

Sonja Palade

Das Fotobuch als „Übungsatlas“?

Die Neue Sachlichkeit in Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“

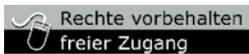
Erschienen 2022 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007938>

ORCID®

Sonja Palade  <https://orcid.org/0000-0002-8199-825X>

Masterarbeit (2022) im Studiengang Curatorial Studies. Theorie – Geschichte – Kritik an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, betreut von Prof.in. Dr. Regine Prange und Dr. Helen Barr.



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenlos zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur innerhalb der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder mit Zustimmung des Urhebers gestattet.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007938>

Publiziert bei
Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2022, Sonja Palade.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Die Neue Sachlichkeit in <i>Kleine Geschichte der Photographie</i>	1
1.1 Zur Bedeutung der Benjamin-Rezeption für die Fotogeschichtsschreibung der Nachkriegszeit.....	3
1.2 Benjamin und die Fotografie: Interdisziplinäre Forschungsperspektiven.....	6
1.3 Aufbau der Arbeit.....	8
2. Stellenwert der Fotografie in Benjamins Medienästhetik.....	11
2.1 Benjamin und die Avantgarde.....	13
2.2 Benjamins Geschichtsbegriff.....	17
2.3 Mediengeschichte als Fotobuch-Rezension: <i>Kleine Geschichte der Photographie</i>	19
3. Fotogeschichte als Geschichte der Aura im 19. Jahrhundert.....	22
3.1 ‚Blütezeit‘: Die Porträts David Hills als auratische Fotografien.....	28
3.2 ‚Verfallszeit‘: Die künstliche Aura der Atelierfotografie.....	31
3.3 ‚Zertrümmerung der Aura‘: Eugène Atgets Paris-Fotografien.....	35
4. Fotografie der Moderne:	
Benjamins ambivalente Bewertung neusachlicher Fotobücher.....	40
4.1 Das Optisch-Unbewusste.....	43
4.1.1 Neues Sehen in Karl Blossfeldts <i>Urformen der Kunst</i>	54
4.1.2 August Sanders <i>Antlitz der Zeit</i> als physiognomisches Gesellschaftsportrait.....	64
4.2 Konstruktive Fotografie.....	80
4.2.1 Kritik der Neuen Sachlichkeit: Albert Renger-Patzschs <i>Die Welt ist schön</i>	81
4.2.2 Konstruktion und Beschriftung: Das Fotobuch als „Übungsatlas“.....	93
5. Schlussbetrachtung und Ausblick.....	103
6. Literaturverzeichnis.....	109
7. Abbildungsverzeichnis.....	117

1. Einleitung: Die Neue Sachlichkeit in *Kleine Geschichte der Photographie*

Mit den Worten „[m]ehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.“¹ resümiert Walter Benjamin seine Gedanken zu August Sanders *Antlitz der Zeit*, das er 1931 gemeinsam mit weiteren Fotobüchern für die Literaturzeitschrift *Die literarische Welt* bespricht.² Über eine Rezension geht Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie* jedoch hinaus: Fragen nach der Geschichte und Gegenwart der Fotografie seien, wie er zu Beginn seines Essays bemerkt, zugleich „philosophische Fragen“,³ in einer Zeit der gesellschaftlichen Krise nicht zuletzt auch politische. Vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht und den Avantgarde-Bewegungen der Zwischenkriegszeit arbeitet Benjamin Anfang der 1930er-Jahre an einer materialistischen Kunsttheorie, die von einer grundlegenden Veränderung der Wahrnehmung durch die zunehmende Verbreitung technischer Massenmedien ausgeht. Benjamins medienästhetische Reflexionen nehmen eine ideologiekritische Perspektive auf die gesellschaftliche Rolle neuer Bildmedien ein, in denen er zugleich ein emanzipatorisches Potenzial erkennt, das es für eine engagierte Kunst mit politisch-pädagogischem Anspruch auszuschöpfen gelte.⁴

In Benjamins Überlegungen zur Fotografie, deren Erfindung er auch als das „Aufkommen des ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittels“⁵ bezeichnet, kommt dem Fotobuch eine entscheidende Rolle zu. Für seine *Kleine Geschichte der Photographie* dient es ihm als Quellenmaterial für historische Rückblicke in das 19. Jahrhundert und Studienobjekt eines Mediengebrauchs in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren. Neben *Antlitz der Zeit* betrachtet Benjamin die Publikationen zwei weiterer moderner Fotografen, die gemeinsam mit Sander heute als die zentralen Vertreter der fotografischen Neuen Sachlichkeit gelten: Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst* und Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön*. Benjamins eigene Bewertung der Neuen Sachlichkeit ist jedoch eigentümlich ambivalent. Auf der einen

¹ Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* [1931], in: *Gesammelte Schriften* Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 368–385, hier S. 381. Zitiert wird im Folgenden nach der Ausgabe der Taschenbuch-Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von 1991 [kurz: GS] mit Kurztitel und Angabe des Bandes in römischen Ziffern.

