungskataloge

Ackerknecht, Erwin H./ Buess, Heinrich (Hrsg.): *Franz Joseph Gall (1758-1828). Naturforscher und Anthropologe*, Stuttgart/ Wien 1979

Aitken, Ian: *The Documentary Film Movement. An Anthology*, Edinburgh 1998

Amelunxen, Hubertus von (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden 1996

Artamonov, Ivan D.: *Optische Täuschungen*, Frankfurt am Main 1982

Atget, Eugène: *Das alte Frankreich*, hrsg. von John Szarkowski, München 1981

Atget, Eugène: *Das alte Paris*, hrsg. von John Szarkowski, München 1982

Baier, Wolfgang: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1977

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985

Barthes, Roland: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990

Baudelaire, Charles: *Sämtliche Werke, Briefe. Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857-1860*, 8 Bde., Bd. 5, hrsg. von Friedhelm Kemp, Claude Pichois, Wolfgang Drost, München/ Wien 1977

Becher, Bernd und Hilla: *Industriebauten 1830 – 1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher*, Die Neue Sammlung, München, 6.3. – 16.4. 1967, München 1967

Becher, Bernd und Hilla: *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Düsseldorf 1970

Becher, Bernd und Hilla: *Fachwerkhäuser des Siegener Industriegebietes*, München 1977

Becher, Bernd und Hilla: *Fördertürme, Chevalements, Mineheads*, Vorwort: Zdenek Felix und Suzanne Pagé, München 1985

Bernd und Hilla Becher: *Wassertürme*, Text: Reyner Banham, München 1988

Becher, Bernd und Hilla: *Hochöfen*, München 1990

Bernd und Hilla Becher: *Pennsylvania Coal Mine Tipples*, Vorwort: Charles Wright, München/ Paris/ London 1991

Becher, Bernd und Hilla und die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: *Aus der Distanz. Photographien von Bernd und Hilla Becher, Andreas Gursky, Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth, Petra Wunderlich*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 22. Juni - 4. August 1991, Düsseldorf 1991

Bernd und Hilla Becher: *Gasbehälter*, München 1993

Bernd und Hilla Becher: *Fabrikhallen*, Text: Klaus Bußmann, München/ Paris/ London 1994

Becher, Bernd und Hilla: *Fördertürme*, München/ Paris/ London 1997

Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999

Becher, Bernd und Hilla: *Typologien. Typologies*, München 1999

Becher, Bernd und Hilla: *Gasbehälter*, Unveränderte Neuauflage, München 2002

- Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002
- Becher, Bernd und Hilla: *Wassertürme*, Mit einem Text von Reyner Banham, 5. unveränderte Auflage, München 2005
- Becher, Bernd und Hilla: *Getreidesilos*, München 2006
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1970
- Benjamin, Walter: *Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften*, Band III, 1. Aufl., hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt am Main 1972
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1985
- Berger, John: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Hamburg 2002
- Berger, Peter L./ Luckmann, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, 19. Aufl., Frankfurt am Main 2003
- Bialas, Volker: *Johannes Kepler*, München 2004
- Bippus, Elke/ Sick, Andrea: *Industrialisierung, Technologie von Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2005
- Blocq, Paul/ Londe, Albert: *Anatomie pathologique de la moelle épinière*, Paris 1891
- Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt*, hrsg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf, Berlin 1928
- Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin 1932
- Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst*, 3. Aufl., Nachdruck der Ausgabe von 1928, Dortmund 1985
- Blossfeldt, Karl: *Photographien*, Text: Gert Mattenklott, München 1991
- Blossfeldt, Karl: *Karl Blossfeldt. Licht an der Grenze des Sichtbaren. Die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin*, München/ Berlin 1999
- Boje, Walter: *Fotografie 1919 – 1979, made in Germany*, Frankfurt am Main 1979
- Bourdieu, Pierre/ Boltanski, Luc u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965), Hamburg 2006
- Brecht, Bertolt: *Über Realismus*, Frankfurt am Main 1971
- Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht, Bd. 21, Schriften I, Frankfurt am Main 1992
- Brockhaus: *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon*. 5., Vollständig neu bearbeitete Aufl., Bd. 1, Leipzig 1908
- Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 30 Bde., Bd. 7, Mannheim 2006
- Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 30 Bde., Bd. 19, Mannheim 2006
- Brockhaus: *Brockhaus Enzyklopädie*, 21., völlig neu bearbeitete Auflage, 30 Bde., Bd. 28, Mannheim 2006

- Buckland, Gail: *Fox Talbot and the Invention of Photography*, London 1980
- Burgin, Victor: *Thinking Photography*, Basingstoke, Hampshire 2006
- Busch, Bernd/ Liebelt, Udo/ Oeder, Werner: *Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, Hannover 1988
- Busch, Werner (Hrsg.): *Verfeinertes Sehen*, München 2008
- Cartier-Bresson, Henri: *Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen*, Berlin/ München 1998
- Cavell, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the ontology of film*, Enlarged edition, Cambridge/ Massachusetts/ London 1979
- Charcot, J. M.: *Klinische Vorträge über Krankheiten des Nervensystems*, Stuttgart 1874
- Charcot, J. M.: *Klinische Vorträge über Krankheiten des Nervensystems*, Stuttgart 1878
- Charcot, J. M.: *Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems, insbesondere über Hysterie*, Leipzig/ Wien 1886
- Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome premier. Avec 89 figures intercalées dans le texte et 50 planches, Paris 1888
- Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome II, Paris 1889
- Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome III, Paris 1890
- Charcot, J. M.: *Clinique des maladies du système nerveux*, Tome II, Paris 1893
- Charcot, J. M.: *Poliklinische Vorträge*, Übersetzt von Dr. Max Kahane, II. Band, Schuljahr 188-1889. Mit 125 Holzschnitten, Leipzig/ Wien 1895
- Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996
- Darwin, Charles: *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung, oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Daseyn*, Stuttgart 1860
- Daston, Lorraine/ Galison, Peter: *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007
- Descartes, René: *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. Mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*, Unveränderter Nachdr. der 1. Aufl. v. 1915, Hamburg 1994
- Deutsche Bibelgesellschaft (Hrsg.): *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*, Stuttgart 2006
- Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982
- Didi-Huberman, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997

- Didi-Huberman, Georges/ Mannoni, Laurent: *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris 2004
- Dietzold, Lutz: *In anderem Licht. Lichtinszenierungen in der Sachfotografie aus fünf Jahrzehnten*, Mainz 1994
- Draaisma, Douwe: *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*, Darmstadt 1999
- Dresdner Lehrerverein (Hrsg.): *Dresden, Ein Bilderbuch für die Teilnehmer an der Deutschen Lehrerversammlung*, Dresden 1929
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hrsg. u. mit einem Vorw. v. Herta Wolf, Amsterdam/ Dresden 1998
- Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, avec un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876
- Duden: *Duden. Das Bedeutungswörterbuch. Wortbildung und Wortschatz*, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hrsg. von Wolfgang Müller, Bd. 10, Mannheim/ Wien/ Zürich 1985
- Duden: *Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage von Günther Drosdowski, Bd. 7, Mannheim/ Wien/ Zürich 1989
- Eco, Umberto: *Die Geschichte der Schönheit*, München 2004
- Eco, Umberto: *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2010
- Ehmer, Hermann K. (Hrsg.): *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie*, Köln 1971
- Elkins, James (Hrsg.): *Photography Theory*, New York/ London 2007
- Eskildsen, Ute: *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart 1979
- Evans, Walker: *Photographs for the Farm Security Administration, 1935 – 1938*, New York 1973
- Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main 1984
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Die Sorge um sich*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1989
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Der Gebrauch der Lüste*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1991
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main 1999
- Frank, Manfred/ Raulet, Gérard/ van Reijen, Willem (Hrsg.): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt am Main 1988
- Franz, Eckhart G.: *Einführung in die Archivkunde*, 8. unveränderte Aufl., Darmstadt 2010
- Freier, Felix: *DuMont's Lexikon der Fotografie. Technik-Geschichte-Kunst*, Köln 1992
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Erster Band Werke aus den Jahren 1892 – 1899*, 2. Aufl. (1. Aufl. 1952), Frankfurt am Main 1964

- Freund, Gisèle: *Gisèle Freund. Fotografien*, Ausst. Kat. anlässlich der Ausstellung "Gisèle Freund – Fotografien" im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, hrsg. vom Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main 1995
- Fried, Michael: *Why photography matters as art never before*, New Haven 2008
- Frizot, Michel (Hrsg.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris 1995
- Fuhrmann, Ernst (Hrsg.): *Die Welt der Pflanze*, Bd. II Crassula, Berlin 1924
- Galassi, Peter: *Before Photography. Painting and the invention of photography*, The Museum of Modern Art, New York May 9 - July 5, 1981, New York 1981
- Galerie Schürmann & Kicken, Köln (Hrsg.): *Albert Renger-Patzsch. 100 photographs 1928*, Paris 1979
- Gall, Franz Joseph/ Spurzheim, Johann Caspar: *Untersuchungen über die Anatomie des Nervensystems ueberhaupt, und des Gehirns insbesondere. Ein dem französischen Institute ueberreichtes Mémoire*, Paris und Strassburg 1809
- Geimer, Peter (Hrsg): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main 2002
- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009
- Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 13 Naturwissenschaftliche Schriften, 8., neu bearbeitete Auflage, Hamburg 1981
- Golan, Tal: *Laws of Men and Laws of Nature. The history of scientific expert testimony in England and America*, Cambridge 2007
- Gombrich, E. H.: *Die Geschichte der Kunst*, Erweiterte, überarbeitete und neu gestaltete 16. Auflage, Frankfurt am Main 1996
- Gombrich, E. H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002
- Gräff, Werner: *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin 1929
- Greenberg, Clement: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Amsterdam/ Dresden 1997
- Gregory, Richard L.: *Auge und Gehirn. Zur Psychophysiologie des Sehens*, München 1966
- Grigoteit, Ariane: *Serien Bernd & Hilla Becher. Aus der Sammlung Deutsche Bank*, hrsg. von der Deutschen Bank AG Frankfurt am Main, Mainz 1998
- Grimm, Albrecht: *120 Jahre Photogrammetrie in Deutschland. Das Tagebuch von Albrecht Meydenbauer, dem Nestor des Messbild-Verfahrens, veröffentlicht aus Anlaß des Jubiläums 1858/1979*, München/ Düsseldorf 1978
- Groys, Boris: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München 1992
- Groys, Boris: *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München/ Wien 1997
- Groys, Boris: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München/ Wien 2000
- Haeckel, Ernst: *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, Berlin 1866

- Haeckel, Ernst: *Kunstformen der Natur*, Bd. I, Leipzig 1899
- Haferkorn, Heinz (Hrsg.): *Bl-Lexikon Optik*, Leipzig 1988
- Hasenpflug, Kristina: *Perspektive Dokumentarfotografie. Dokumentation des Symposiums am 28./29. September 2002 im Museum für Angewandte Kunst Köln*, Ludwigsburg 2003
- Haus, Andreas: *Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme*, München 1978
- Hecht, Eugene: *Optik*, München 2005
- Heidegger, Martin: *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, Frankfurt am Main 2007
- Helmholtz, Hermann von: *Schriften zur Erkenntnistheorie*, hrsg. von Paul Hertz und Moritz Schlick, Berlin 1921
- Helmholtz, Hermann von: *Handbuch der physiologischen Optik*, (1. Teil 1856, 2. Teil 1860, 3. Teil 1866), Leipzig 1867
- Helmholtz, Hermann von: *Populäre Wissenschaftliche Vorträge*, Bd. 2, Braunschweig 1871
- Hentschel, Klaus: *Mapping the Spectrum. Techniques of visual representation in research and teaching*, Oxford 2002
- Herder, Johann Gottfried: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792-1800*, 10 Bde., Bd. 8, hrsg. von Hans Dietrich Irscher, Frankfurt am Main 1998
- Hertz, Paul/ Schlick, Moritz (Hrsg.): *Hermann von Helmholtz. Schriften zur Erkenntnistheorie*, Berlin 1921
- Holmes, Oliver Wendell: *Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie*, hrsg., kommentiert und mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Bernd Stiegler, München 2011
- Honnet, Klaus: *Die Fotografie: 293 Bilder von Muybridge, Atget, Evans, Blossfeldt, Sander, Renger Patzsch, Freund, Becher und Friedlander, Gibson, Vink, Nothhelfer, Orlopp, Deal ...*, mit Beitr. von Klaus Honnet und Lothar Romain, Mainz 1976
- Hubel, David H.: *Auge und Gehirn. Neurobiologie des Sehens*, Heidelberg 1989
- Jürgs, Britta (Hrsg.): *Leider hab ich's Fliegen ganz verlernt. Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen der neuen Sachlichkeit*, Grambin 2000
- Kapp, Ernst: *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten*, Braunschweig 1877
- Kaschek, Bertram/ Müller, Jürgen/ Wiegand, Wilfried (Hrsg.): *Bilder machen. Fotografie als Praxis*, In Zusammenarbeit mit Jens Bove, Leiter der Deutschen Fotothek, Dresden 2010
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839 – 1912*, München 1980
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie II, 1912 – 1945*, München 1979
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie III, 1945 – 1980*, München 1983
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Foto-Essays. Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München 2006
- Kemp, Wolfgang: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München 2011
- Kluge, Friedrich (Hrsg.): *Ethymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, 21. unveränderte Aufl., Berlin/ New York 1975

- Knobeloch, Heinz: *Subjektivität und Kunstgeschichte*, Köln 1996
- Kolb, Eberhard: *Kritische Grafik in der Weimarer Zeit*, Stuttgart 1985
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1977
- Krauss, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998
- Krauss, Rosalind: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, hrsg. von Herta Wolf, Amsterdam/ Dresden 2000
- Kühn, Christine: *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, Berlin 2005
- Kythler, Bernhard (Hrsg.): *Platon Das Höhlengleichnis. Sämtliche Mythen und Gleichnisse*, Frankfurt am Main/ Leipzig 2009
- Lammert, Angela: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, Amsterdam/ Dresden 2001
- Lange, Dorothea: *Dorothea Lange, by The Museum of Modern Art, New York, New York* 1968.
- Lange, Dorothea: *Dorothea Lange. The Aperture history of photography series*, New York 1981
- Lange, Susanne: *Die Industriephographien von Bernd und Hilla Becher : Eine monographische Untersuchung vor dem Hintergrund entwicklungshistorischer Zusammenhänge*, Frankfurt am Main 1999
- Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002
- Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005
- Lauer, Leslie J.: *The books of Karl Blossfeldt. A descriptive Bibliography*, New York 1999
- Leisegang, Gertrud: *Descartes Dioptrik*, Meisenheim am Glan 1954
- Lemcke, Mechthild: *Johannes Kepler*, Hamburg 1995
- Levin, Thomas Y. (Hrsg.): *Exhibition CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe 2002
- Lindner, Werner: *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen*, Berlin 1927
- Lindner, Werner (Hrsg.): *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, In Verbindung mit Architekt Georg Steinmetz, Deutscher Bund Heimatschutz und Deutscher Werkbund in Gemeinschaft mit dem Verein Deutscher Ingenieure und der Deutschen Gesellschaft für Bauingenieurwesen, Berlin 1932
- Londe, Albert: *La photographie médicale. Application aux sciences médicales et physiologiques*, Vorw. Charcot, Paris 1893
- Lyons, Nathan (Hrsg.): *Photographers on Photography*, Prentice-Hall 1966
- Mach, Ernst: *Arbeiten über Erscheinungen an fliegenden Projektilen*, hrsg. von Joachim Thiele, Hamburg 1966
- Mach, Ernst: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Neudr. der 5. Aufl. Leipzig 1926, Darmstadt 1968
- Mach, Ernst: *Populärwissenschaftliche Vorlesung*, Neudr. der 5. Aufl. Leipzig 1923, Wien 1987

- März, Roland (Hrsg.): *Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919 – 1933, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen*, Berlin 1974
- Malraux, André: *Das imaginäre Museum*, Baden-Baden 1947
- Marey, Étienne-Jules: *E. J. Marey. 1830-1904, La photographie du mouvement*, Paris 1977
- Marey, Étienne-Jules: *Die Chronophotographie*, Berlin 1893, in: Marey, Étienne-Jules: *Étienne-Jules Marey: Chronophotograph*, Frankfurt am Main 1985
- Mauthner, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. II, Zürich 1980
- Mayr, Ernst: *Die Entwicklung der biologischen Gedankenwelt. Vielfalt, Evolution und Vererbung*, Berlin 1984
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Düsseldorf/ Wien 1970
- Mensch, Bernhard/ Pachnicke, Peter (Hrsg.): *Pathos der Sachlichkeit. Die Entdeckung der Schönheit der Industriekultur; Meisterwerke der Fotografie von: Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander, Chargesheimer, Bernd und Hilla Becher. Ausstellung vom 16. Juni bis 2. September 2001, Ludwig-Galerie, Schloss Oberhausen, Oberhausen 2001*
- Meurer, Moritz: *Die Ursprungsformen des Griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder*, Sonderdruck des K. deutschen Archäolog. Institutes für Architekten, Kunsthandwerker und technische Kunstschulen, Berlin 1896
- Meurer, Moritz: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze. Mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*, Dresden 1909
- Meyers: *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, 9. völlig neu bearbeitete Auflage, 25. Bde., Bd. 7, Mannheim 1973
- Michalski, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919 – 1933*, Köln 1992
- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*, München 1925
- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Photographie, Film*, 2. veränderte Aufl., München 1927
- Moholy-Nagy, Laszlo: *Vision in Motion*, Chicago 1947
- Moskatova Olga: *Mensch – Maschine – Auge. Das filmische Motiv vom künstlichen Sehen*, Marburg 2009
- Müller, Johannes: *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtsinnes des Menschen und der Thiere nebst einem Versuch über die Bewegungen der Augen und über den menschlichen Blick*, Leipzig 1826
- Müller, Johannes von: *Handbuch der Physiologie des Menschen*, Bd. 2, Koblenz 1840
- Mueller, Conrad/ Rudolph, Mae: *Licht und Sehen*, Hamburg 1969
- Muybridge, Eadweard: *Muybridge's complete human and animal locomotion*, New York 1887
- Muybridge, Eadweard: *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 "Animal locomotion", Volume I*, New York 1979
- Muybridge, Eadweard: *Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 "Animal locomotion", Volume III*, New York 1979

- Nadar, Félix: *Als ich Photograph war*, Frauenfeld 1978
- Neusüss, Floris M. (Hrsg.): *Fotografie als Kunst – Kunst als Fotografie. Das Medium Fotografie in der bildenden Kunst Europas ab 1968*, Köln 1979
- Newhall, Beaumont: *Die Väter der Fotografie. Anatomie einer Erfindung*, Seebruck am Chiemsee 1978
- Parr, Martin/ Badger, Gerry: *The Photobook. A History. Volume I*, New York 2004
- Parr, Martin/ Badger, Gerry: *The Photobook. A History. Volume II*, New York 2006
- Peirce, Charles Sanders: *Semiotische Schriften*, Bd. 1, hrsg. und übers. v. Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt am Main 1986
- Pfab, Rupert: *Studien zur Düsseldorfer Photographie: die frühen Akademieschüler von Bernd Becher*, Weimar 2001
- Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher, vergleichende Konzeptionen*, München 1997
- Platon: *Der Staat (Politeia)*, übers. und hrsg. von Karl Vretska, Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 2000
- Platon: *Der Staat*, München 2010
- Polte, Maren: *Klasse Bilder. Die Fotografieästhetik der „Becher-Schule“*, Berlin 2012
- Raphael, Max: *The Demands of Art*, London 1968
- Redaktion der Time-Life Bücher (Hrsg.): *Das Photo als Dokument*, Amsterdam 1978
- Renger-Patzsch, Albert: *Das Chorgestühl von Cappenberg*, Berlin 1925
- Renger-Patzsch, Albert: *Die Halligen*, Berlin 1927
- Renger-Patzsch, Albert: *Lübeck*, Berlin 1928
- Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, hrsg. und eingeleitet von Carl Georg Heise, München 1928
- Renger-Patzsch, Albert: *Hamburg. Photographische Aufnahmen*, Hamburg 1930
- Renger-Patzsch, Albert/ Burmeister, Werner: *Norddeutsche Backsteindome*, Berlin 1930
- Renger-Patzsch, Albert: *Sylt. Bild einer Insel*, München 1936
- Renger-Patzsch, Albert/ Pinder, Wilhelm: *Deutsche Wasserburgen*, Königstein im Taunus 1940
- Renger-Patzsch, Albert/ Hahn, Hanno: *Hohenstaufenburgen in Süditalien*, München 1961
- Renger-Patzsch, Albert: *Bäume. Photographien schöner und merkwürdiger Beispiele aus deutschen Landen*, Ingelheim am Rhein 1962
- Renger-Patzsch, Albert: *Photographien typischer Beispiele von Gesteinen aus europäischen Ländern von Albert Renger-Patzsch*, Ingelheim am Rhein 1966.
- Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch - Der Fotograf der Dinge*, Ruhrland- und Heimatmuseum Essen, 21.12.1966 bis 22.1.1967, Essen, 1966

- Renger-Patzsch, Albert: *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927 – 1935*, Mit einem Text von Dieter Thoma, hrsg. von Ann u. Jürgen Wilde, Köln 1982
- Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992
- Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997
- Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch, das Spätwerk: Bäume, Landschaften, Gestein*, hrsg. vom Kunstmuseum Bonn und dem Albert Renger-Patzsch-Archiv. Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1997
- Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt der Pflanze. Photographien von Albert Renger-Patzsch und aus dem Auriga-Verlag*, Ostfildern 1998
- Renger-Patzsch, Albert: *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hrsg. von Bernd Stiegler/ Ann und Jürgen Wilde, München 2010
- Riekher, Rolf: *Johannes Kepler. Schriften zur Optik 1604 -1611. Eingeführt und ergänzt durch historische Beiträge zur Optik- und Fernrohrgeschichte*, Frankfurt am Main 2008
- Roh, Franz: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1929, Tübingen 1973
- Roth, Andrew (Hrsg.): *The Open Book. A history of the photographic book from 1878 to the present*, Mit Texten von Simon Anderson und Ute Eskildsen, Göteborg 2004
- Ruete, Georg Theodor: *Lehrbuch der Ophthalmologie*, o. O. 1854
- Sachsse, Rolf: *Hilla und Bernhard Becher, Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das Anonyme und das Plastische der Industriephotographie*, Frankfurt am Main 1999
- Sander, August: *Menschen ohne Maske*, Mit einem biographischen Text von Gunther Sander und mit einem Vorwort von Golo Mann, Luzern 1971
- Sander, August: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Mit einer Einleitung von Alfred Döblin, Neudruck der Ausgabe von 1929, München 1976
- Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892 – 1952*, Mit einem Text von Ulrich Keller, München 1980
- Sander, August: *Rheinlandschaften. Photographien 1929 – 1946*, München 1981
- Sander, August: *August Sander*, hrsg. von Gunther Sander. Mit Textbeiträgen von Alfred Döblin und Heinz Frotscher, Leipzig 1982
- Sander, August: *August Sander, Köln wie es war*, Köln 1988
- Sander, August: *In der Photographie gibt es keine ungeklärten Schatten*, eine Ausstellung des August Sander Archivs/Stiftung City-Treff, Köln, Konzeption: Gerd Sander, Texte: Christoph Schreier und Gerd Sander, Berlin 1994
- Sander, August: *Zeitgenossen. August Sander und die Kunstszene der 20er Jahre im Rheinland*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, Göttingen 2000
- Sander, August: *Menschen des 20. Jahrhunderts. August Sander. Studienband*, München 2001
- Sander, August: *Linzer Jahre 1901 – 1909*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, München 2005
- Sander, August: *Sardinien – Photographien einer Italienreise 1927*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, München 2009

- Schaffner, Ingrid/ Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, München 1997
- Schenk, Dietmar: *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart 2008
- Schmidt, Diether: *Ich war, ich bin, ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1968
- Schmied, Wieland: *Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland, 1918 – 1933*, Hannover 1969
- Schöppe, Wilhelm (Hrsg.): *Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten*, Halle-Saale 1937
- Schuller, Marianne (Hrsg.): *Bildkörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg 1998
- Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls*, Braunschweig 1852
- Semper, Gottfried: *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, Mainz 1966
- Senden, Marius von: *Raum- und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen vor und nach der Operation*, Leipzig 1932
- Slotta, Rainer: *Einführung in die Industriearchäologie*, Darmstadt 1982
- Solomon-Godeau, Abigail: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis 1997
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*, München 1978
- Sontag, Susan: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1980
- Specht, Rainer: *Descartes. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 9. Aufl., Hamburg 2001
- Stegner, Erich: *Die Photographie in Kultur und Technik*, Leipzig 1938
- Steinert, Otto (Hrsg.): *Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bd. 1, Bonn 1952
- Steinhauser, Monika (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher, Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Düsseldorf 1994
- Stepan, Peter: *50 Fotografen die man kennen sollte*, München 2012
- Stiegler, Bernd, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006
- Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006
- Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart 2010
- Stiegler, Bernd: *Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina*, Frankfurt am Main 2011
- Struth, Thomas: *Thomas Struth. Portraits*, Katalog zur Ausstellung in der Marian Goodman Gallery, New York, Text von Benjamin H. D. Buchloh, New York 1990