² Benjamins Essay erschien in drei Folgen, am 18.9., 25.9. und 2.10.1931. (Vgl. Tiedemann/Schweppenhäuser: *Anmerkungen zu Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 1130–1143, hier S. 1130.)

³ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 368.

⁴ Vgl. Detlev Schöttker: *Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen*, in: Ders. (Hrsg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt a. M. 2004, S. 10–29, hier S. 23.

⁵ Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [1936, Dritte Fassung; im Folgenden: *Kunstwerk-Aufsatz*], GS I, S. 471–508, hier S. 481.

Seite übt er scharfe Kritik an Renger-Patzsch, dessen Fotografie ihm als affirmativ und warenförmig erscheint. Dabei stützt er sich insbesondere auf Brecht – dessen viel zitiertes Diktum, eine „einfache Wiedergabe“ sage über die Realität nichts aus, ist für Benjamin in diesem Zusammenhang ausschlaggebend.⁶ Sander und Blossfeldt, die zu Renger-Patzsch sowohl stilistisch als auch im typologischen Strukturprinzip ihrer Arbeit durchaus Gemeinsamkeiten aufweisen, bewertet er hingegen überaus positiv: Blossfeldts vergrößerte Pflanzenaufnahmen, die für Benjamin das „Optisch-Unbewusste“ im Alltäglichen sichtbar machen, betrachtet er als gelungenes Beispiel einer fotografischen Erweiterung der Wahrnehmung.⁷ Sanders Sozialstudie bezeichnet er als moderne Form des fotografischen Porträts und physiognomischen „Übungsatlas“, der zur Orientierung in einer unübersichtlich gewordenen modernen Gesellschaft dienen könnte.⁸ Wie lassen sich diese Ambivalenzen verstehen?

Bezüglich Benjamins negativer Kritik an *Die Welt ist schön* wurde bereits vielfach darauf hingewiesen, dass seine ablehnende Haltung in erster Linie auf den affirmativen Buchtitel zurückzuführen sei und eher einer polemischen Zuspitzung gleichkomme als einer differenzierten Werkbetrachtung.⁹ Aufgrund der modernen Bildsprache Renger-Patzschs lasse sich hingegen argumentieren, dass auch er Benjamins Anspruch einer zeitgemäßen Fotografie erfülle.¹⁰ Wie verhält es sich jedoch mit Blossfeldt und Sander? Im Hinblick auf die positiv bewerteten Fotobücher ist wie im Falle Renger-Patzschs zu konstatieren, dass Benjamin ohne eine Analyse der Fotografien selbst auskommen und vielmehr auf Grundlage der Titel und Einleitungstexte der Publikationen argumentiert.¹¹ Mit dieser Arbeit soll daher der Versuch unternommen werden, zu überprüfen, inwieweit sich die theoretischen Überlegungen Benjamins anhand einer Betrachtung von *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* nachvollziehen lassen, die Bild und Text gleichermaßen berücksichtigt. Dies geschieht vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass Benjamins Gedanken zur Fotografie einen maßgeblichen Einfluss auf die Fototheorie und -geschichte der Nachkriegszeit ausübten und

⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 384.

⁷ Ebd., S. 371f.

⁸ Ebd., S. 380f.

⁹ Vgl. u.a. Herbert Molderings: Fotogeschichte aus dem Geist des Konstruktivismus. Gedanken zu Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Ders. (Hrsg.): Die Moderne der Fotografie. Hamburg 2008, S. 155–180, hier S. 165; Bernd Stiegler: Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch. Wege durch die Moderne, in: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne, Nr. 17 (2009), S. 57–88, hier S. 60; Carl Gelderloos: Simply Reproducing Reality. Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography, in: German Studies Review, Jg. 37, Nr. 3 (2014), S. 549–573, hier S. 550; Roland Jaeger: Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: Ders./Manfred Heiting (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. II. Göttingen 2015, S. 284–301, hier S. 295.