- Szarkowski, John: *The Photographer's Eye*, (1. Aufl. 1966), Boston 1980
- Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature*, Faks.-Dr. d. Ausg. London, 1844 – 1846, New York 1969
- Tausk, Petr: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*, 2., Überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln 1980
- Tillmanns, Urs: *Fotolexikon. 1367 Fachbegriffe*, Schaffhausen 1991
- Tucholsky, Kurt: *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Band 8*, Hamburg 1976
- Turck, Eva-Monika: *Thomas Mann – Fotografie wird Literatur*, Frankfurt am Main 2004
- Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998
- United States, Farm Security Administration: *Farm Security Administration*, by Museo de Arte e Historia, Durango 1987
- Van Deren Coke: *Avantgarde Fotografie in Deutschland 1919 – 1939*, München 1982
- Vierhuff, Hans Gotthard: *Die neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie*, Köln 1980
- Voßkamp, Wilhelm/ Weingart, Brigitte (Hrsg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*, Köln 2005
- Waetzoldt, Stephan (Hrsg.): *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Ausstellung der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin vom 14. August bis zum 16. Oktober 1977
- Waller, Klaus: *Klick! Fotografie zwischen Aufklärung und Manipulation*, Weinheim/ Basel 1984
- Walther, Joh. Adam (Hrsg.): *Neue Darstellungen aus der Gallschen Gehirn- und Schedellehre, als Erläuterungen zu der vorgedruckten Vertheidigungsschrift des Doktor Gall eingegeben bey der niederösterreichischen Regierung. Mit einer Abhandlung über den Wahnsinn, die Pädagogik und die Physiologie des Gehirns nach der Gallschen Theorie*, München 1804
- Watzlawick, Paul: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, 3. unveränderte Aufl., Bern 1972
- Wegner Peter-Christian: *Franz Joseph Gall 1758-1828. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, Hildesheim 1991
- Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927-1935*, Köln 1982
- Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998
- Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München 2000
- Wittgenstein, Ludwig: *Schriften 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main 1969
- Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Bd. I*, Orig.-Ausg., 1. Aufl., Frankfurt am Main 2002
- Wolf, Herta (Hrsg.) unter Mitarbeit von Susanne Holschbach, Jens Schröter, Claire Zimmer und Thomas Falk: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Bd. II*, Orig.-Ausg., 1. Aufl., Frankfurt am Main 2003
- Yorat, Dave: *Fotografie*, München 2001

Zajonc, Arthur: *Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein*, Hamburg 1994

Zeche Zollverein e.V. (Hrsg.): *Die Zeche Zollverein*, Erfurt 2008

Zimmermann, Anja: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, Bielefeld 2009

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003

Artikel in Zeitschriften und Zeitungen

Andre, Carl: "A Note on Bernd and Hilla Becher", in: *Arforum*, Dezember 1972, S. 59-61

Hoffmann, Christoph: „Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1860/1890“, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 21, Heft 81/2001, S. 21-38

Jocks, Heinz-Norbert: „Die Geburt des photographischen Blicks aus dem Geist der Historie“, in: *Kunstforum international*, Bd. 171, Juli – August 2004, S. 159-175

Köhler, Michael: „Interview mit Bernd und Hilla Becher“, in: Romain, Lothar/ Bluemle, Detlef (Hrsg.): *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 7, München 1989, S. 14f.

Mnookin, Jennifer, „The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy“, in: *Yale Journal of Law and the Humanities*, 10, 1998, S. 1-74

Schwarz, Heinrich: „Die Welt ist schön“, in: *Photographische Korrespondenz. Internationale Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie und die gesamte Reproduktionstechnik*, Organ der photographischen Gesellschaft und der graphischen Lehr- und Versuchsanstalt/ Bundesanstalt in Wien, Bd. 65, Wien 1929, S. 156f.

Zimmermann, Damian: „Fotografische Positionen. Podiumsdiskussion im Museum Kunstpalast, Düsseldorf“, in: *Photonews. Zeitung für Fotografie*, Nr. 2/3, Februar 2013, 25. Jahrgang, S. 4

Internetquellen

Becher, Bernd und Hilla. Leben und Werk:
<http://www.phogra.de>

Becher, Bernd. Im Gespräch mit Hans den Hartog Jager: „De hele familie compleet“, in: *NRC Handelsblad*, 5.5.2000:
<http://www.retro.nrc.nl/W2/Nieuws/2000/05/05/Vp/cs.html>.

Blossfeldt, Karl. Aufsätze zum Werk, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin:

- Conrath-Scholl, Gabriele: „Karl Blossfeldt – work in progress. Ein Projekt der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, in Kooperation mit der Universität der Künste Berlin“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, Hrsg. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin, pdf zum download unter:
http://www.blossfeldt.info/wDeutsch/Karl_Blossfeldt/KB_Aufsaeetze
- Knipper, Rajka: „Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, Hrsg. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin, pdf zum download unter:
http://www.blossfeldt.info/wDeutsch/Karl_Blossfeldt/KB_Aufsaeetze
- Schubert, Claudia: „Karl Blossfeldt – Studienzeit und Lehrtätigkeit. Quellen und Nachweise aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin“, in: *Karl Blossfeldt. Aufsätze*, Hrsg. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 2009, S. 20. Onlinepublikation zum Stand der Forschungen aus der Kooperation der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln und der Universität der Künste Berlin, pdf zum download unter:
http://www.blossfeldt.info/wDeutsch/Karl_Blossfeldt/KB_Aufsaeetze

Blossfeldt, Karl. Werkverzeichnis aus der Zusammenarbeit von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, der UdK Berlin, der Deutschen Fotothek Dresden sowie Ann und Jürgen Wilde:
http://www.blossfeldt.info/wDeutsch/KB_WV/

Christo und Jeanne-Claude:
<http://christojeanneclaude.net/projects>

Deutsche Fotothek Dresden:
<http://www.deutschefotothek.de>

Freie Universität Berlin. Ehrenkodex. Satzung zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis der Freien Universität Berlin:
<http://www.fu-berlin.de/forschung/service/Ehrenkodex-ab292002.pdf>

Gasometer Oberhausen:
<http://www.gasometer.de>

Getty Museum:
<http://www.getty.edu/art/>

Hüsch, Anette: „Künstlerische Konzeptionen am Übergang von analoger zu digitaler Fotografie“:
http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/kuenstlerische_konzeptionen/1/
Lange, Susanne: *Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln*:
<http://www.sk-kultur.de/photographie/sammlung.php>

Mnookin, Jennifer: *The Image of Truth: Photographic Evidence and the Power of Analogy. Abstract*, in:
http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=135311, 17.04.2012, 13:16Uhr

Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln:
<http://www.sk-kultur.de/photographie/>

Ruhrfestspiele:
<http://www.ruhrfestspiele.de>.

Zeche Zollverein:
<http://www.zollverein.de>

Zeche Zollern:
<http://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/zollern/ort>

Zeche Zollern:
<http://www.lwl.org/LWL/Kultur/wim/portal/S/zollern/kontakt/heiraten>

ZVAB-Homepage:
<http://www.zvab.com>

Film

Kapfer, Marianne: *Man muss sich beeilen, alles verschwindet. Die Fotografen Bernd und Hilla Becher*,
35MM – DVCPRO50, Farbe – s/w – PAL – 16:9, 94Min., Marianne Kampfer Filmproduktion 2010

Homepage zum Film:
<http://www.becher-film.com>

Abbildungsverzeichnis

Alle Aufnahmen von Bernd und Hilla Becher:
© Hilla Becher, 2014

Alle Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch:
© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich;
VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Alle Aufnahmen von August Sander:
© Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln;
VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Alle Aufnahmen von Karl Blossfeldt:
© Karl Blossfeldt / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich 2014

Abbildung 36 von Karl Blossfeldt:
© SLUB/ Deutsche Fotothek, Karl Blossfeldt, Dresden 2014
PURL: <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/87706271>

Alle Aufnahmen von Laszlo Moholy-Nagy:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Alle Aufnahmen von Max Burchartz:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Alle Aufnahmen von Hugo Erfurth:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014

Alle Aufnahmen von Annika Baacke:
© Annika Baacke, 2014

// 1/ Bernd und Hilla Becher/ Kalköfen, Hönnetal, Sauerland, D 1996

Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam, München 2002*, S. 149

// 2/ Karl Blossfeldt/ *Phacelia congesta*, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 38

// 3/ Franz Joseph Gall/ *Cranologie du docteur Gall*, O.J.

Wegner Peter-Christian: *Franz Joseph Gall 1758-1828. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, Hildesheim 1991, S. 182

// 4/ Franz Joseph Gall/ *Die für die Gall-Ikonographie unentbehrlichen (kranioskopischen) Schädeldarstellungen*, O.J.

Wegner Peter-Christian: *Franz Joseph Gall 1758-1828. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, Hildesheim 1991, S. 189

// 5/ Franz Joseph Gall/ Organes Cérébraux par le Docteur Gall , O.J.

Wegner Peter-Christian: *Franz Joseph Gall 1758-1828. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, Hildesheim 1991, S. 184

// 6/ Albert Londe/ Acromégalie, O.J.

Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome premier. Avec 89 figures intercalées dans le texte et 50 planches, Paris 1888, Planche XLIX

// 7/ Albert Londe/ Facies dans le goitre exophtalmique, O.J.

Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome II, Paris 1889 Planche XLVI

// 8/ Albert Londe/ Traitement de l'ataxie locomotrice, O.J.

Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome II, Paris 1889, Planche III

// 9/ Albert Londe/ Etat mental et facies dans l'hystérie masculine, O.J.

Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome III, Paris 1890, Planche VIII

// 10/ Albert Londe/ Aspect des doigts, O.J.

Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome III, Paris 1890, Planche I

// 11/ Albert Londe/ Face dorsale de la main, O.J.

Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome III, Paris 1890, Planche II

// 12/ Albert Londe/ Face palmaire montrant l'atrophie musculaire, O.J.

Charcot, J. M.: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Clinique des maladies du système nerveux*. Publiée sous la direction du professeur Charcot (de l'institut), par Paul Richer (Chef du laboratoire), Gilles de la Tourette (Chef de clinique), Albert Londe (directeur du service photographique), Tome III, Paris 1890, Planche V

// 13/ Duchenne de Boulogne/ Appareil volta-faradique à double courant du docteur Duchenne (de Boulogne), O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, avec un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, S. 5

// 14/ Duchenne de Boulogne/ Mécanisme de la physionomie humaine, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, avec un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, S. 2

// 15/ Duchenne de Boulogne/ Préparation anatomique des nerfs moteurs de la face, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, avec un atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, S. 3

// 16/ Duchenne de Boulogne/ Duchenne de Boulogne (phot.), O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, O.S.

// 17/ Duchenne de Boulogne/ Ohne Titel, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, Fig. 3

// 18/ Duchenne de Boulogne/ Ohne Titel, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, Fig. 12

// 19/ Duchenne de Boulogne/ Ohne Titel, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, Fig. 14

// 20/ Duchenne de Boulogne/ Ohne Titel, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, Fig. 30

// 21/ Duchenne de Boulogne/ Ohne Titel, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, Fig. 56

// 22/ Duchenne de Boulogne/ Ohne Titel, O.J.

Duchenne de Boulogne, Guillaume-Benjamin-Armand: *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, atlas composé de 74 figures électro-physiologiques photographiés*, (deuxième édition), Paris 1876, Fig. 59

// 23/ Dorothea Lange/ Drought Refugees Hoping for Cotton Work, Blythe, California, 1936

Lange, Dorothea: *Dorothea Lange. The Aperture history of photography series*, New York 1981, S. 35

Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [reproduction number: LC-USF34- 009666-E]

// 24/ Dorothea Lange/ Migrant Mother, Nipomo, California, 1936

Lange, Dorothea: *Dorothea Lange. The Aperture history of photography series*, New York 1981, S. 39

Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [reproduction number: LC-USF34-T01-009058-C]

// 25/ Walker Evans/ Allie Mae Burroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Hale County, Alabama, Summer 1936

Evans, Walker: *Photographs for the Farm Security Administration, 1935 – 1938*, New York 1973, Tafel 250

Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [reproduction number: LC-USF342- 008139-A]

// 26/ Walker Evans/ Bud Fields and His Family, Hale County, Alabama, Summer 1936

Evans, Walker: *Photographs for the Farm Security Administration, 1935 – 1938*, New York 1973, Tafel 37

Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [reproduction number: LC-USF342- 008147-A]

// 27/ Heinrich Kühn/ Gummidruck, um 1910

Tausk, Petr: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln 1980, S. 18

// 28/ Hugo Erfurth/ Frau in Landschaft, 1901

Tausk, Petr: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln 1980, S. 19

// 29/ Edward J. Steichen/ Rodin le Penseur, 1902

Tausk, Petr: *Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert. Von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus*, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Köln 1980, S. 21

// 30/ Max Burchartz/ Lotte (Auge), 1928

Roh, Franz: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1929, Tübingen 1973, Tafel 31

// 31/ László Moholy-Nagy/ Leda (Fotomontage), 1925

Roh, Franz: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1929, Tübingen 1973, Tafel 55

// 32/ László Moholy-Nagy/ Kahn (Negativ), 1929

Roh, Franz: *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1929, Tübingen 1973, Tafel 69

// 33/ Karl Blossfeldt/ Geum Rivale. Bach-Nelkenwurz. Blütenknospe, die Kelchblätter sind entfernt, in 12,5facher Vergrößerung

Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst*, 3. Aufl., Nachdruck der Ausgabe von 1928, Dortmund 1985, S. 35

// 34/ Karl Blossfeldt/ Physostegia virginiana. Stengel mit Blütenkelchen und Stützblättern in 7,5facher Vergrößerung

Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst*, 3. Aufl., Nachdruck der Ausgabe von 1928, Dortmund 1985, S. 59

// 35/ Karl Blossfeldt/ Polystichum munitum. Punktfarn. Junges eingerolltes Blatt in 3facher Vergrößerung

Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst*, 3. Aufl., Nachdruck der Ausgabe von 1928, Dortmund 1985, S. 87

// 36/ Karl Blossfeldt/ Küchenschelle (Pulsatilla vulgaris), welke Blätter, O.J.

Matthias, Agnes: „Der Fotograf als Modelleur. Karl Blossfeldt fotografiert Pflanzen“, in: *Bilder machen. Fotografie als Praxis*, Hrsg. Bertram Kaschek, Jürgen Müller u. Wilfried Wiegand in Zusammenarbeit mit Jens Bove, Leiter der Deutschen Fotothek, Dresden 2010, S. 46

// 37/ Karl Blossfeldt/ Equisetum hyemale, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 26

// 38/ Karl Blossfeldt/ Equisetum hyemale, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 28

// 39/ Karl Blossfeldt/ a Equisetum hiemale. Winter-Schachtelhalm in 6facher Vergrößerung,
b Hosta japonica. Funkie, Trichterlilie, junger Sproß in 2facher Vergrößerung,
c Equisetum hiemale. Winter-Schachtelhalm in 6facher Vergrößerung, O.J.

Blossfeldt, Karl: *Urformen der Kunst*, 3. Aufl., Nachdruck der Ausgabe von 1928, Dortmund 1985, S.25

// 40/ Karl Blossfeldt/ Mesembriamthemum linguiforme. (Eispflanze). Zaserblume, Mittagsblume,
Samenkapsel, 9mal vergrößert

Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin 1932, S. 39

// 41/ Karl Blossfeldt/ Euphorbia helioscopia. Sonnenwendige Wolfsmilch. Trugdolde, 5mal vergrößert

Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin 1932, S. 27

// 42/ Karl Blossfeldt/ a Salvia pratensis. Wiesen-Salbei, 8mal vergrößert
b Symphitum officinale. Schwarzwurz, Beinwell, Wallwurz. Samenrispe, 6mal vergrößert

Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin 1932, S. 35

// 43/ Karl Blossfeldt/ a Tritonia crocosmüflora (Iridaceae). Samenrispe, 6mal vergrößert
b Delphinium. Rittersporn. Teile eines trockenen Blattes, 3mal vergrößert

Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin, S. 60

// 44/ Ernst Haeckel/ *Kunstformen der Natur*, Globigerina, Thalamophora, 1904

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 82

// 45/ Ernst Haeckel/ *Kunstformen der Natur*, Verschiedene Arten von Steinkorallen, 1904

Steinhauser, Monika (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher, Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Düsseldorf 1994, S. 13

// 46/ August Sander/ *Der erdgebundene Mensch*, 1910

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 47/ August Sander/ *Die Weise*, 1913

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 48/ August Sander/ *Bauernpaar – Zucht und Harmonie*, 1912

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 49/ August Sander/ Bauernpaar – Zucht und Harmonie, 1912

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 50/ August Sander/ Jungbauern, 1914

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 51/ August Sander/ Bauernkind, 1919

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 52/ August Sander/ Bauernfamilie, 1911-1914 (Modern Print)

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 53/ August Sander/ Bäuerin mit ihren Kindern, 1920 – 1925 (Modern Print)

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 54/ August Sander/ Philosophiestudent [Erich Sander], 1926

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 55/ August Sander/ Polizeibeamter. Der Herr Wachtmeister, 1925

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 56/ August Sander/ Der Notar, 1924

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 57/ August Sander/ Nonne, 1921 (Modern Print)

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 58/ August Sander/ Maler [Heinrich Hoerle], 1928 (Modern Print)

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 59/ August Sander/ Der Komponist [Paul Hindemith], um 1925

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 60/ August Sander/ Blinde Kinder beim Unterricht, um 1930

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 61/ August Sander/ Kleinwüchsige, 1912/13

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 62/ August Sander/ Materie, 1925

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 63/ August Sander/ Boxer, 1929

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 64/ August Sander/ Handlanger, 1928

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 65/ August Sander/ Großindustrieller [Kommerzienrat Arnold von Guileau], 1927

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 66/ August Sander/ Der Architekt [Hans Poelzig], 1929

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 67/ Albert Renger-Patzsch/ *Catasetum tridentatum* (Orchidee), 1922/23

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 8

// 68/ Albert Renger-Patzsch/ *Euphorbia grandicornis*, O.J.

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, Tafel 8

// 69/ Albert Renger-Patzsch/ Natterkopf, O.J.

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, Tafel 27

// 70/ Albert Renger-Patzsch/ Krabbenfischerin, O.J.

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, Tafel 32

// 71/ Albert Renger-Patzsch/ Nordseewelle, O.J.

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, Tafel 40

// 72/ Albert Renger-Patzsch/ Farbenkasten, O.J.

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, Tafel 54

// 73/ Albert Renger-Patzsch/ Lübeck, O.J.

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, Tafel 66

// 74/ Albert Renger-Patzsch/ Riemenscheiben, 1928

Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Nachdruck der Ausgabe München, Einhorn-Verlag, 1928, München 1992, Tafel 68

// 75/ Albert Renger-Patzsch/ Heterotrichum macrodum und Sempervivum percanum, 1922/23

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, S. 11

// 76/ Albert Renger-Patzsch/ Heterotrichum macrodum, 1922/23

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 11

// 77/ Albert Renger-Patzsch/ Sempervivum percanum, 1922/23

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 17

// 78/ Albert Renger-Patzsch/ Schuhleisten im Faguswerk Alfeld, 1928

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 58

// 79/ Albert Renger-Patzsch/ Kaffee Hag, Plakatentwurf, 1925

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 60

// 80/ Albert Renger-Patzsch/ Bechergläser, Jenaer Glaswerke Schott, 1934

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 61

// 81/ Albert Renger-Patzsch/ Karusselldrehbank bei Krupp, Essen, 1929

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 52

// 82/ Albert Renger-Patzsch/ Gezweige der Erpenburger Hängebuche, 1957

Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch, das Spätwerk: Bäume, Landschaften, Gestein*, Hrsg. vom Kunstmuseum Bonn und dem Albert Renger-Patzsch-Archiv. Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1997, S. 44

// 83/ Albert Renger-Patzsch/ Buchenwald, 1954

Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch, das Spätwerk: Bäume, Landschaften, Gestein*, Hrsg. vom Kunstmuseum Bonn und dem Albert Renger-Patzsch-Archiv. Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1997, S. 77

// 84/ Albert Renger-Patzsch/ Granit mit Gängen in der nördlichen Bretagne (Magmatite), 1961

Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch, das Spätwerk: Bäume, Landschaften, Gestein*, Hrsg. vom Kunstmuseum Bonn und dem Albert Renger-Patzsch-Archiv. Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1997, S. 91

// 85/ Albert Renger-Patzsch/ Buntsandstein der Insel Helgoland (Sedimente), 1961

Renger-Patzsch, Albert: *Albert Renger-Patzsch, das Spätwerk: Bäume, Landschaften, Gestein*, Hrsg. vom Kunstmuseum Bonn und dem Albert Renger-Patzsch-Archiv. Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1997, S. 94

// 86/ Bernd und Hilla Becher/ Fachwerkhäuser, D, 1965 - 1992

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 109

// 87/ Bernd und Hilla Becher/ Wasserturm, Dortmund-Dorstfeld, D, 1965

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 110

// 88/ Bernd und Hilla Becher/ Förderturm, Fosse Grenay N° 1, Bully-les-Mines, Nord et Pas-de-Calais, F, 1967

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 99

// 89/ Bernd und Hilla Becher/ Gasbehälter, Alsdorf bei Aachen, D, 1992

Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002, S. 121

// 90/ Bernd und Hilla Becher/ Styrol-Anlage, Wesseling bei Köln, D, 1998

Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002, S. 145

// 91/ Bernd und Hilla Becher/ Getreidesilo, Bluffton, Ohio, USA, 1987

Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002, S. 152

// 92/ Bernd und Hilla Becher/ Hochofenunteransicht, Rombas, Lothringen, F, 1985

Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002, S. 137

// 93/ Bernd und Hilla Becher/ Lagerhallen, D, 1978 - 1998

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 110

// 94/ Bernd und Hilla Becher/ Lagerhallen, 1971 - 1998

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 130

// 95/ Bernd und Hilla Becher/ Wasserturm, Diepholz, Westfalen, D, 1979

Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002, S. 117

// 96/ Bernd und Hilla Becher/ Wasserturm, Essen-Byfang, D, 1980

Lange, Susanne (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher. Festschrift. Erasmuspreis 2002. Aus Anlaß der Verleihung des Erasmuspreises an Bernd und Hilla Becher am 23. 10. 2002 in Amsterdam*, München 2002, S. 116

// 97/ Bernd und Hilla Becher/ Chemische Anlagen, D, 1983 – 1993

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 104

// 98/ Bernd und Hilla Becher/ Garw Colliery, Ponty Cimmer, South Wales, GB, 1973

Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002, Tafel 3

// 99/ Bernd und Hilla Becher/ Rhondda Valley, South Wales, GB, 1966

Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002, Tafel 8

// 100/ Bernd und Hilla Becher/ Fördertürme, 1965 – 1982

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 117

// 101/ Bernd und Hilla Becher/ Hochöfen, 1963 – 1995

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 149

// 102/ Bernd und Hilla Becher/ Gasbehälter, D, 1966 – 1992

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 38

// 103/ Bernd und Hilla Becher/ Kühltürme, D, 1964 – 1993

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 28

// 104/ Bernd und Hilla Becher/ Fördertürme, Pennsylvania, USA, 1974 – 1978

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 115

// 105/ Bernd und Hilla Becher/ Fördertürme, 1968 – 1997

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 121

// 106/ Bernd und Hilla Becher/ Fördertürme, 1965 – 1882

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 117

// 107/ Bernd und Hilla Becher/ Wassertürme, Deutschland, 1965 – 1982

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 7

// 108/ Bernd und Hilla Becher/ Wassertürme, Deutschland, 1963 – 1998

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 8

// 109/ Bernd und Hilla Becher/ Kalköfen, 1963 – 1994

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 79

// 110/ Bernd und Hilla Becher/ Getreidesilos, 1969 – 2000

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 86

// 111/ Bernd und Hilla Becher/ Winderhitzer, 1982 – 1995

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 153

// 112/ Bernd und Hilla Becher/ Gasbehälter, 1965 – 1992

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 173

// 113/ Bernd und Hilla Becher/ Wassertürme, 1972 – 1987

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 11

// 114/ Bernd und Hilla Becher/ Wassertürme, 1972 – 1974

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 15

// 115/ Bernd und Hilla Becher/ Wassertürme, USA, 1974 – 1983

Zweite, Armin: *Bernd & Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten*, Katalog anlässlich der Ausstellung "Bernd und Hilla Becher - Typologien industrieller Bauten", eine Ausstellung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, mit Texten von Armin Zweite, Thomas Weski, Ludger Derenthal und Susanne Lange, München 2003, Tafel 16

// 116/ August Sander/ Konditor, 1928

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 117/ August Sander/ Aufnahmen aus einer Portraitsitzung mit dem Maler Otto Dix, 1924
(Moderner Kontaktabzug)

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 118/ August Sander/ Bauer beim Säen, 1952

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 119/ August Sander/ Dirigent [Hermann Abendroth], 1921

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 120/ Karl Blossfeldt/ Winterschachtelhalme I, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München 2000, Tafel 1

// 121/ Karl Blossfeldt/ Rittersporn, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München 2000, Tafel 5

// 122/ Karl Blossfeldt/ Farne I, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München 2000, Tafel 14

// 123/ Karl Blossfeldt/ Kartoffelblüte, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München 2000, Tafel 41

// 124/ Karl Blossfeldt/ Getreide, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Karl Blossfeldt. Arbeitscollagen*, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München 2000, Tafel 56

// 125/ Karl Blossfeldt/ Aconitum, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 67

// 126/ Karl Blossfeldt/ Acanthus mollis, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 70

// 127/ Bernd und Hilla Becher/ Hochofen. Völklingen, Saar, D 1986

Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 22

// 128/ Bernd und Hilla Becher/ Wasserturm. Mannheim, D 1978

Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 62

// 129/ Karl Blossfeldt/ *Salvia officinalis*, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 43

// 130/ Karl Blossfeldt/ *Sambucus racemosa*, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 65

// 131/ Bernd und Hilla Becher/ Wasserturm. Verviers, B 1983

Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 58

// 132/ Bernd und Hilla Becher/ Förderturm. Puits Lens No. 7, Wingles, F 1967

Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 26

// 133/ Werner Lindner/ Bauten der Technik, 1927

Mensch, Bernhard und Pachnicke, Peter (Hrsg.): *Pathos der Sachlichkeit. Die Entdeckung der Schönheit der Industriekultur ; Meisterwerke der Fotografie von: Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, August Sander, Chargesheimer, Bernd und Hilla Becher. Ausstellung vom 16. Juni bis 2. September 2001, Ludwig-Galerie, Schloss Oberhausen, Oberhausen 2001, S. 205*

// 134/ Albert Renger-Patzsch/ Ein Knotenpunkt der Fachwerkbrücke Duisburg-Hochfeldt, 1928

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 45

// 135/ Albert Renger-Patzsch/ Laufschiene einer Seilbahn, Mathildenhöhe bei Bad Harzburg, 1926

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 55

// 136/ Albert Renger-Patzsch/ Gebirgsforst im Winter, 1926

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 86

// 137/ Albert Renger-Patzsch/ Bügeleisen für Schuhfabrikation, Faguswerk Alfeld, 1928

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 56

// 138/ Bernd und Hilla Becher/ Wassertürme, D

Steinhauser, Monika (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher, Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Düsseldorf 1994, S. 39

// 139/ Bernd und Hilla Becher/ Kühltürme, D

Steinhauser, Monika (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher, Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum, Düsseldorf 1994, S. 41

// 140/ Bernd und Hilla Becher/ Zeche Consolidation, Gelsenkirchen, Ruhrgebiet, D, 1974

Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002, Tafel 36

// 141/ Bernd und Hilla Becher/ Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, Ruhrgebiet, D, 1973

Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002, Tafel 50

// 142/ Bernd und Hilla Becher/ Hagondange, Lorraine, F, 1971

Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002, Tafel 84

// 143/ Albert Renger-Patzsch/ Zeche >Germania> in Dortmund-Marten, 1935

Renger-Patzsch, Albert: *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927 – 1935*, Mit einem Text von Dieter Thoma, Hrsg. von Ann u. Jürgen Wilde, Köln 1982, Tafel 28

// 144/ Albert Renger-Patzsch/ Bochumer Verein, 1930

Renger-Patzsch, Albert: *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927 – 1935*, Mit einem Text von Dieter Thoma, Hrsg. von Ann u. Jürgen Wilde, Köln 1982, Tafel 83

// 145/ Albert Renger-Patzsch/ Rangiergleise im Zechengebiet bei Dortmund, 1934

Renger-Patzsch, Albert: *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927 – 1935*, Mit einem Text von Dieter Thoma, Hrsg. von Ann u. Jürgen Wilde, Köln 1982, Tafel 68

// 146/ Bernd und Hilla Becher/ Ensley, Alabama, USA, 1982

Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002, Tafel 81

// 147/ Bernd und Hilla Becher/ Liège-Ougrée, B, 1968

Becher, Bernd und Hilla: *Industrielandschaften*, Mit einem von Susanne Lange geführten Interview, München 2002, Tafel 89

// 148/ Albert Renger-Patzsch/ Zeche >Victoria Mathias< in Essen, 1931

Renger-Patzsch, Albert: *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927 – 1935*, Mit einem Text von Dieter Thoma, Hrsg. von Ann u. Jürgen Wilde, Köln 1982, Tafel 35

// 149/ Albert Renger-Patzsch/ Landschaft bei Oberhausen, 1931

Renger-Patzsch, Albert: *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927 – 1935*, Mit einem Text von Dieter Thoma, Hrsg. von Ann u. Jürgen Wilde, Köln 1982, Tafel 11

// 150/ Albert Renger-Patzsch/ Kauper von unten gesehen, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1928

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 43

// 151/ Bernd und Hilla Becher/ Lübeck-Herrenwyk, 1983

Lange, Susanne: *Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen ... Bernd und Hilla Becher. Eine Einführung in Leben und Werk*, München 2005, S. 81

// 152/ Albert Renger-Patzsch/ Lufterinlaßrohre der Winderhitzer, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1928

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 44

// 153/ Albert Renger-Patzsch/ Marienkirche in Greifswald, 1928

Renger-Patzsch, Albert: *Meisterwerke*, Mit einem Text von Thomas Janzen, München 1997, Tafel 85

// 154/ Bernd und Hilla Becher/ Bluffton, Ohio, USA, 1987

Becher, Bernd und Hilla: *Getreidesilos*, München 2006, Tafel 94

// 155/ August Sander/ Zigeuner, um 1930 (Modern Print)

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 156/ Albert Renger-Patzsch/ Zeche >Zollverein 12< in Essen, 1929

Renger-Patzsch: *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927 – 1935*, Mit einem Text von Dieter Thoma, Hrsg. von Ann u. Jürgen Wilde, Köln 1982, Tafel 30

// 157/ Bernd und Hilla Becher/ Zeche Zollverein, Essen, Ruhrgebiet, 1973

Becher, Bernd und Hilla: *Fördertürme*, München 1985, S. 167

// 158/ Annika Baacke/ Zeche Zollverein, 2011

// 159/ Annika Baacke/ Zeche Zollverein, 2011

// 160/ Annika Baacke/ Zeche Zollverein, 2011

// 161/ Annika Baacke/ Zeche Zollverein, 2011

// 162/ Annika Baacke/ Zeche Zollverein, 2011

// 163/ Annika Baacke/ Zeche Zollverein, 2011

// 164/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2008

// 165/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2009

// 166/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2010

// 167/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2008

// 168/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2013

// 169/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2013

// 170/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2009

// 171/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2013

// 172/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2013

// 173/ Bernd und Hilla Becher/ Kugel-Gasbehälter, Wesseling, Köln, D 1983

Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 34

// 174/ Bernd und Hilla Becher/ Kugel-Gasbehälter, Wesseling, Köln, D 1983

Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 36

// 175/ August Sander/ Gymnasiast, 1926

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 176/ August Sander/ Geldbriefträger, 1925

Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 177/ Karl Blossfeldt/ *Phacelia tanacetifolia*, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 40

// 178/ Karl Blossfeldt/ *Euphorbia pithyus*, O.J.

Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 42

// 179/ Bernd und Hilla Becher/ Kugel-Gasbehälter, Wesseling, Köln, D 1983 (Ausschnitt)
Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 34

// 180/ Bernd und Hilla Becher/ Kugel-Gasbehälter, Wesseling, Köln, D 1983 (Ausschnitt)
Becher, Bernd und Hilla: *Grundformen*, Mit einem Text von Thierry de Duve, München 1999, Tafel 36

// 181/ August Sander/ Gymnasiast, 1926 (Ausschnitt)
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 182/ August Sander/ Geldbriefträger, 1925 (Ausschnitt)
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln

// 183/ Karl Blossfeldt/ *Phacelia tanacetifolia*, O.J. (Ausschnitt)
Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 40

// 184/ Karl Blossfeldt/ *Euphorbia pithyus*, O.J. (Ausschnitt)
Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 42

// 185/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2009

// 186/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2010

// 187/ Karl Blossfeldt/ *Hordeum distichon*, O.J.
Wilde, Ann und Jürgen (Hrsg.): *Fotografie*, 3. bearbeitete Auflage, Ostfildern ca. 1998, S. 132

// 188/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2009

// 189/ Annika Baacke/ Ohne Titel, 2009

// 190/ René Descartes/ Ohne Titel, O.J.
Leisegang, Gertrud: *Descartes Dioptrik*, Meisenheim am Glan 1954, Bild 12

// 191/ Vergleich von Auge und Camera obscura, frühes 18. Jahrhundert
Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, S. 59

// 192/ Jan Vermeer/ Der Geograph, um 1668/ 1669

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996, S. 55

// 193/ Jan Vermeer/ Der Astronom, 1668

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996, S. 54

// 194/ David Brewster/ David Brewsters dioptrisches Stereoskop, 1849

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996, S. 125

// 195/ Bierstadt/ Sphinx, Stereoaufnahme, um 1880

Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, München 2001, S. 65

// 196/ Holmes-Stereoskop, 70er Jahre des 19. Jahrhunderts

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996, S. 137

// 197/ Eadweard Muybridge/ Sallie Gardner running at a 1:40 gait, 1878

Muybridge, Eadweard: Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 "Animal locomotion", Volume I, New York 1979, Plate 11

// 198/ Eadweard Muybridge/ Male (Nude). Walking (Ausschnitt)

Muybridge, Eadweard: Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 "Animal locomotion", Volume I, New York 1979, Plate 1

// 199/ Eadweard Muybridge/ Domestic Animals. Cat trotting, changing to a gallop (Ausschnitt)

Muybridge, Eadweard: Muybridge's complete human and animal locomotion. All 781 plates from the 1887 "Animal locomotion", Volume III, New York 1979, Plate 717

// 200/ Mécanisme du fusil photographique, O. J.

Marey, Étienne-Jules: E. J. Marey. 1830-1904, La photographie du mouvement, Paris 1977, S. 58

// 201/ Étienne-Jules Marey/ Stabhochsprung, um 1890

Marey, Étienne-Jules: Die Chronophotographie, Berlin 1893, S. 1ff, in: Marey, Étienne-Jules: Étienne-Jules Marey: Chronophotograph, Frankfurt a. M. 1985, S. 101

// 202/ Étienne-Jules Marey/ Gehen, um 1885

Marey, Étienne-Jules: Die Chronophotographie, Berlin 1893, S. 1ff, in: Marey, Étienne-Jules: Étienne-Jules Marey: Chronophotograph, Frankfurt a. M. 1985, S. 103

// 203/ Auge und Kamera, O. J.

Mueller, Conrad/ Rudolph, Mae: Licht und Sehen, Amsterdam 1969, S. 54

// 204/ Veränderung der Linsenform, O. J.

Hecht, Eugene: Optik, München 2005, S. 336

// 205/ Die einäugige Spiegelreflexkamera, O. J.

Hecht, Eugene: Optik, München 2005, S. 355

// 206/ Ägyptisches Sonnenauge, O. J.

Zajonc, Arthur: Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein, Hamburg 1994, S. 56

Abbildungen

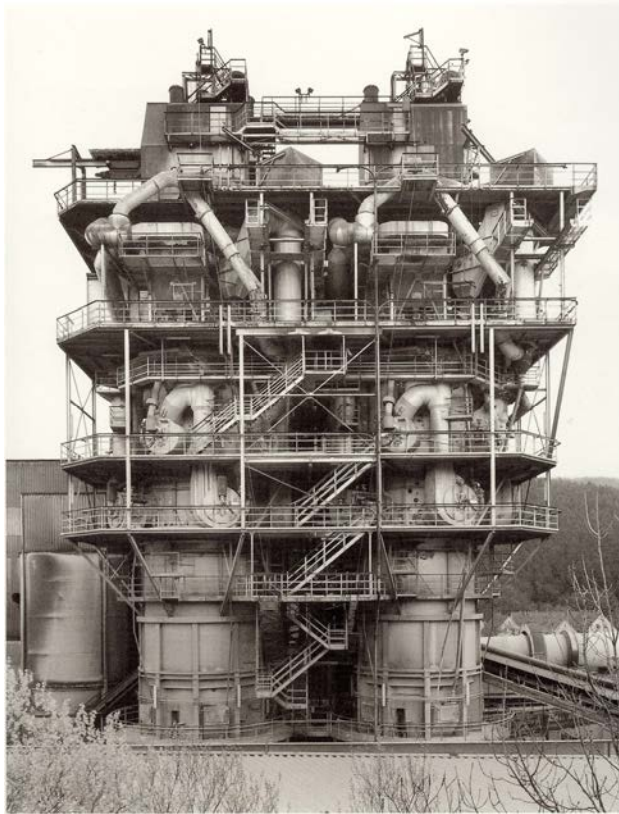


Abb. 1



Abb. 2



Abb.3



Abb.4

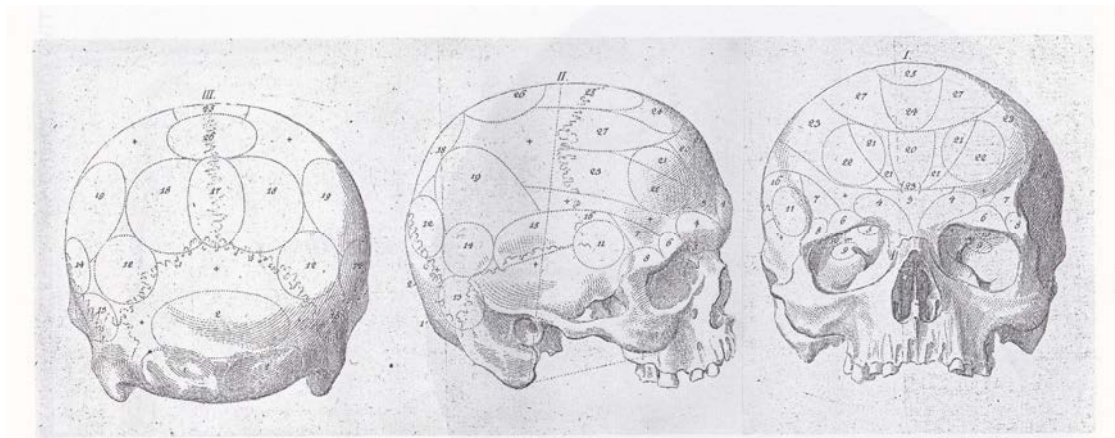


Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8

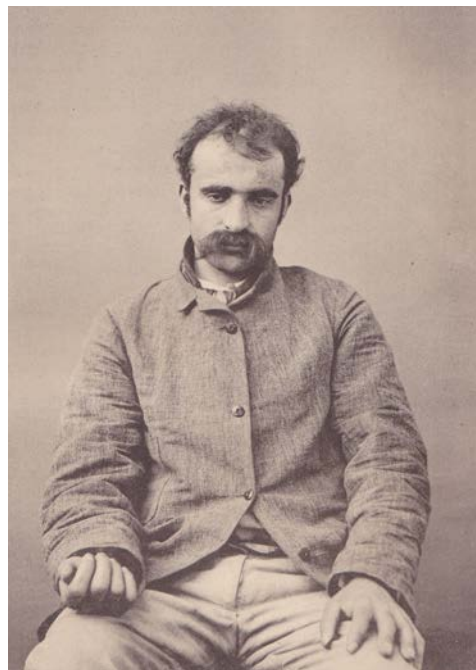


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

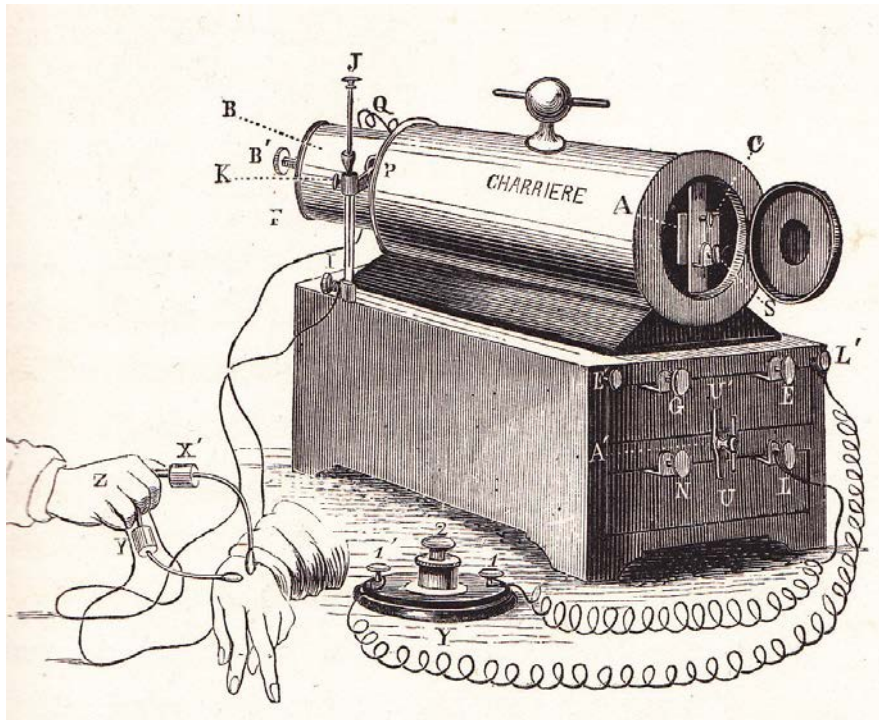


Abb. 13

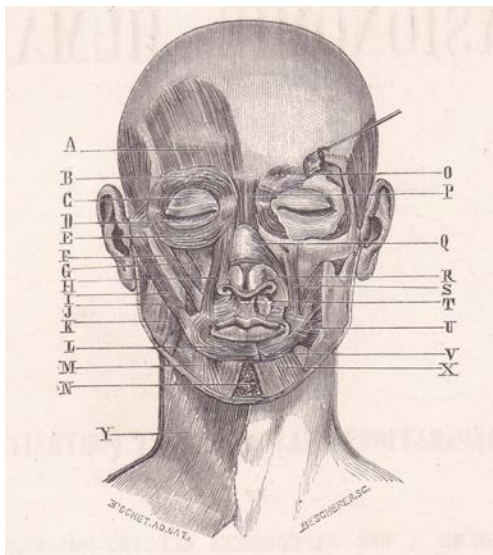


Abb. 14

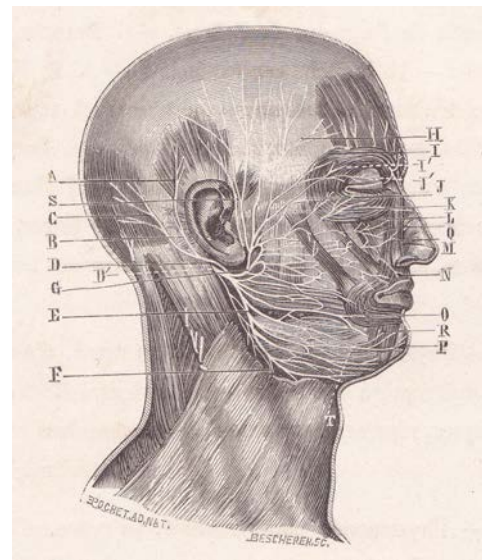


Abb. 15

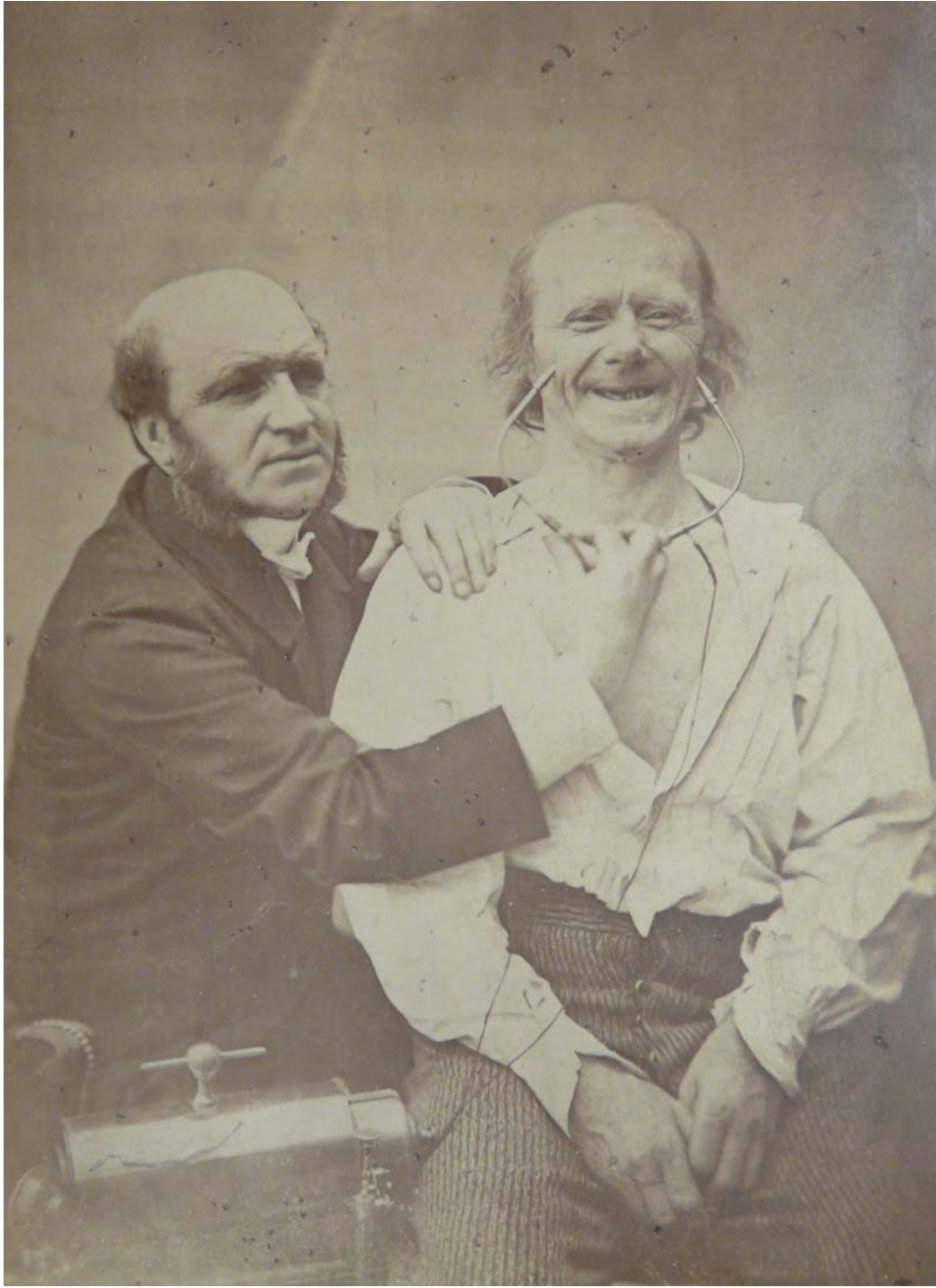


Abb. 16

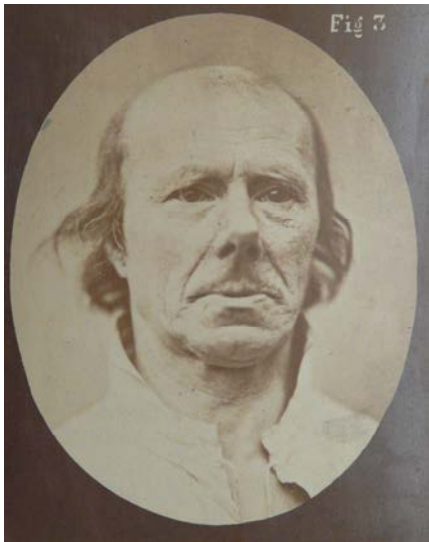


Abb. 17

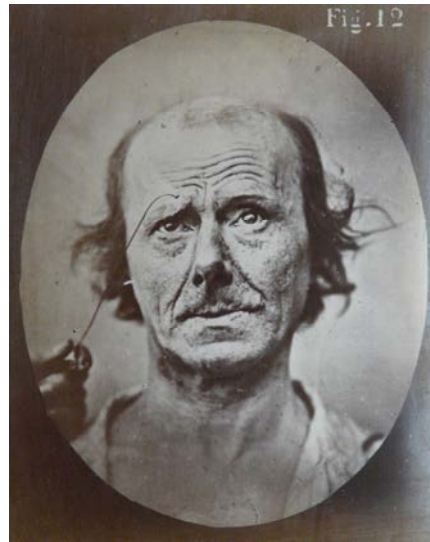


Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21

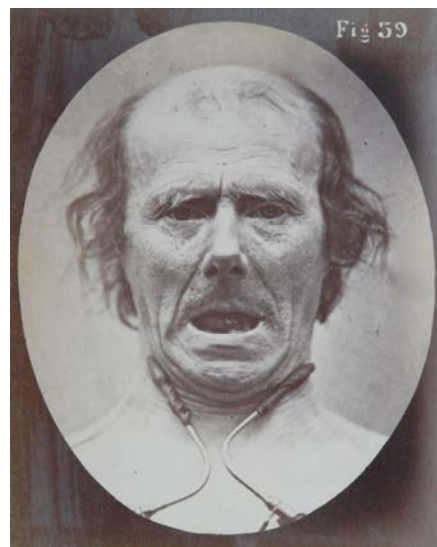


Abb. 22



Abb. 23

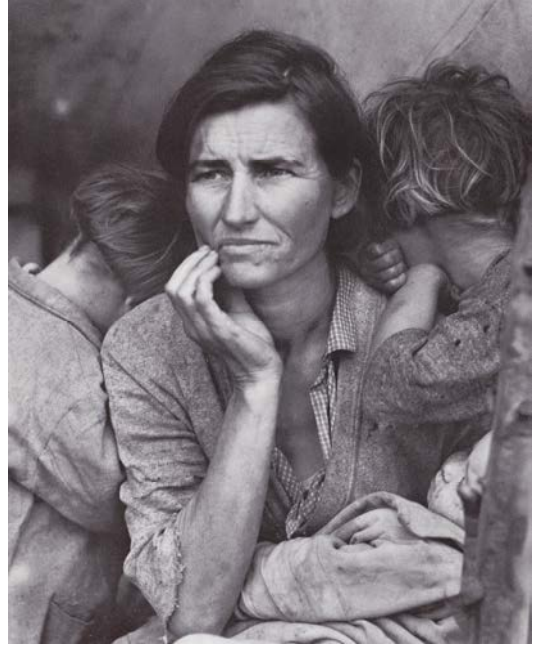


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

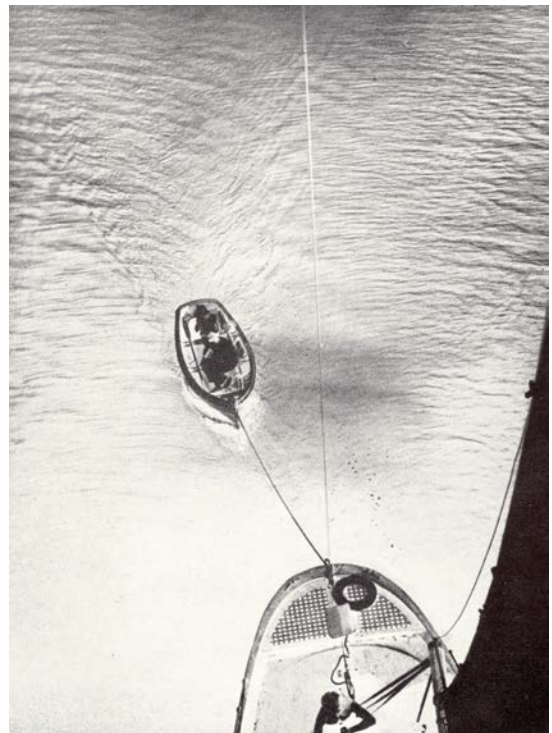


Abb. 32

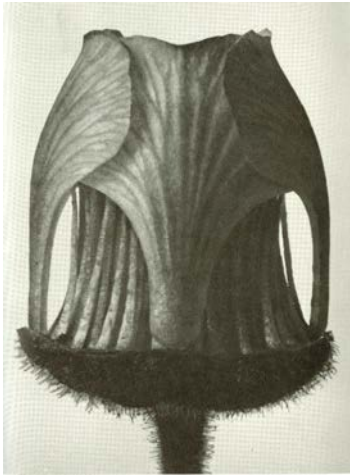


Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36

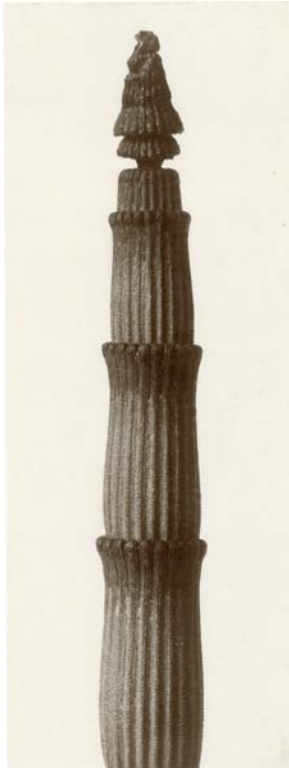


Abb. 37



Abb. 38

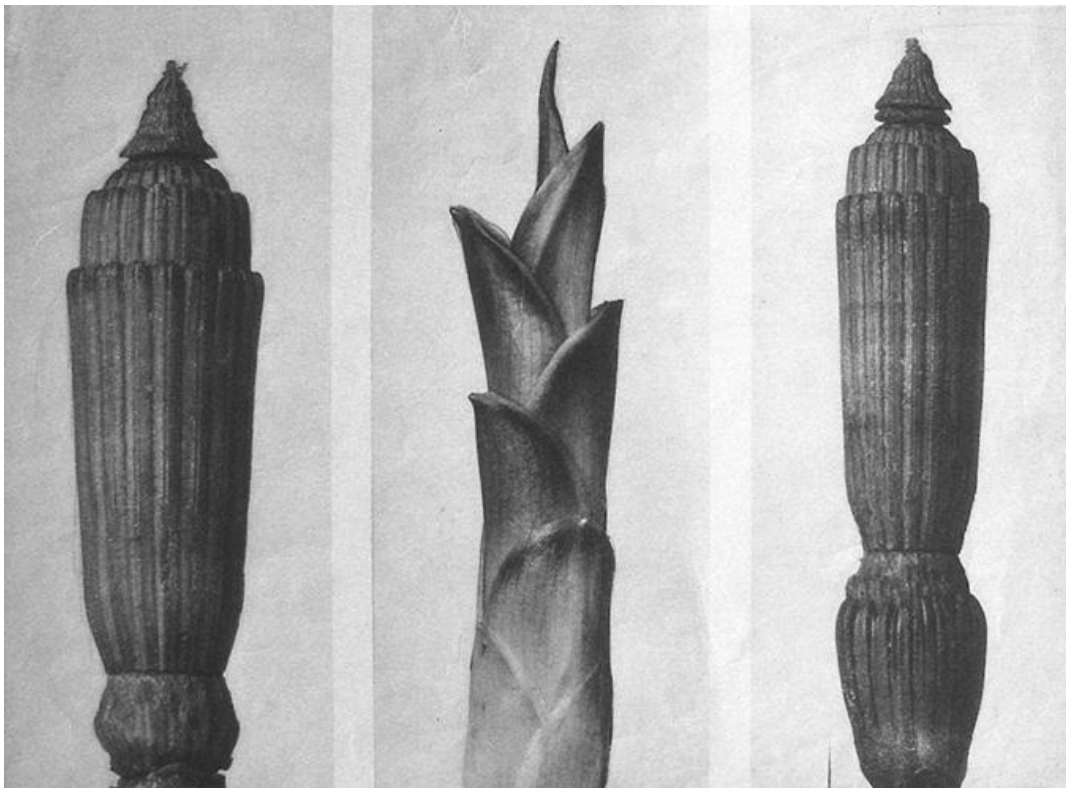


Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42

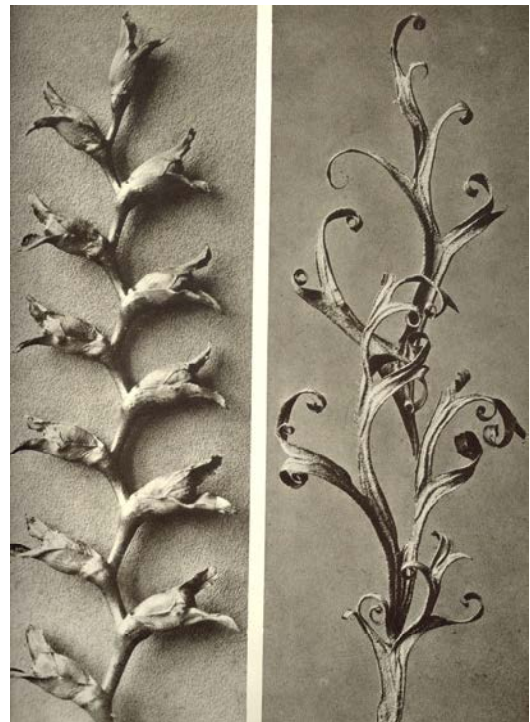


Abb. 43

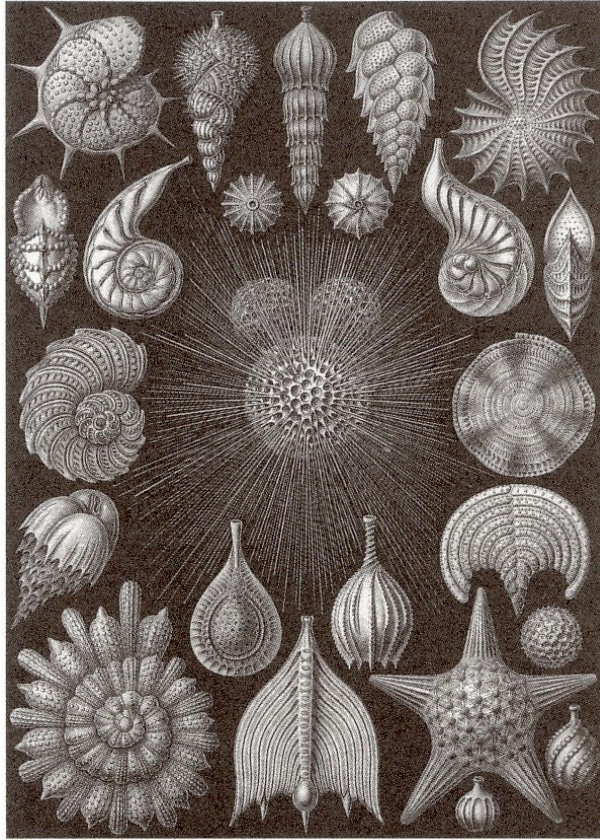


Abb. 44

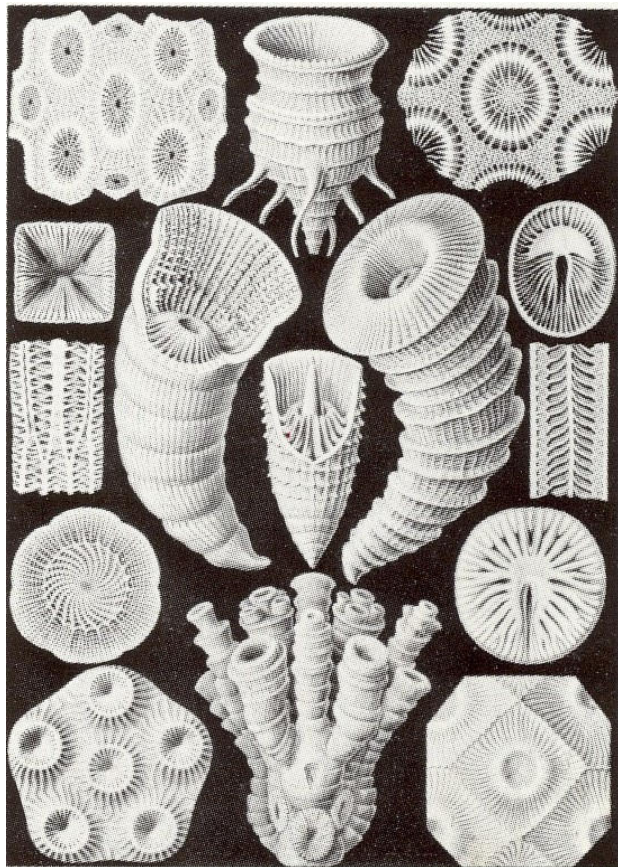


Abb. 45

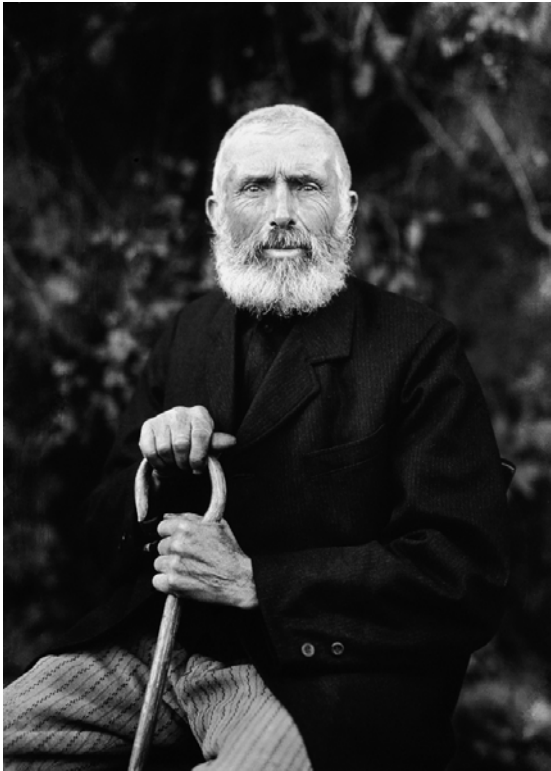


Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48

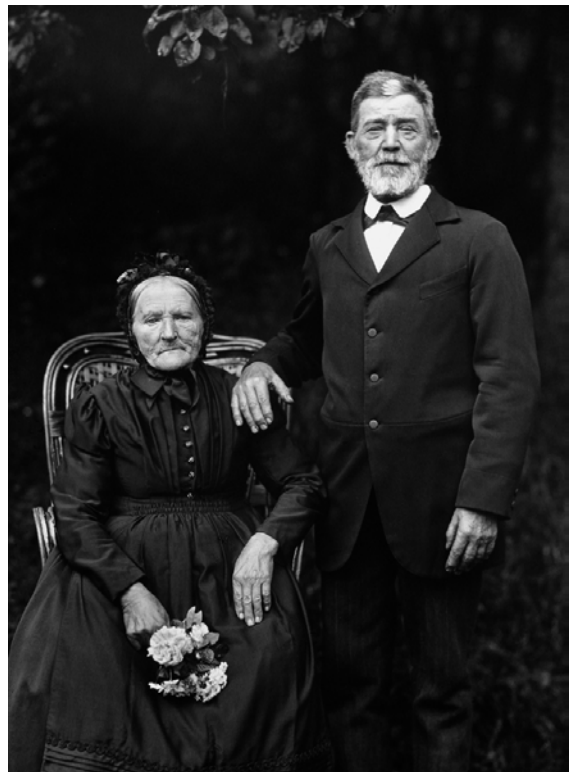


Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65

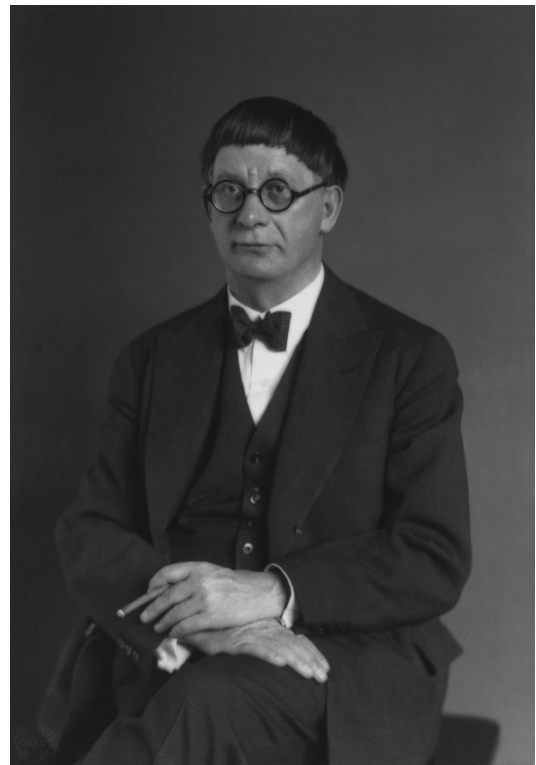


Abb. 66



Abb. 67

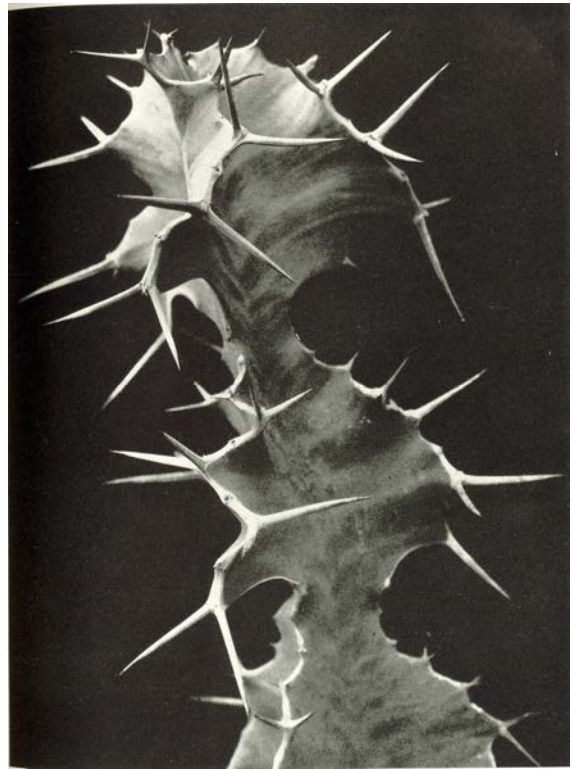


Abb. 68



Abb. 69

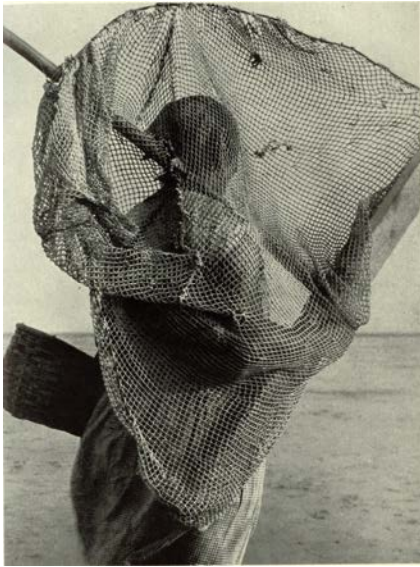


Abb. 70



Abb. 71

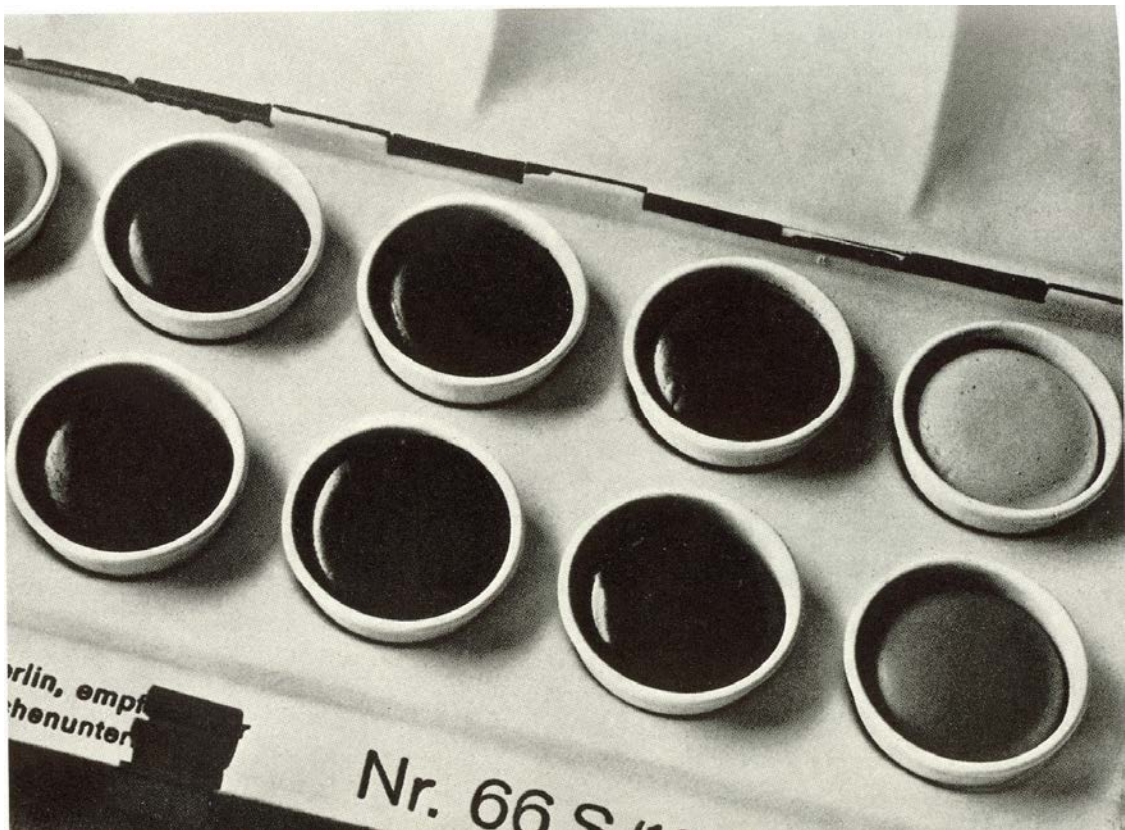


Abb. 72



Abb. 73

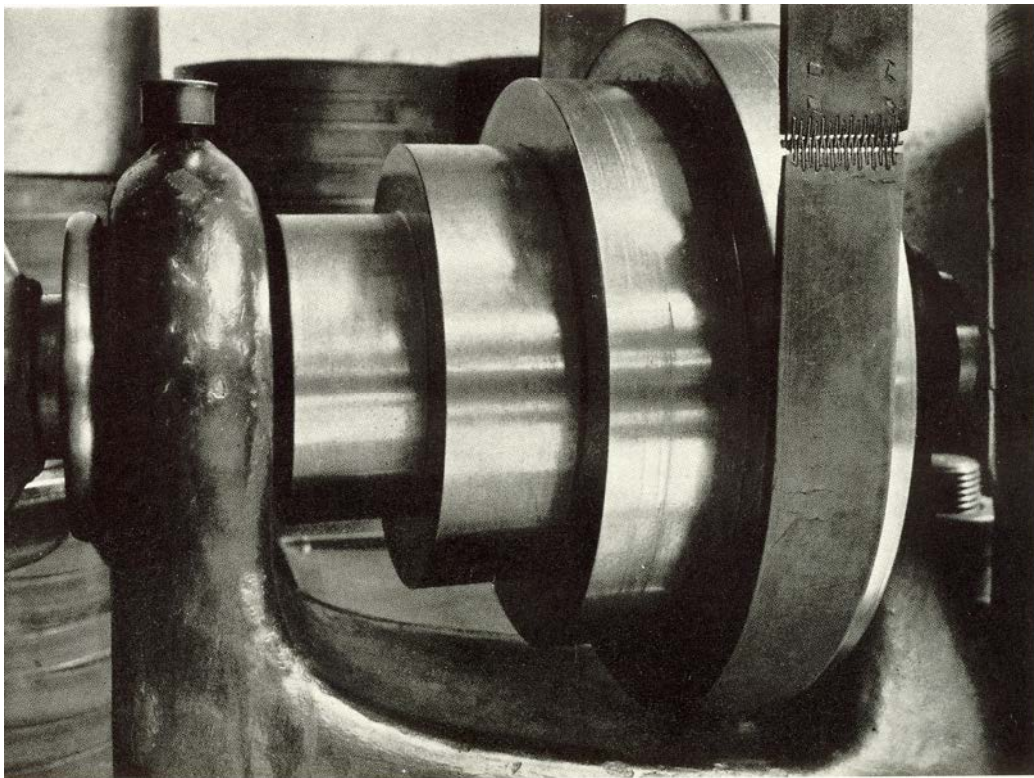


Abb. 74

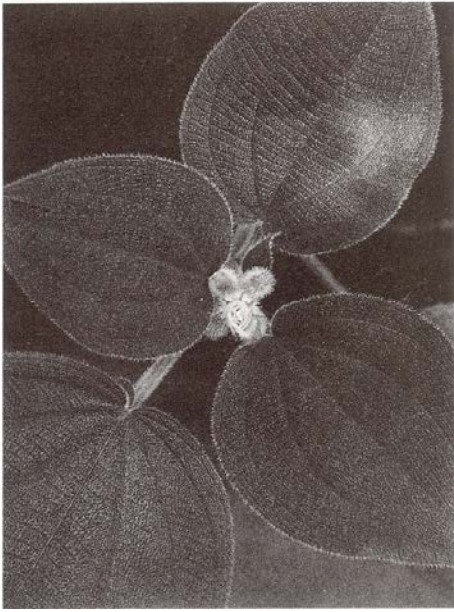


Abb. 75



Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80

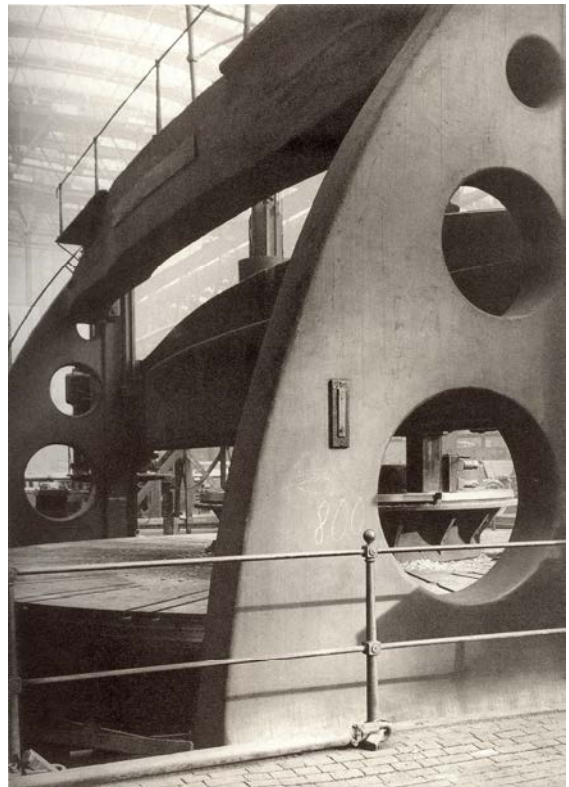


Abb. 81



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84

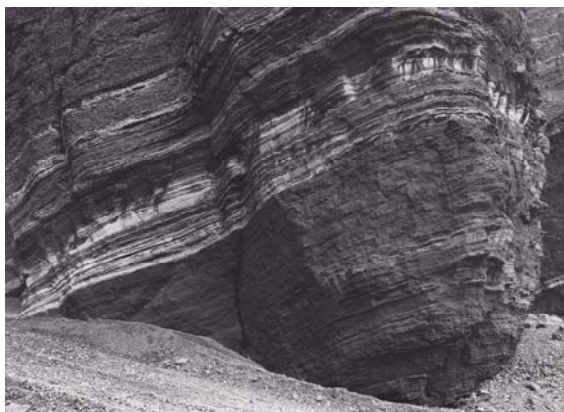


Abb. 85

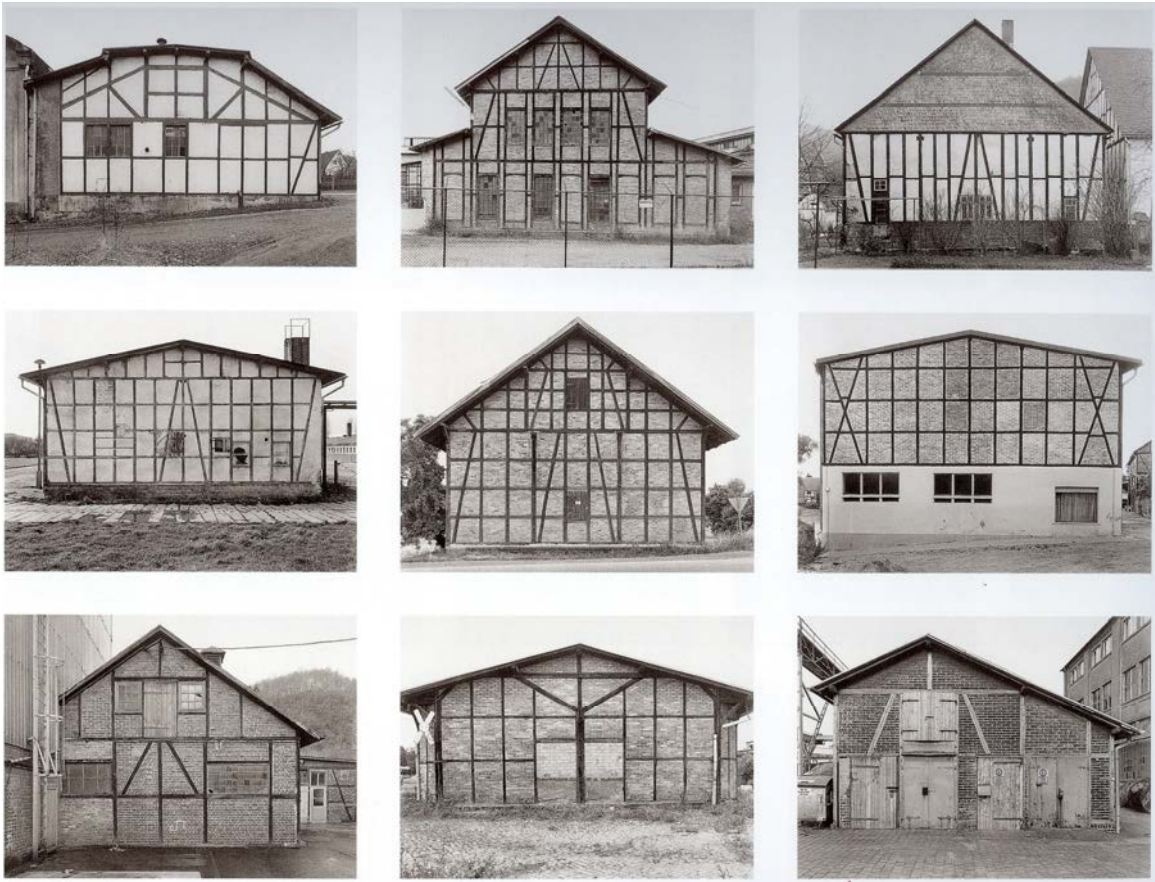


Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88

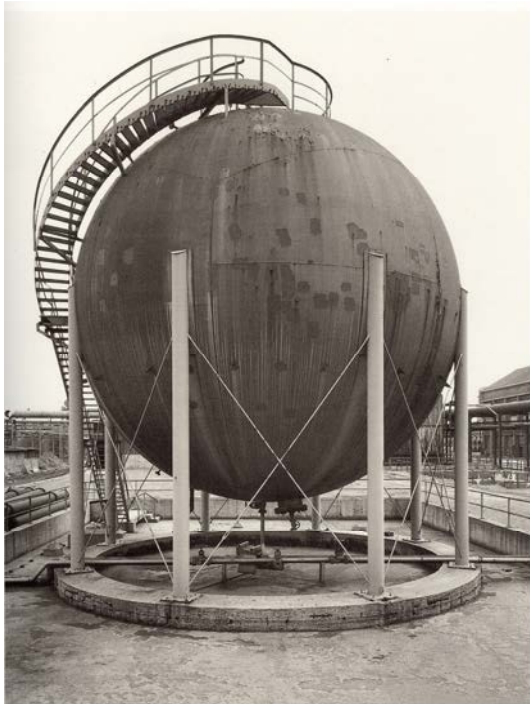


Abb. 89



Abb. 90



Abb. 91



Abb. 92



Abb. 93

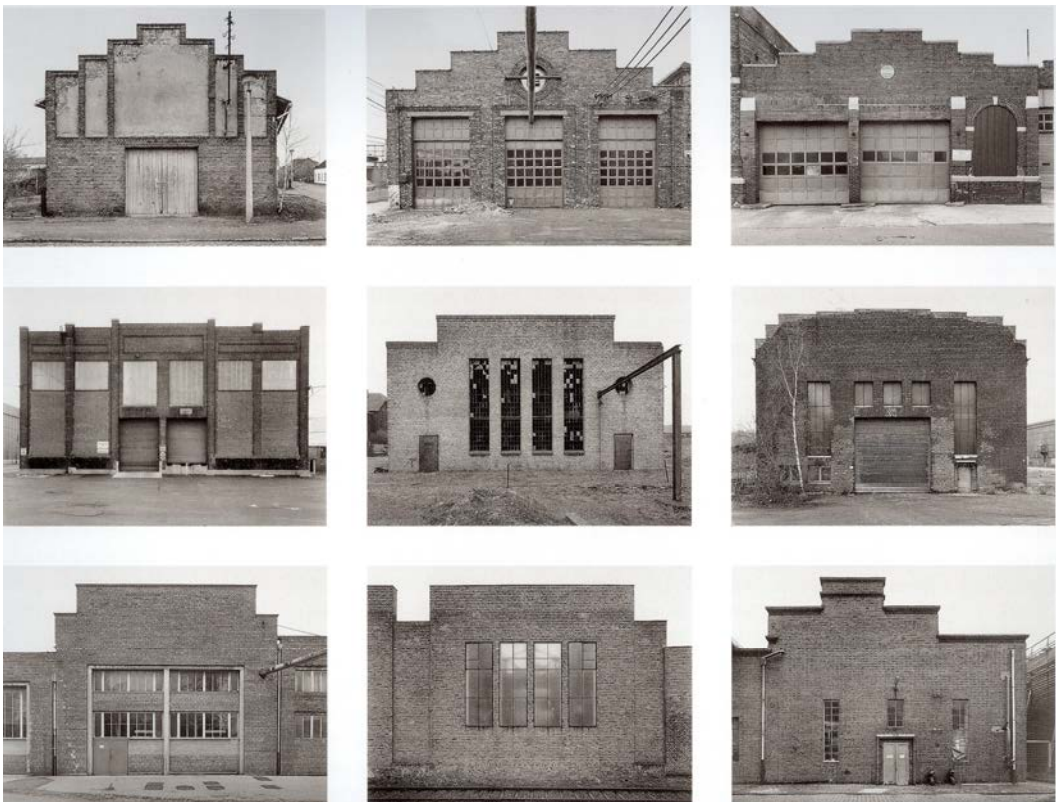


Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96

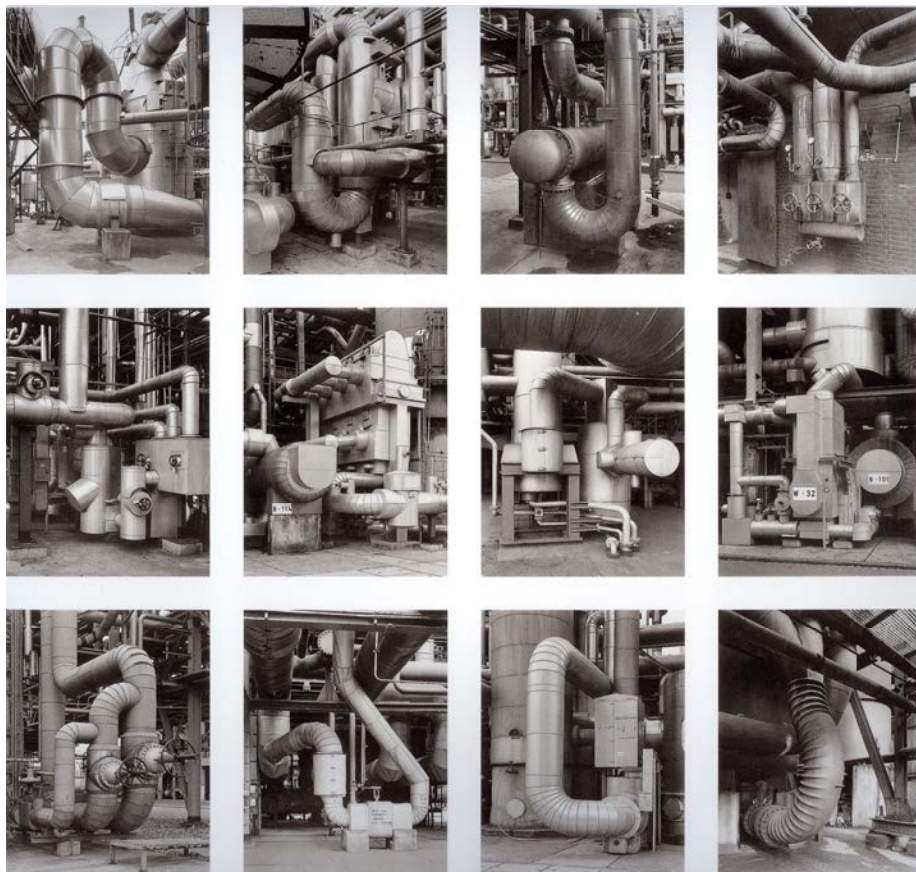


Abb. 97



Abb. 98



Abb. 99



Abb. 100

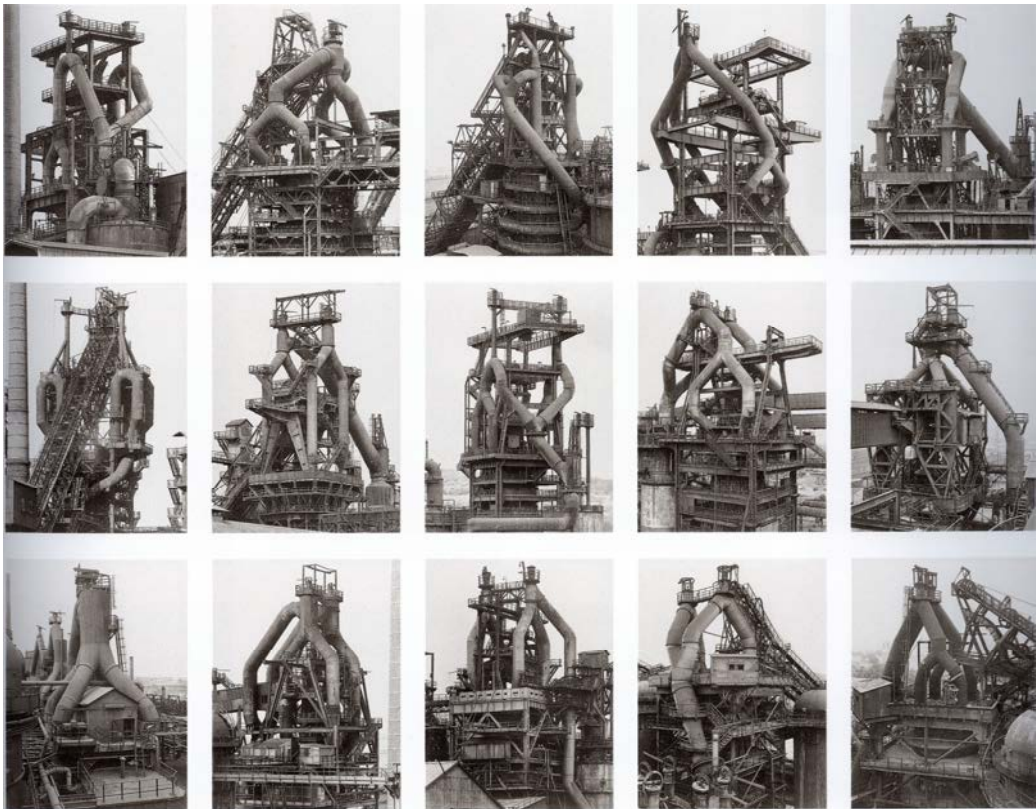


Abb. 101

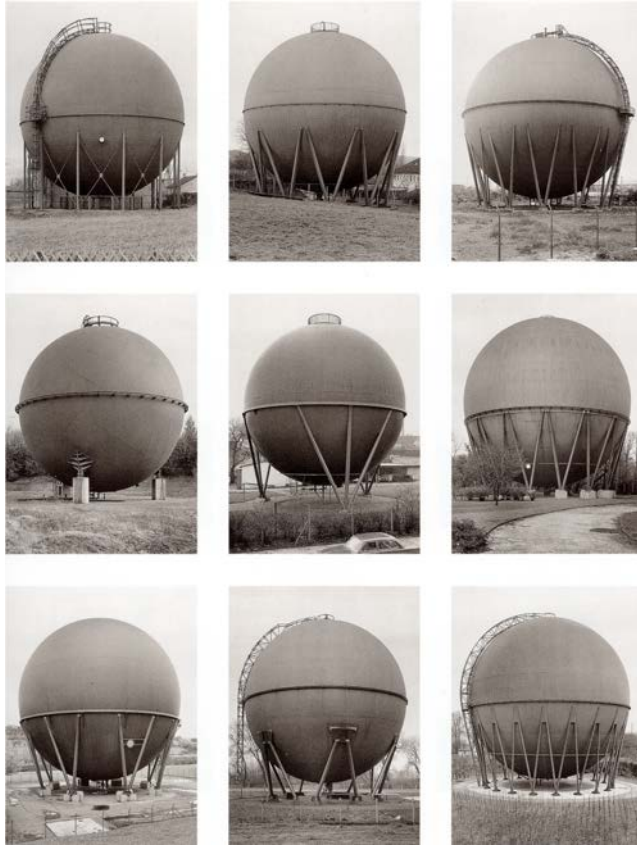


Abb. 102

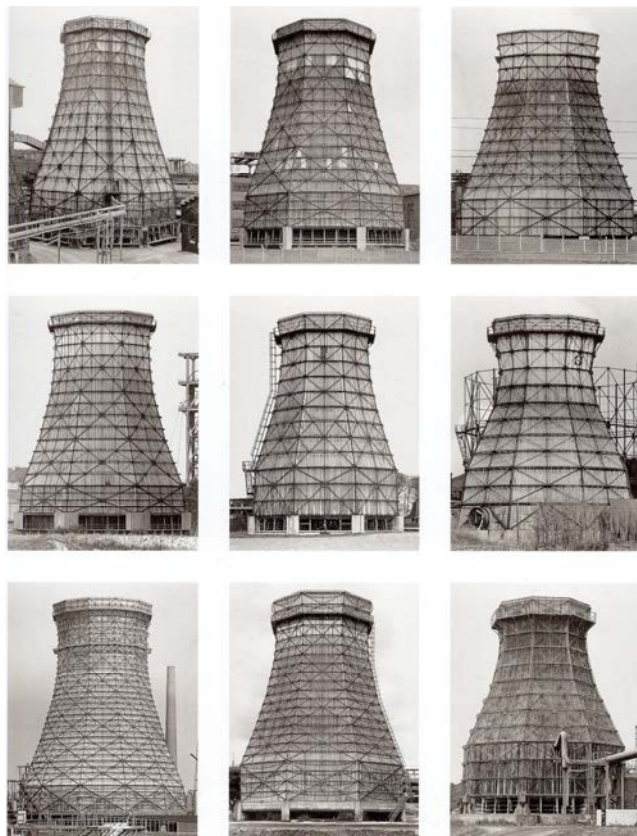


Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105



Abb. 106



Abb. 107



Abb. 108

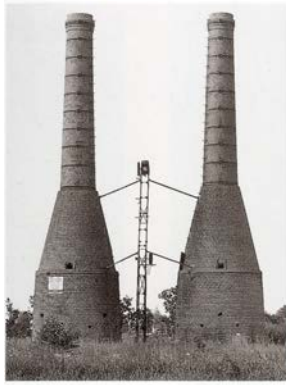


Abb. 109



Abb. 110



Abb. 111



Abb. 112



Abb. 113

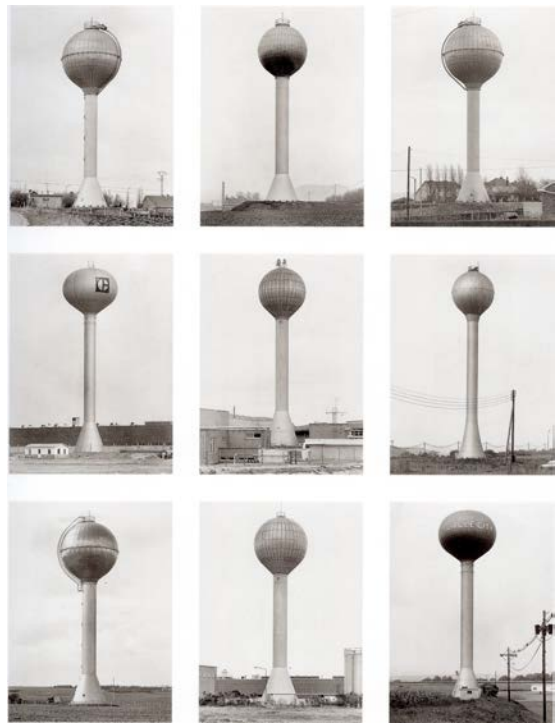


Abb. 114

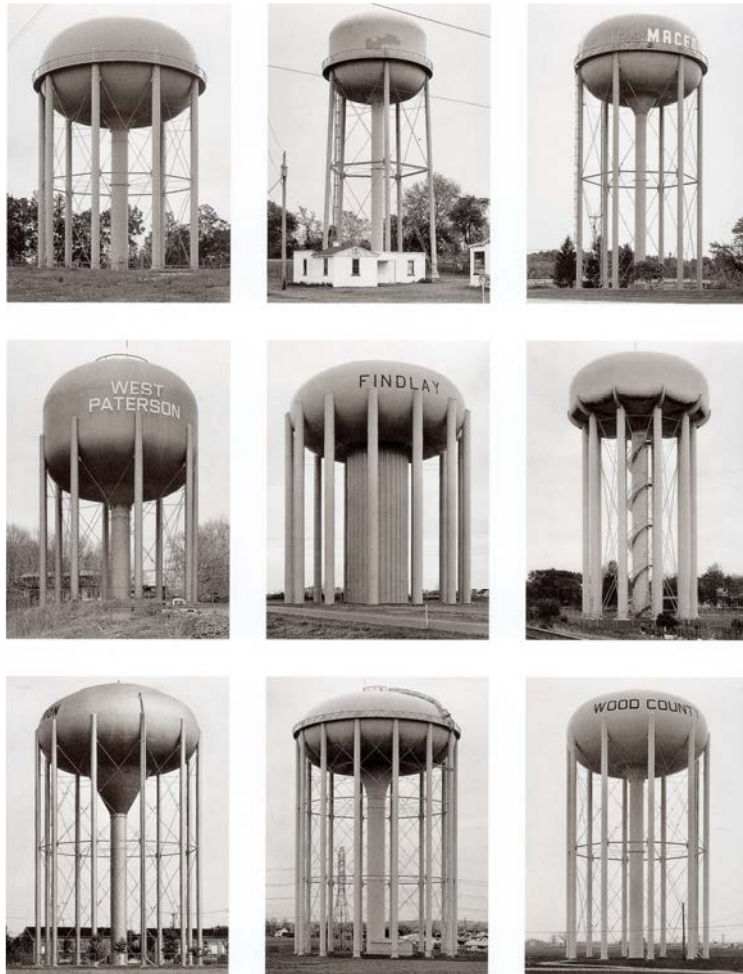


Abb. 115



Abb. 116



Abb. 117



Abb. 118



Abb. 119



Abb. 120

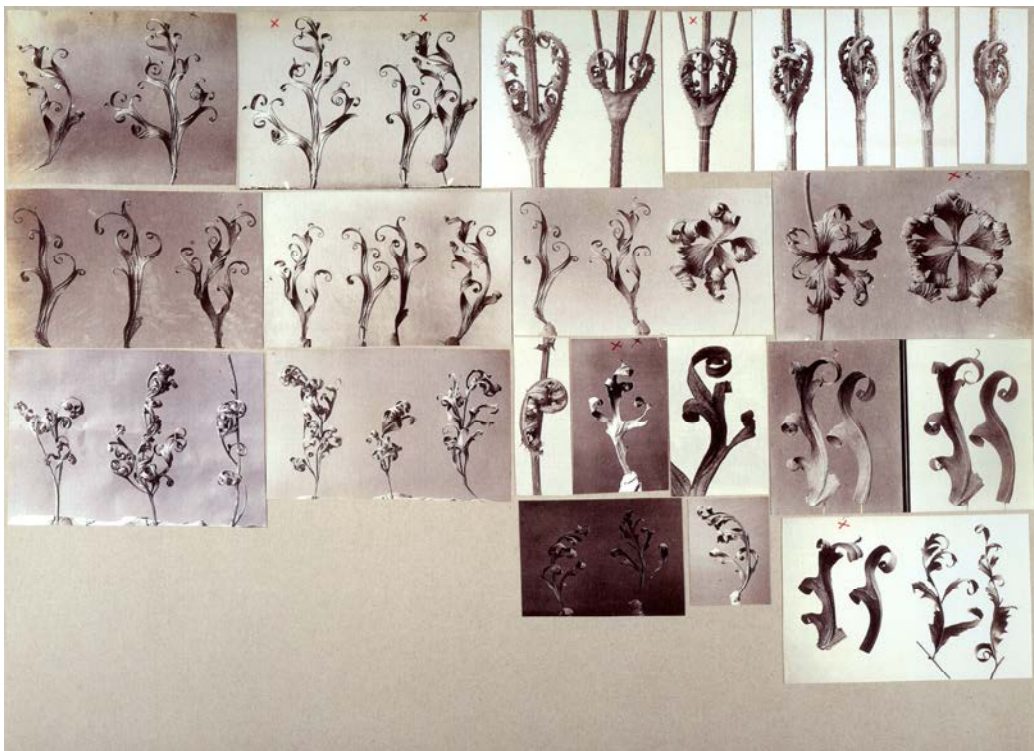


Abb. 121



Abb. 122

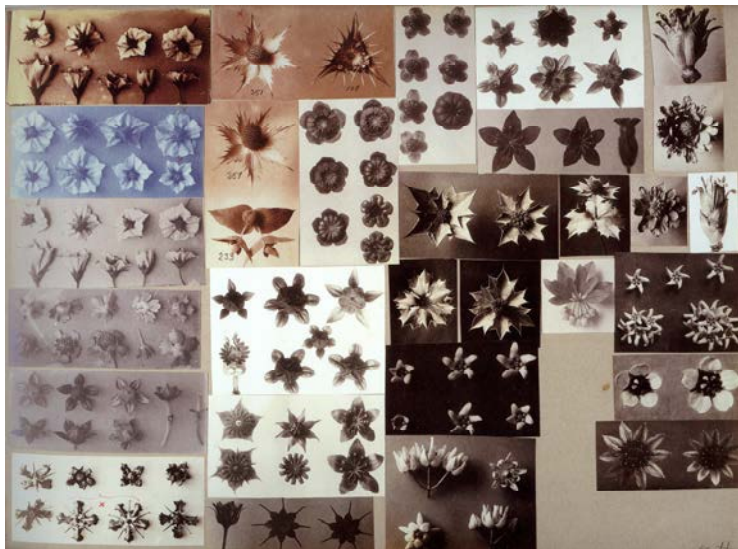


Abb. 123



Abb. 124



Abb. 125

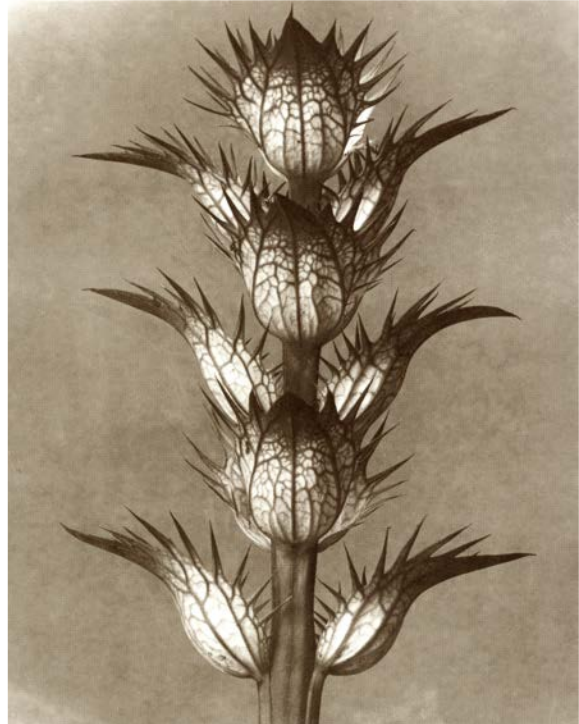


Abb. 126



Abb. 127



Abb. 128



Abb. 129



Abb. 130



Abb. 131



Abb. 132

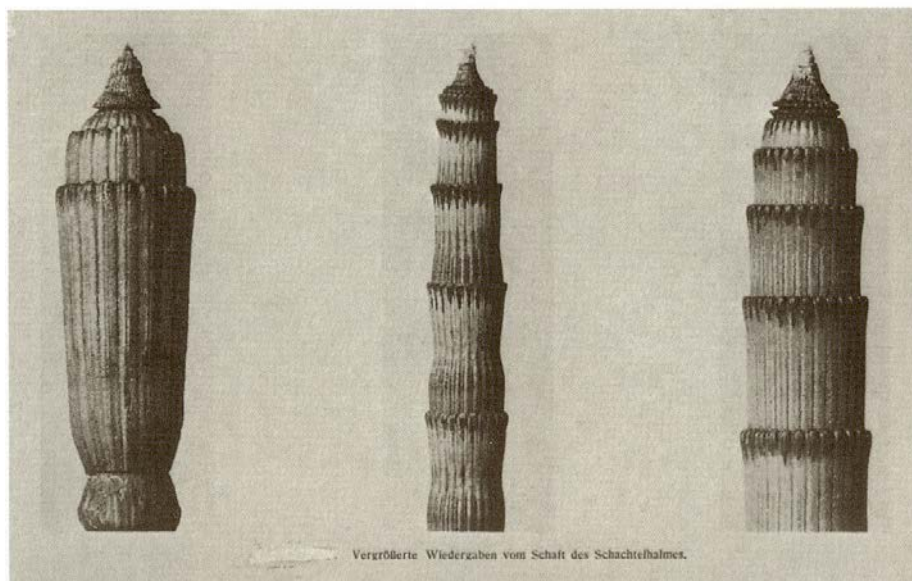
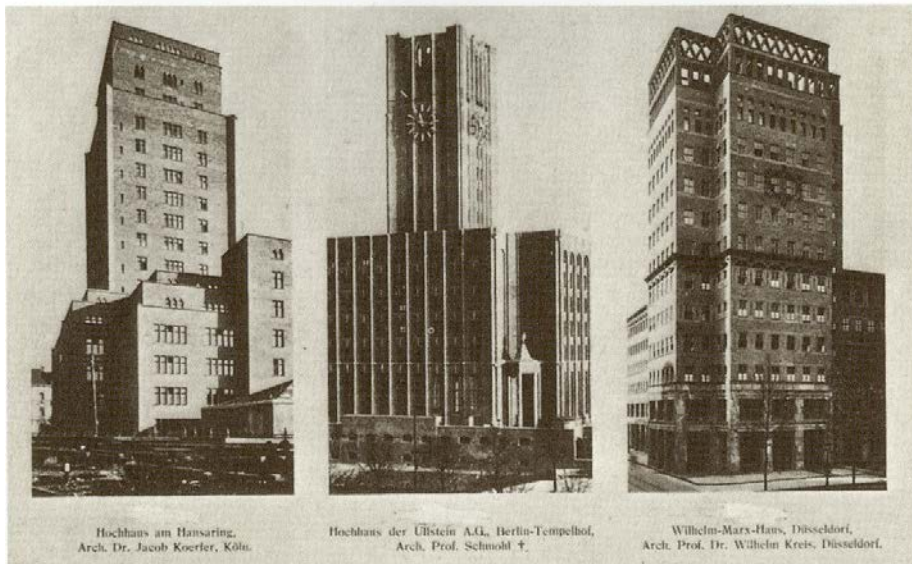
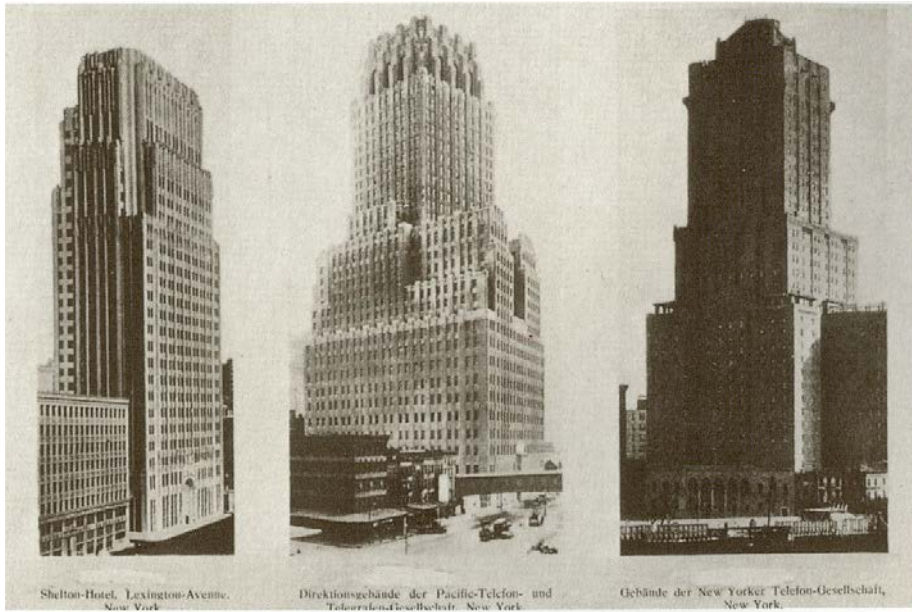


Abb. 133



Abb. 134



Abb. 135



Abb. 136



Abb. 137



Abb. 138

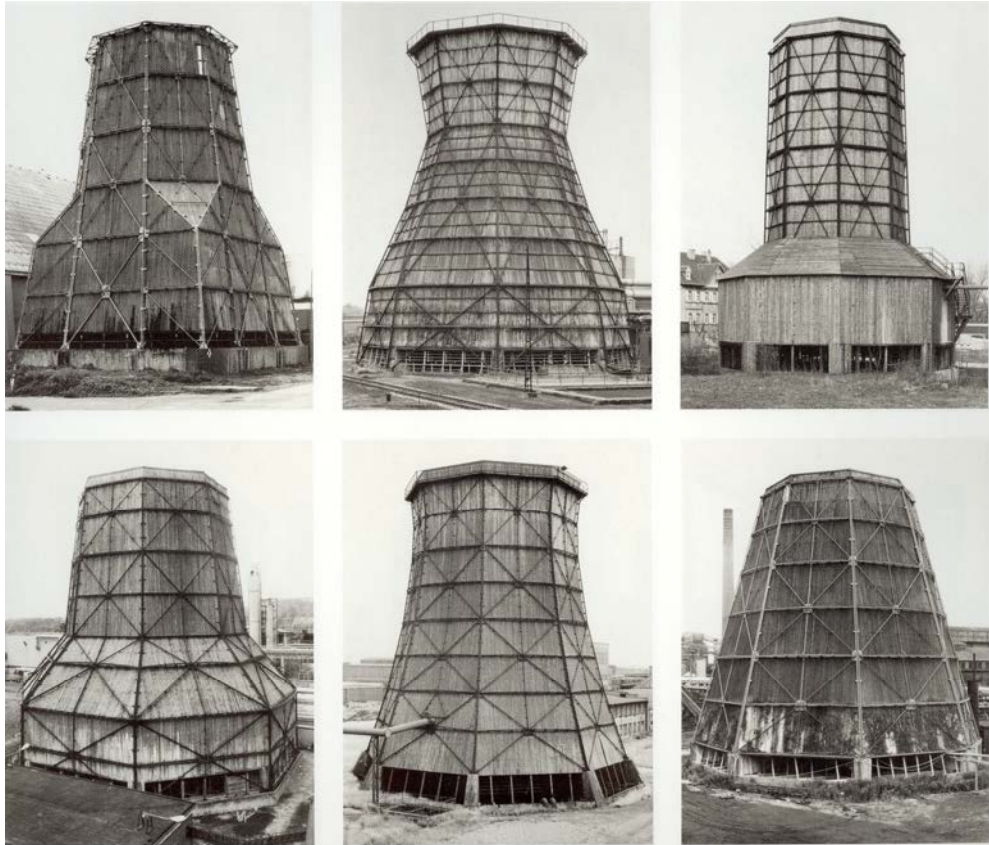


Abb. 139



Abb. 140

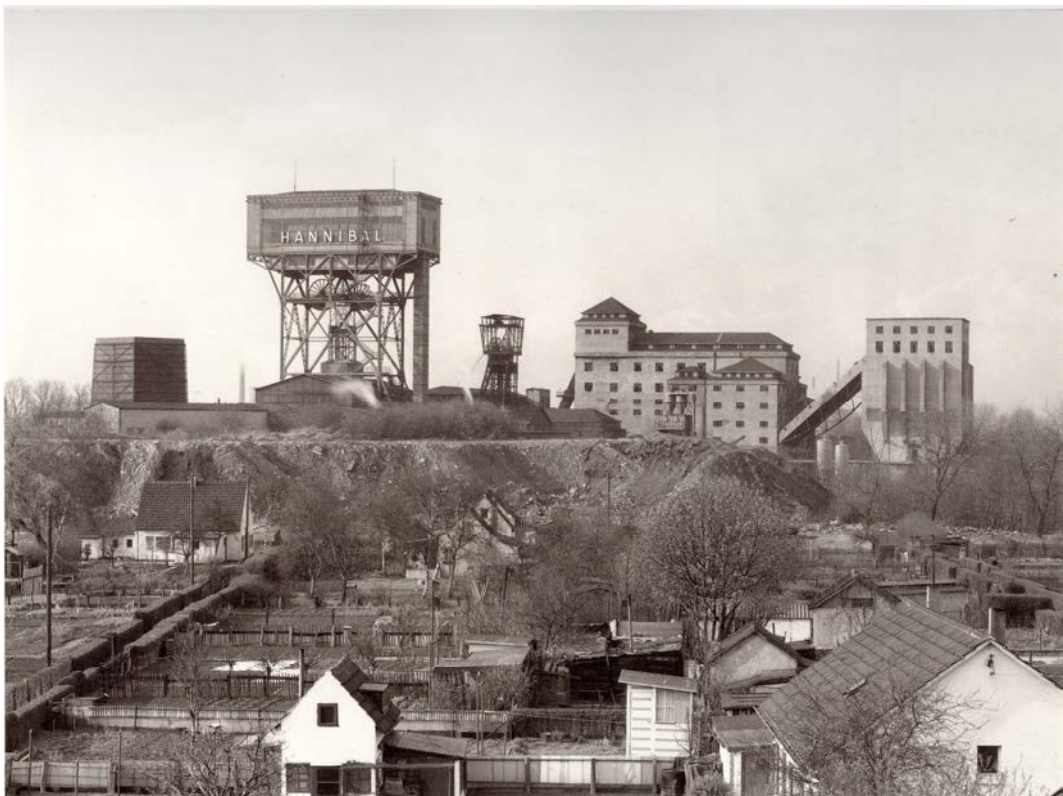


Abb. 141



Abb. 142



Abb. 143

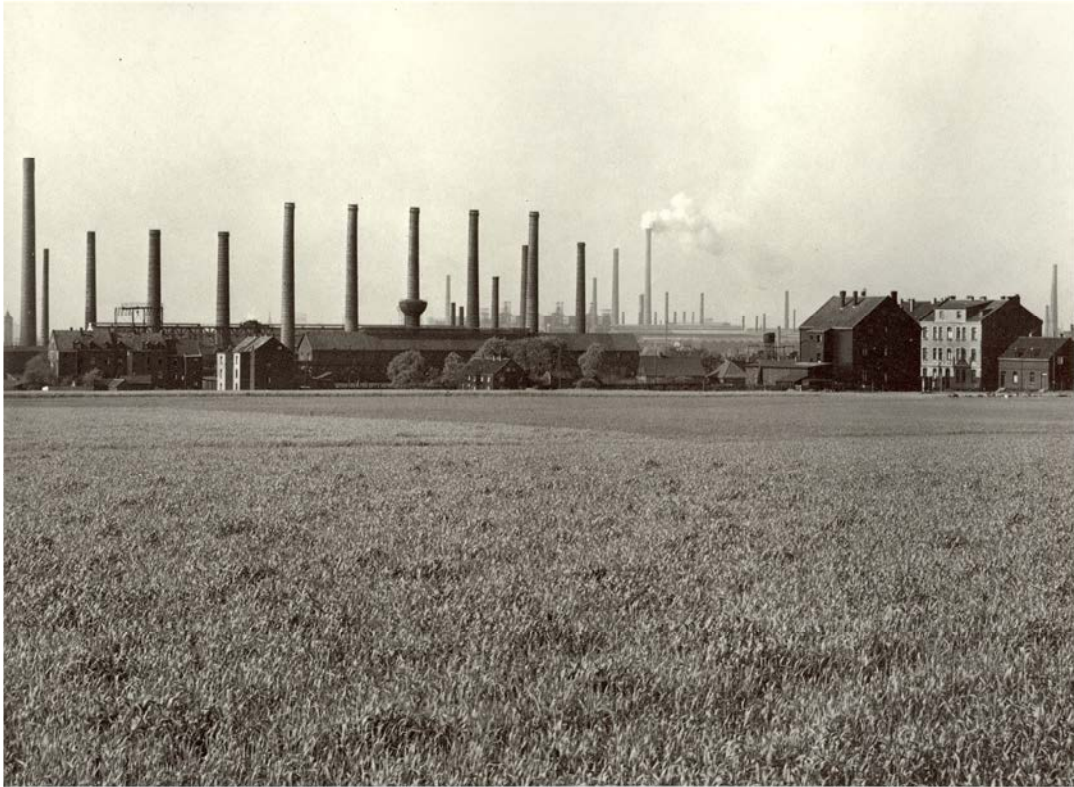


Abb. 144



Abb. 145



Abb. 146



Abb. 147



Abb. 148



Abb. 149

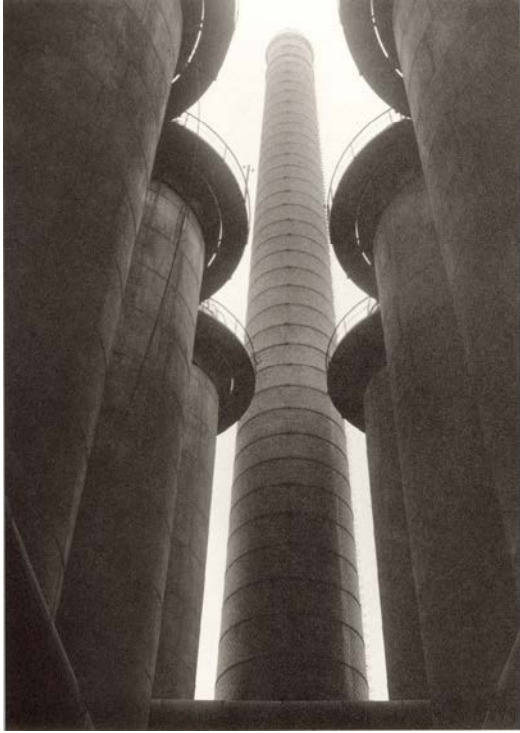


Abb. 150

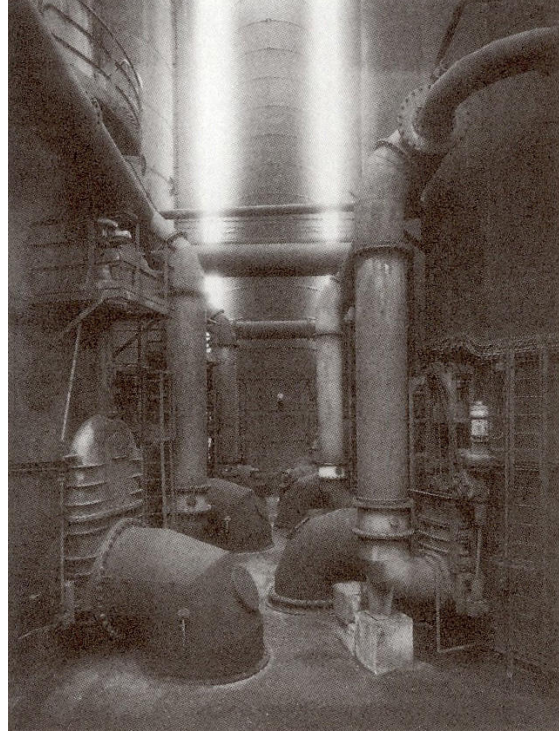


Abb. 151

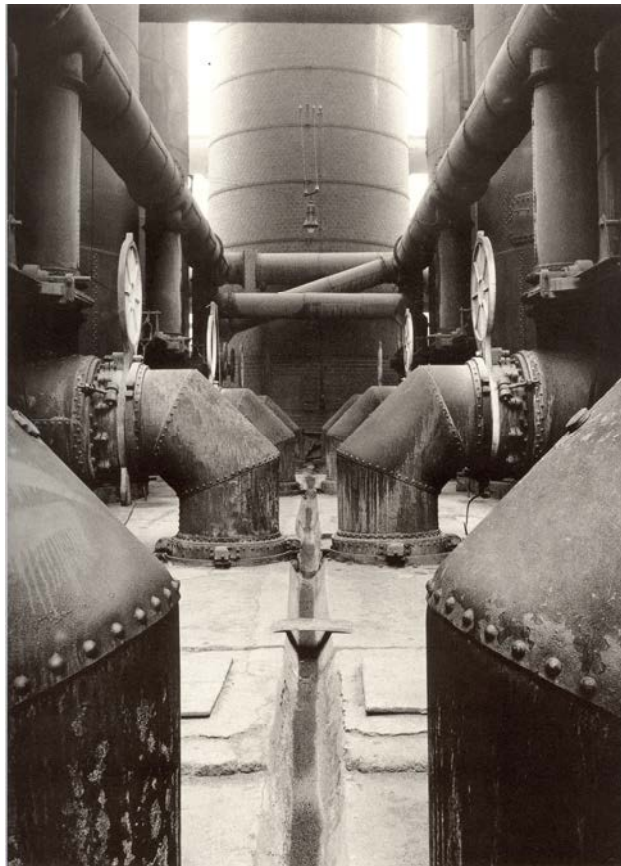


Abb. 152

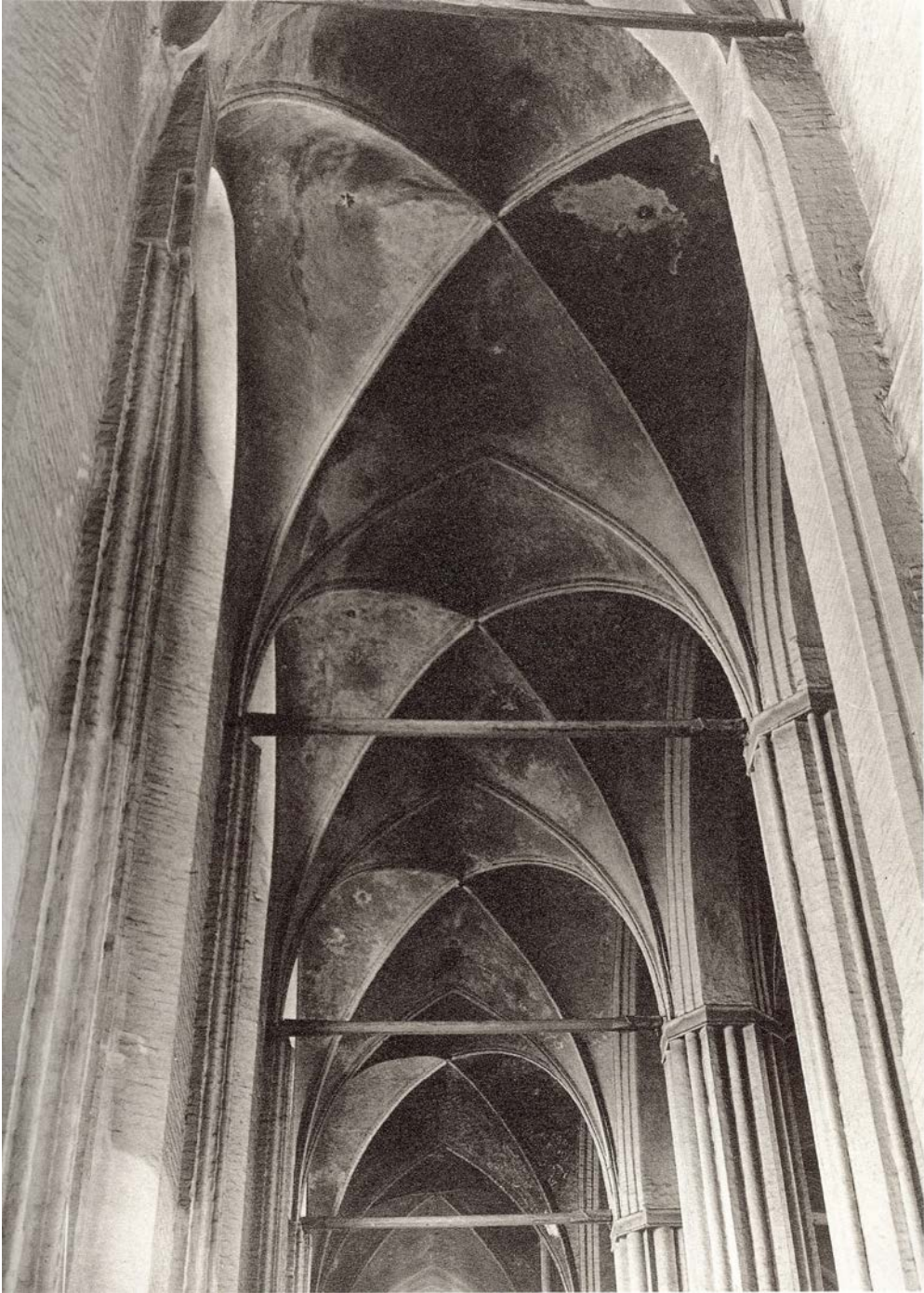


Abb. 153



Abb. 154



Abb. 155

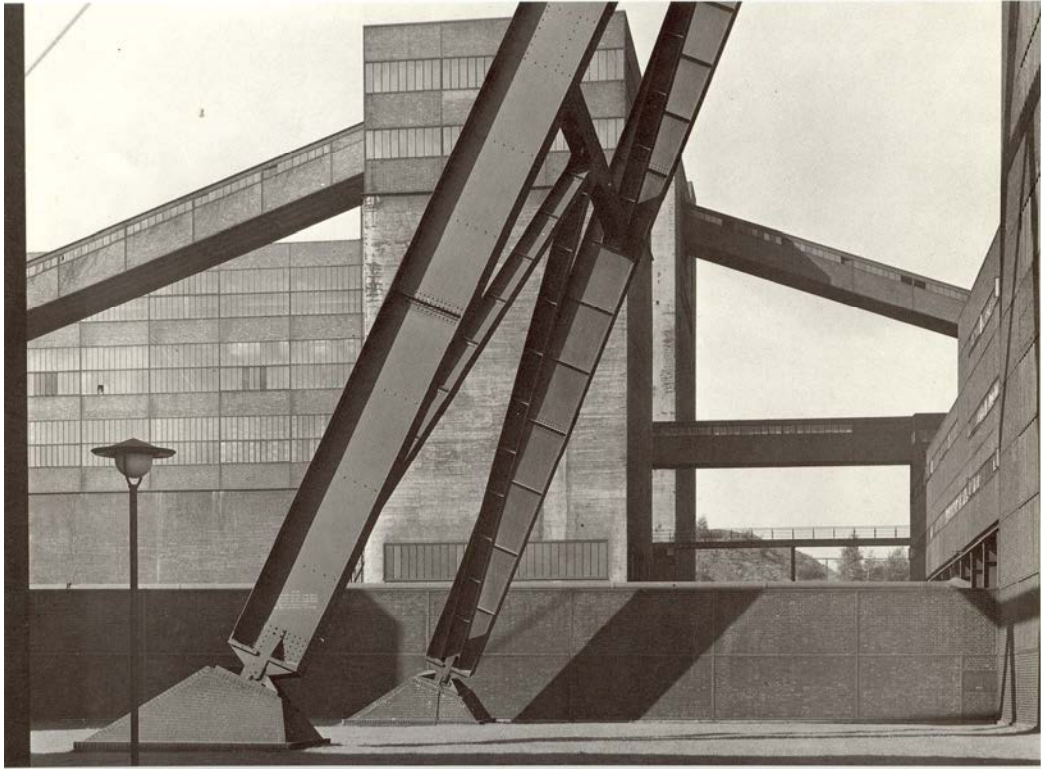


Abb. 156



Abb. 157



Abb. 158

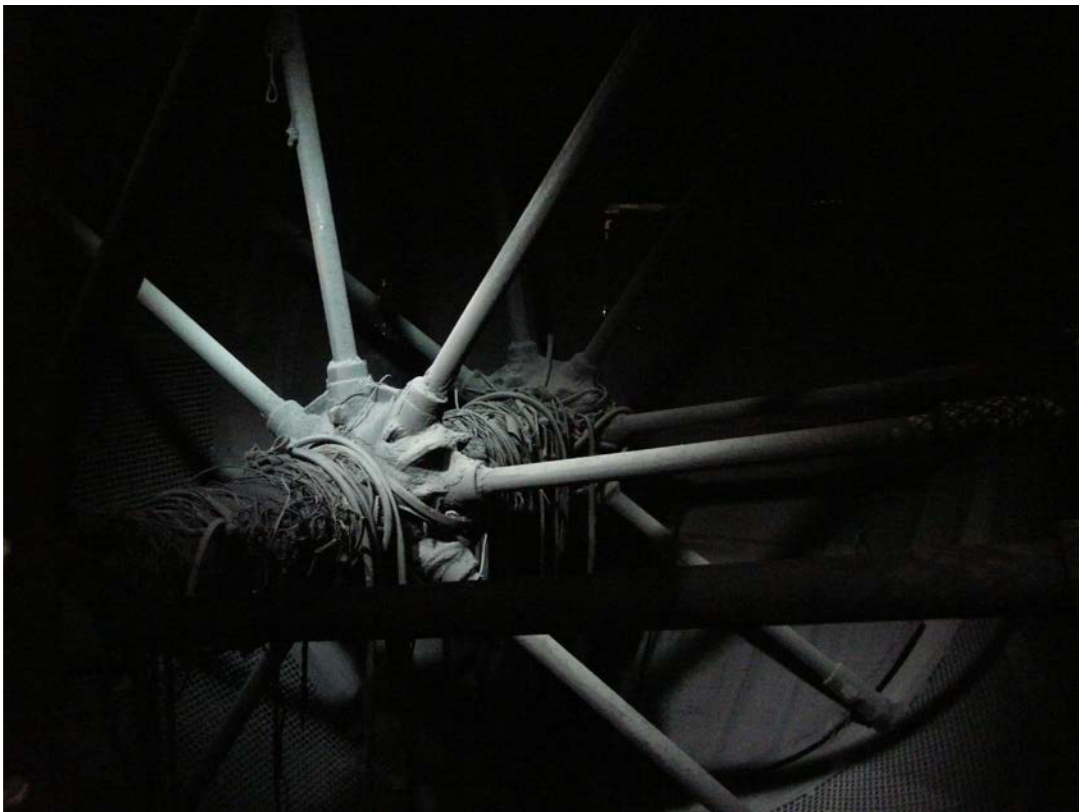


Abb. 159



Abb. 160



Abb. 161



Abb. 162



Abb. 163

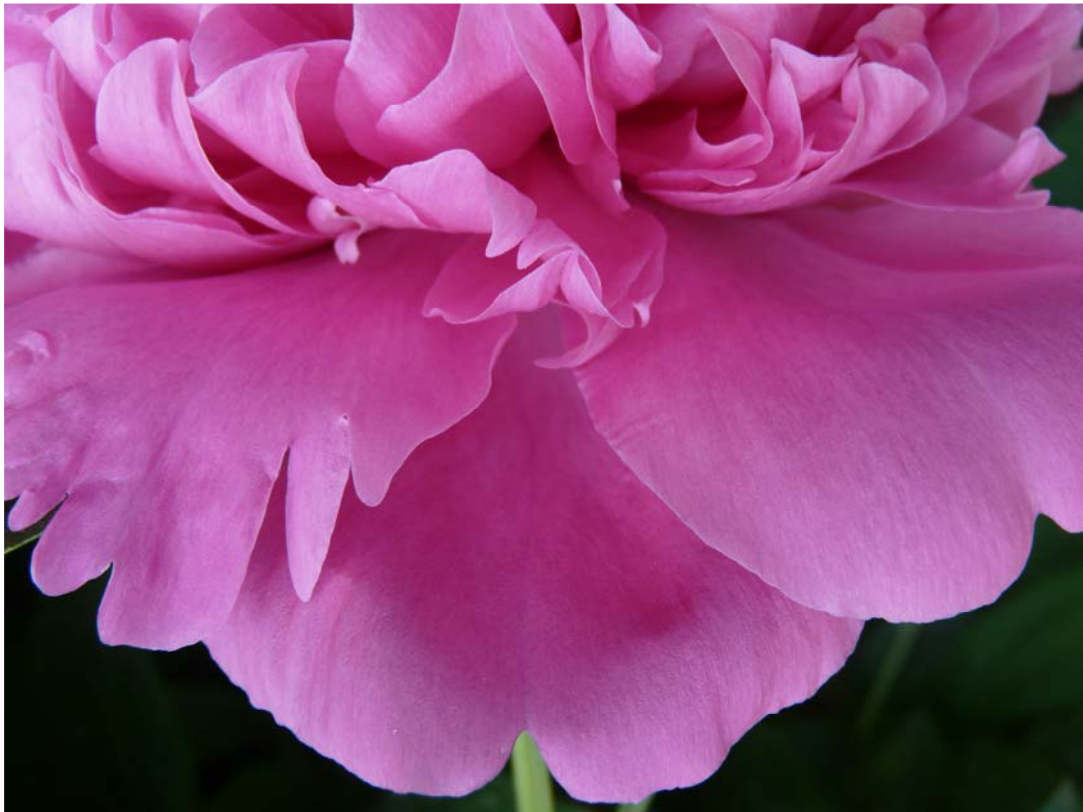


Abb. 164

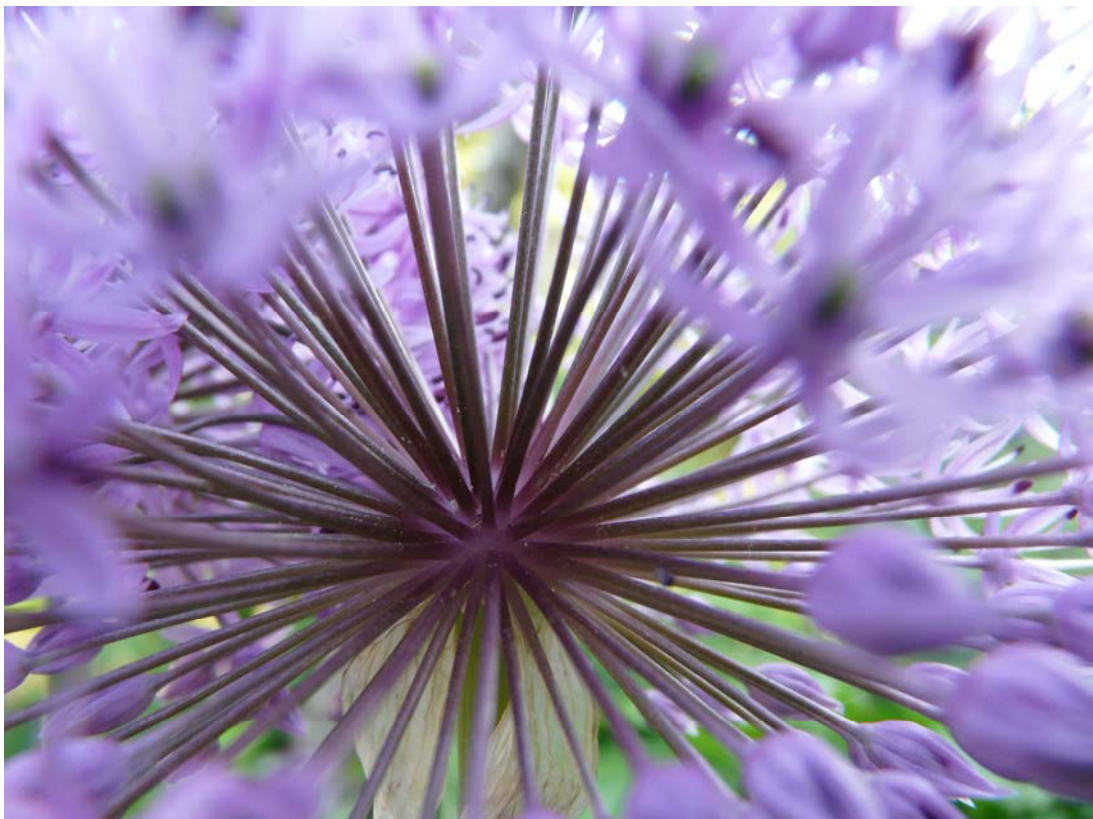


Abb. 165



Abb. 166



Abb. 167

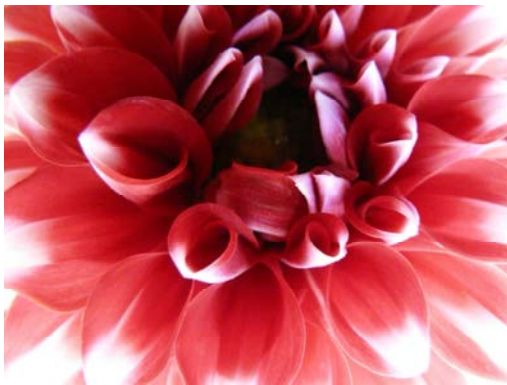


Abb. 168



Abb. 169



Abb. 170



Abb. 171



Abb. 172



Abb. 173



Abb. 174



Abb. 175



Abb. 176



Abb. 177



Abb. 178



Abb. 179

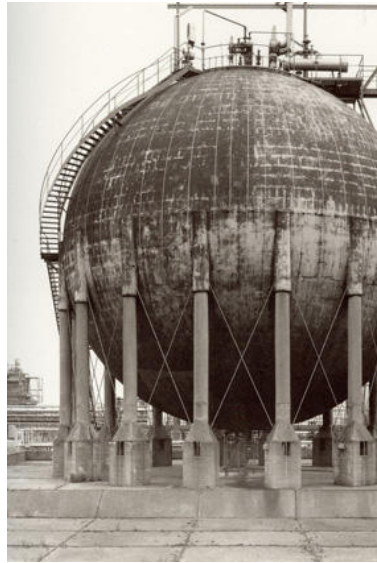


Abb. 180



Abb. 181



Abb. 182



Abb. 183



Abb. 184



Abb. 185

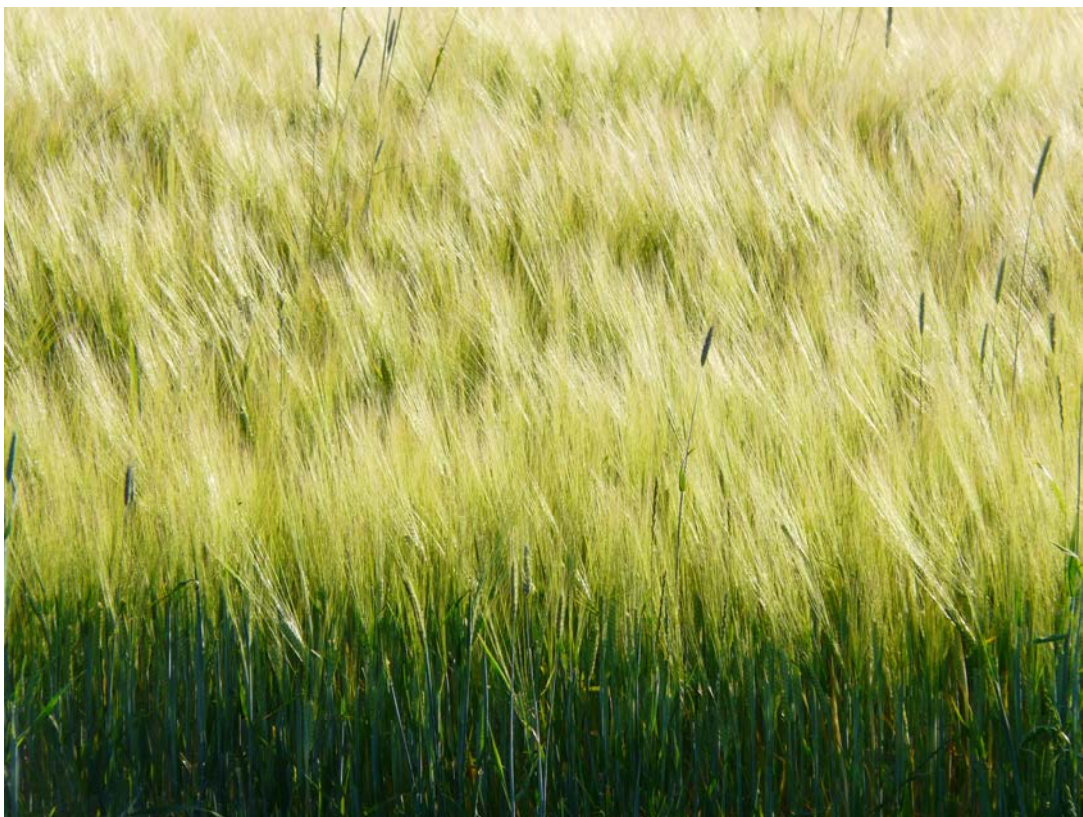


Abb. 186

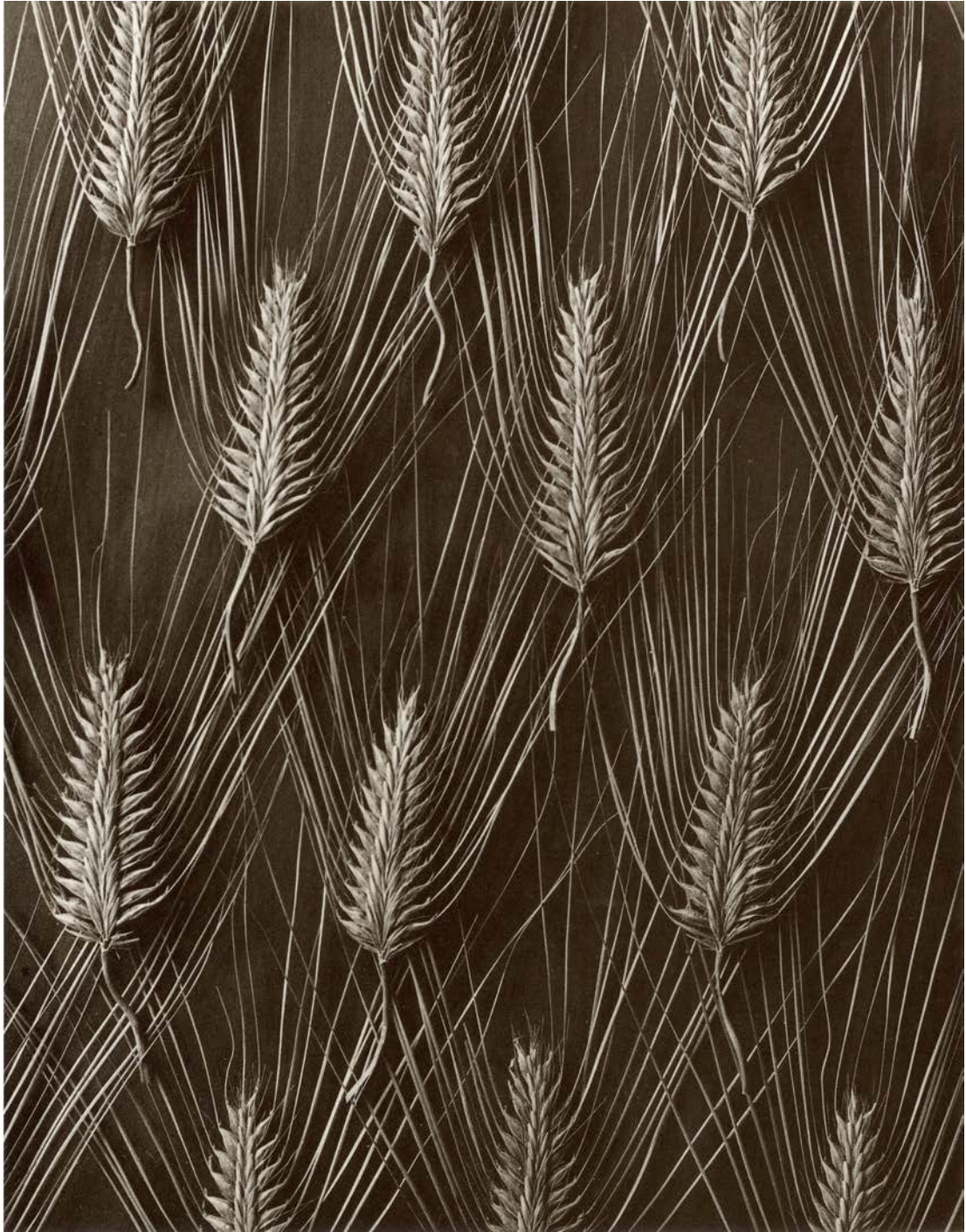


Abb. 187



Abb. 188

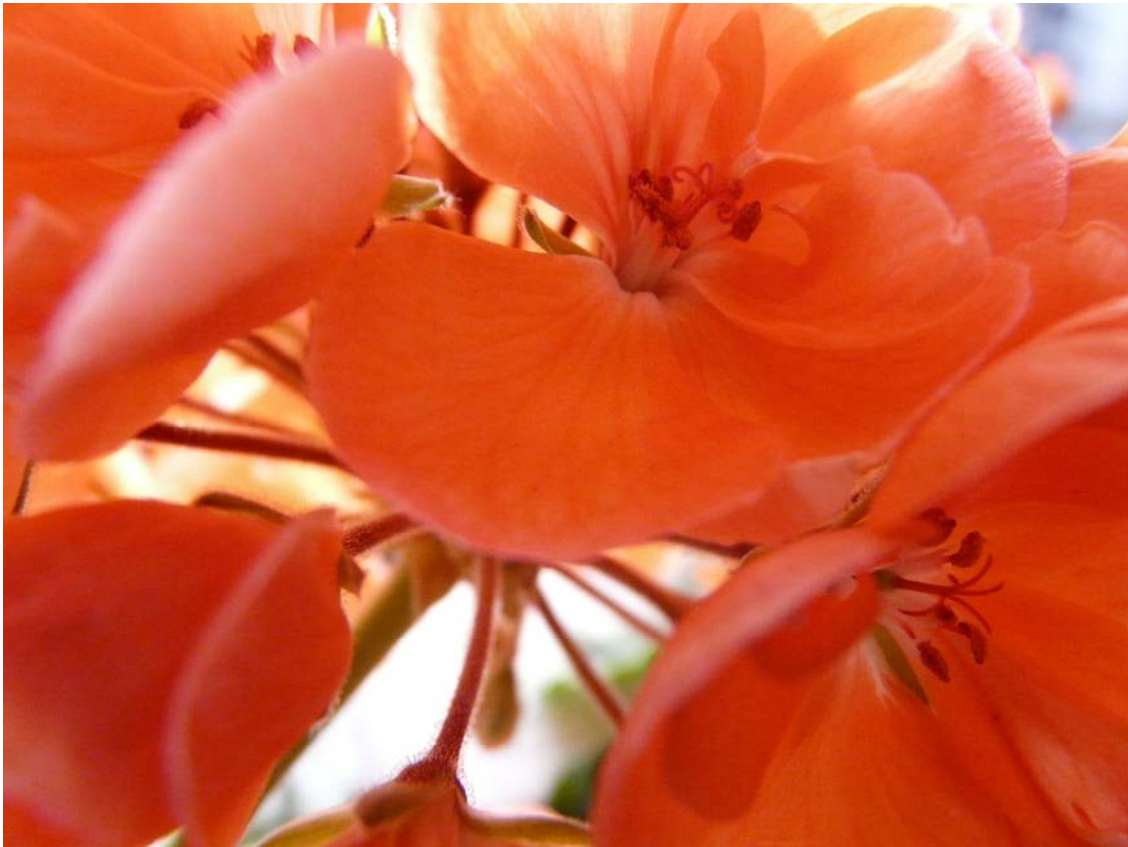


Abb. 189

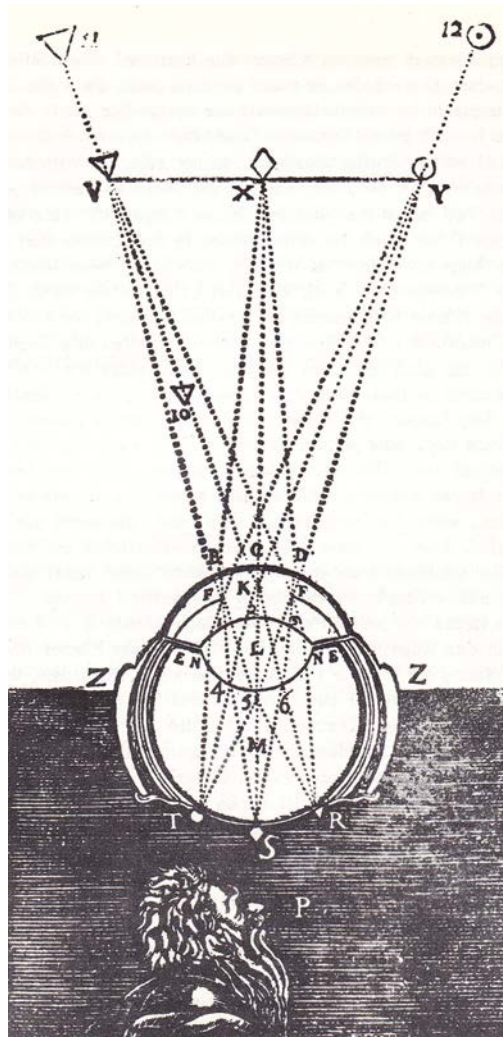


Abb. 190

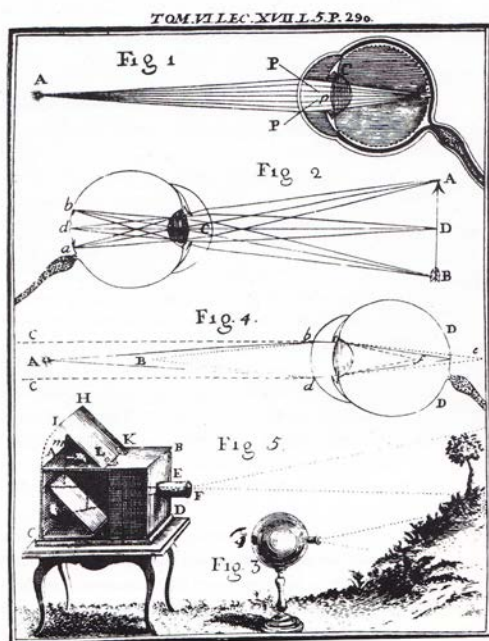


Abb. 191

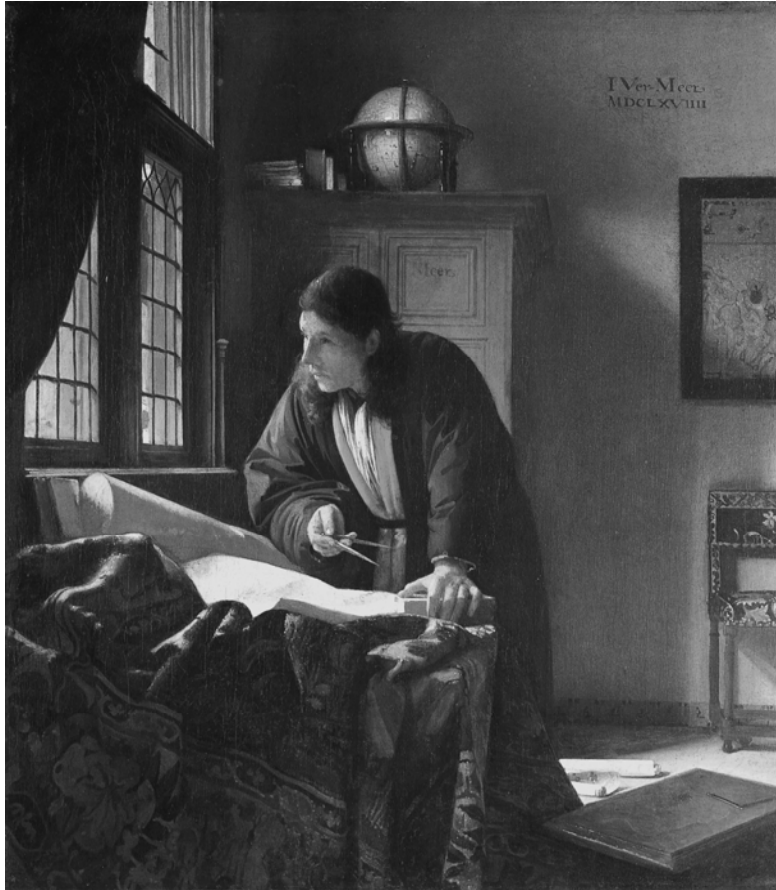


Abb. 192

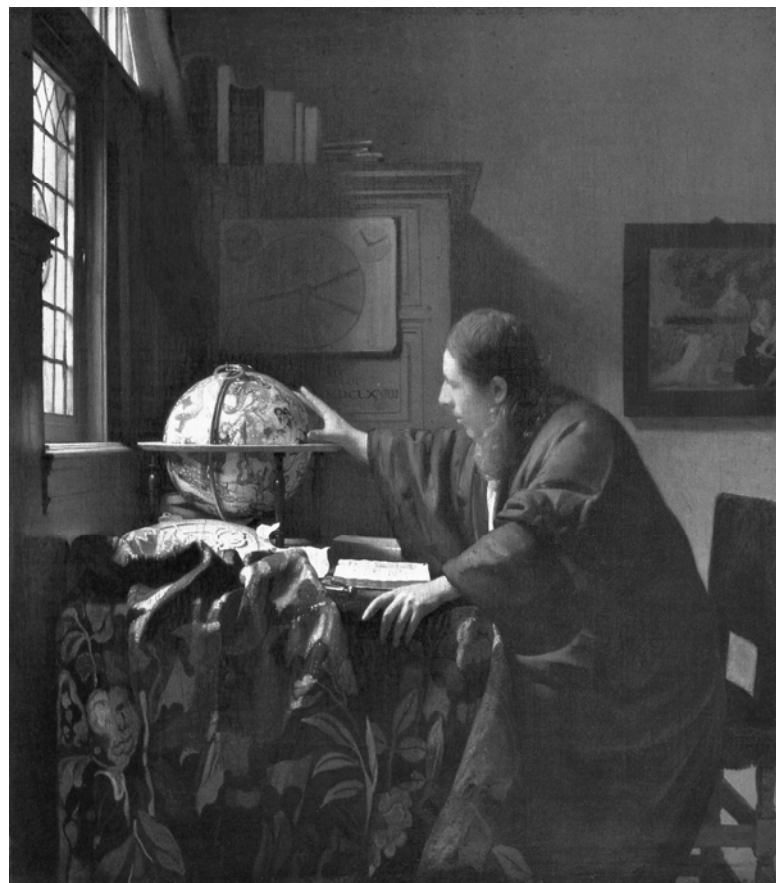


Abb. 193

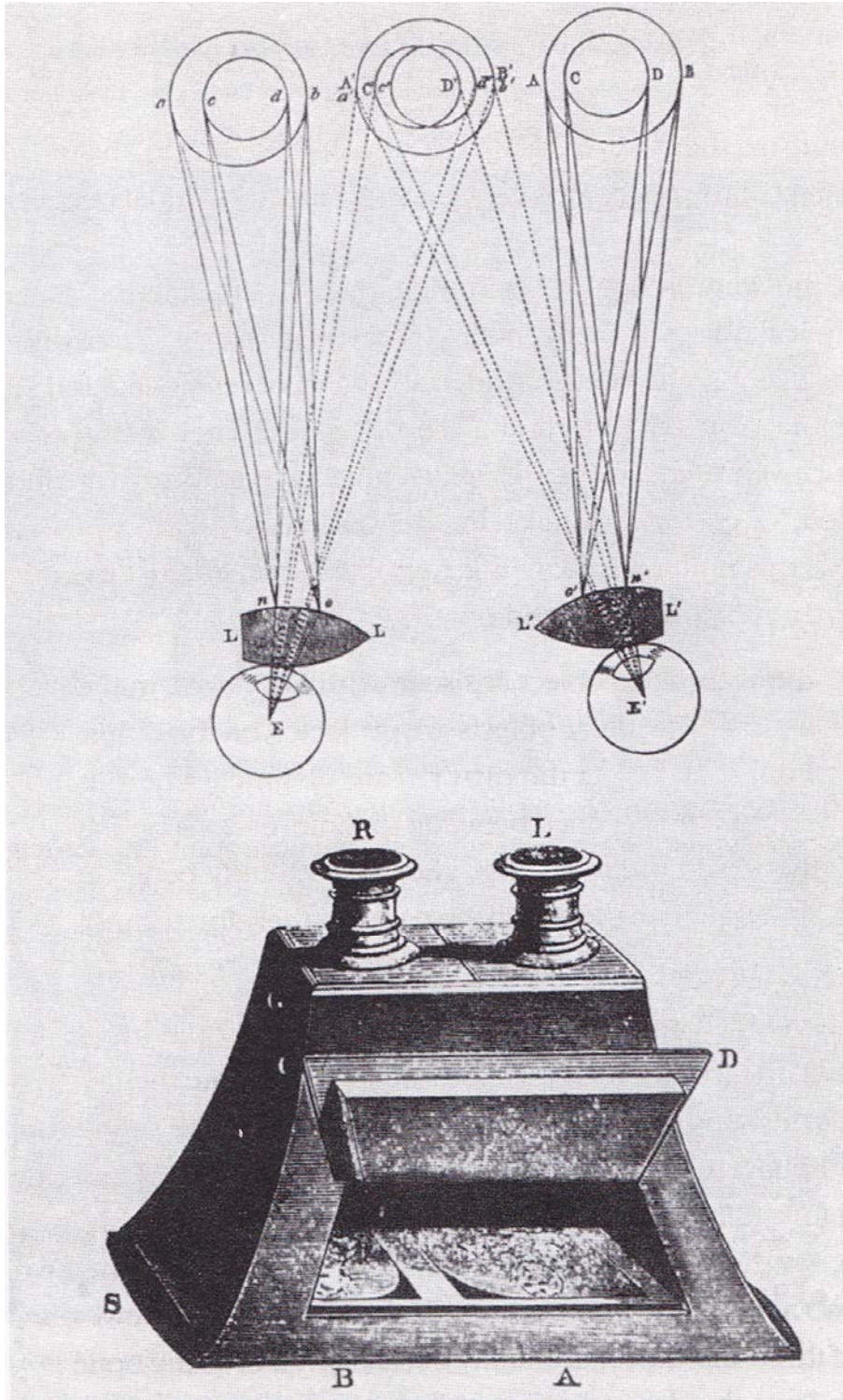


Abb. 194

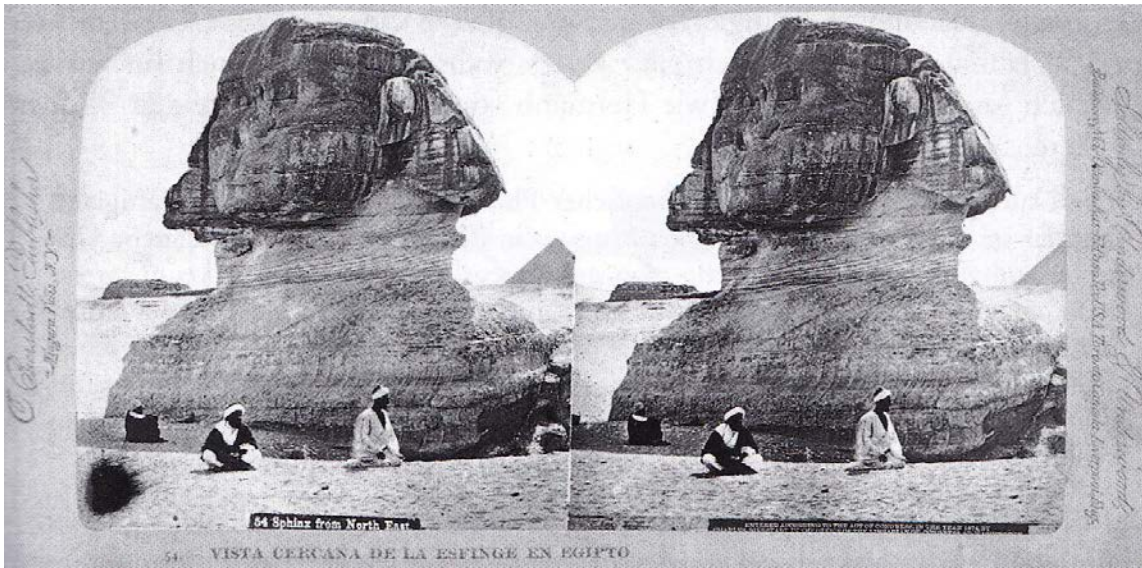


Abb. 195



Abb. 196

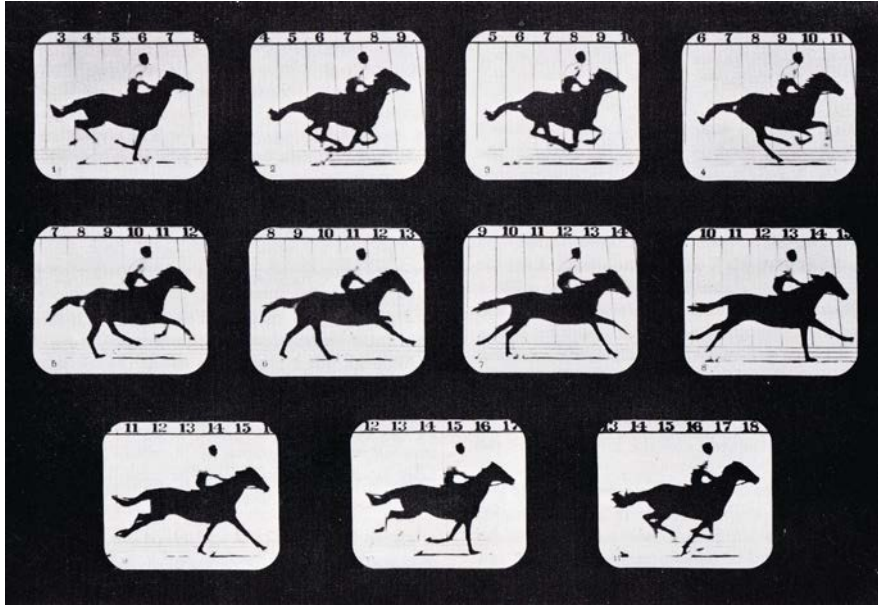


Abb. 197

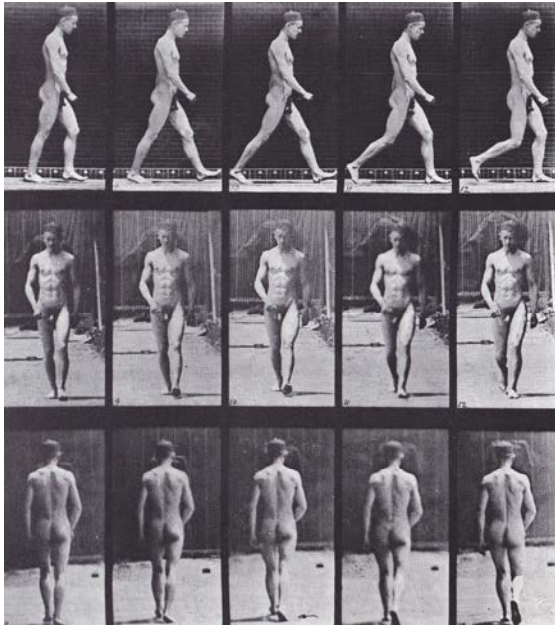


Abb. 198

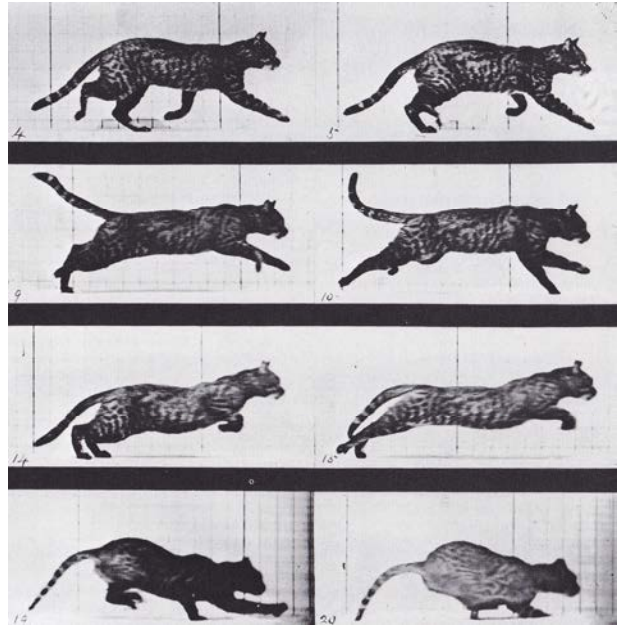


Abb. 199

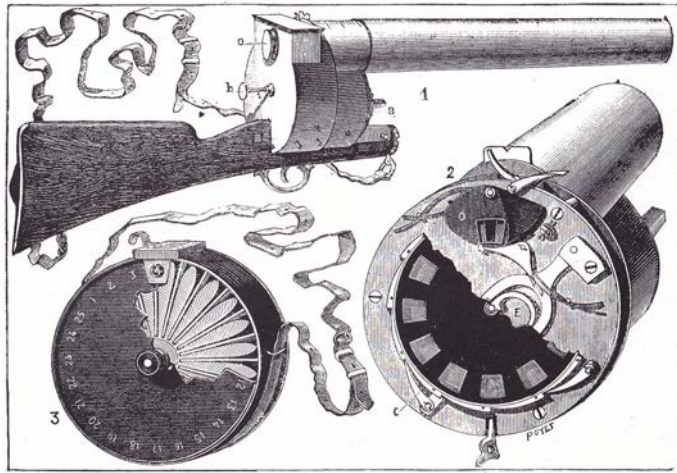


Abb. 200

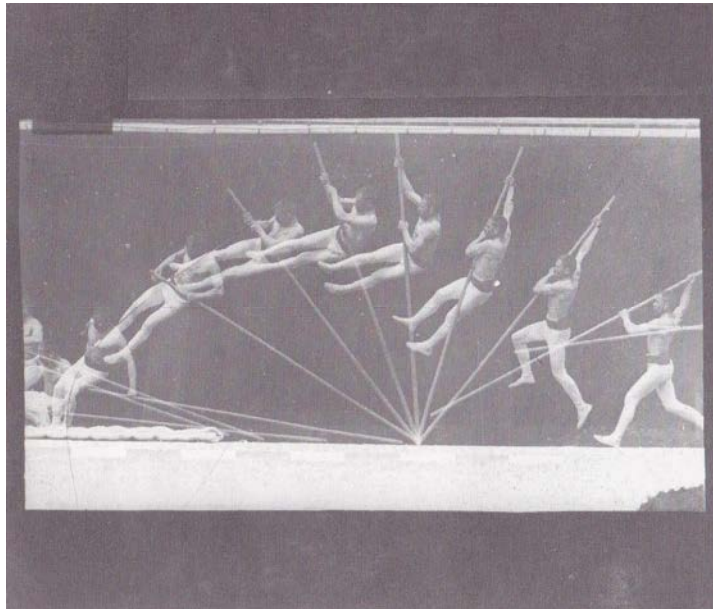


Abb. 201

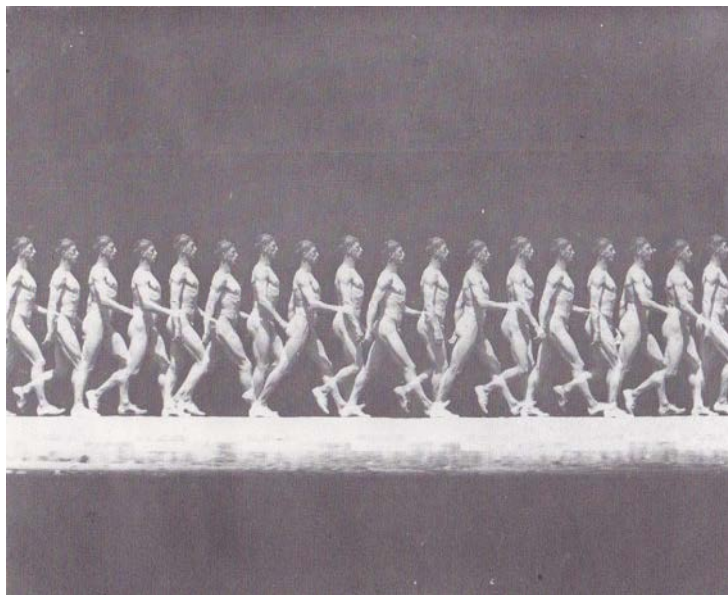


Abb. 202

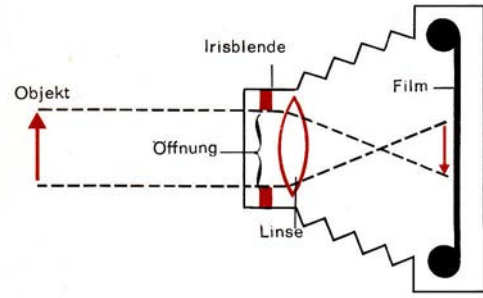
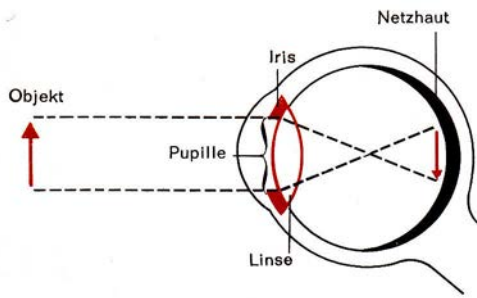


Abb. 203

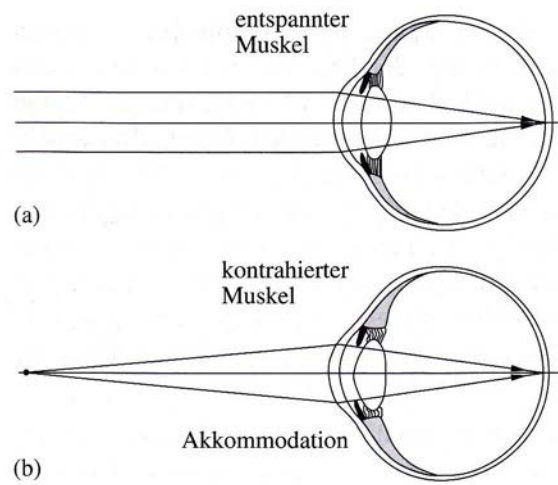


Abb. 204

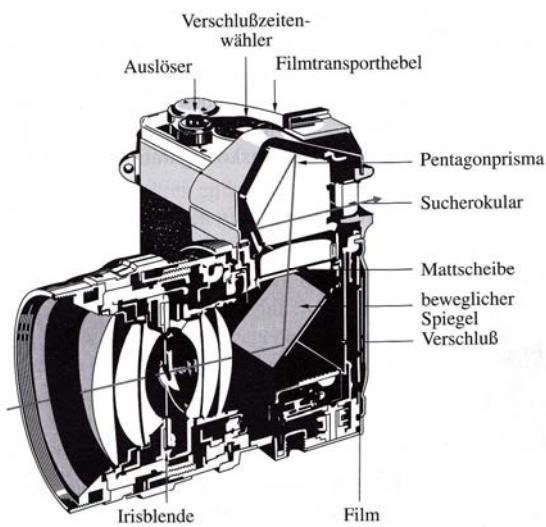


Abb. 205



Abb. 206