¹⁰ Vgl. Stiegler 2009d, S. 64 und Gelderloos 2014, S. 551.

¹¹ Vgl. Jessica Nitsche: Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie. Berlin 2010, S. 145.

seine Überlegungen zu den Protagonisten der fotografischen Neuen Sachlichkeit in Form von einschlägigen Zitaten bis heute die Rezeption ihrer Werke begleiten.

Ich möchte zum einen darlegen, dass eine isolierte Betrachtung von Benjamins Rezensionen der Fotobücher zu kurz greift, da sie nur im Kontext der übergreifenden Argumentationsstruktur des *Photographie*-Essays und in Zusammenhang mit seinen Gedanken zur Fotografie des 19. Jahrhunderts zu erschließen sind. Zum anderen möchte ich die These aufstellen, dass die Kriterien, die Benjamin für einen emanzipatorischen Gebrauch der Fotografie entwickelt, von den Fotobüchern Blossfeldts und Sanders nicht erfüllt werden. Zur Funktionsbestimmung der Fotografie als politisch-pädagogisches Übungsinstrument einer neuen Wahrnehmung gelangt Benjamin in Auseinandersetzung mit der Fototheorie László Moholy-Nagys und dem Kunstbegriff der Avantgarde.¹² Auf Blossfeldt und Sander, die in einer anderen Bildtradition stehen, lässt sich dieser jedoch nur eingeschränkt übertragen. Vielmehr ist Benjamins Kritik der Neuen Sachlichkeit, wie er sie am Beispiel Renger-Patzschs formuliert, an Blossfeldt und Sander gleichermaßen zu richten, denn auch diese treten mit dem Anspruch der „einfache[n] Wiedergabe“ auf. Die medialen Bedingungen der Fotografie und der eigene Herstellungsprozess werden dabei jedoch nicht – wie von Benjamin gefordert – reflektiert und verhandelt, sondern vielmehr verdeckt.

1.1 Zur Bedeutung der Benjamin-Rezeption für die Fotogeschichtsschreibung der Nachkriegszeit

Zu Benjamins Lebzeiten nur wenig beachtet, setzt die Rezeption der *Kleinen Geschichte der Photographie* erst 1963 mit der erneuten Publikation des Essays in einem Band mit dem *Kunstwerk*-Aufsatz im Suhrkamp Verlag ein.¹³ Diese Veröffentlichung stieß insbesondere in der Studentenbewegung auf großes Interesse und „wurde“, so Burkhardt Lindner, „im intellektuellen Klima von 1968 wie eine endlich eingetroffene Botschaft der Politisierung der Kunst, sozusagen als kulturevolutionäre Bombe im Überbau, gefeiert (oder befehdet).“¹⁴ Gegenüber Adornos kulturpessimistischer Diagnose der Kulturindustrie als „Massenbetrug“, die die medientheoretische Diskussion der Nachkriegszeit geprägt hatte, verfolgten Benjamins Analysen einen Ansatz, der sich den neuen Medien gegenüber nicht

¹² Vgl. Molderings 2008d, S. 160.

¹³ Vgl. Eckhardt Köhn: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2011, S. 399–405, hier S. 399 und Molderings 2008d, S. 157.

¹⁴ Burkhardt Lindner: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders. (Hrsg.): Benjamin-Handbuch 2011, S. 229–251, hier S. 232.

nur aufgeschlossener zeigte, sondern ihnen sogar potenziell einen „revolutionären Gebrauchswert“¹⁵ zusprach.¹⁶ In diesem Kontext konzentrierte sich, wie Herbert Molderings darlegt, die Auseinandersetzung mit Benjamins fototheoretischen Überlegungen auf den Aspekt der politischen Ästhetik, während deren fotohistorisches Fundament zunächst wenig Beachtung fand. Die Fotobücher, die Benjamins Argumentation zugrunde liegen, seien zum damaligen Zeitpunkt „zu antiquarischen Raritäten geworden“, die Namen ihrer Autoren kaum bekannt gewesen. Zugleich habe die *Kleine Geschichte der Photographie* in den 1970er-Jahren den „entscheidenden Anstoß für die Entwicklung der Fotohistoriografie als wissenschaftlicher Disziplin in Deutschland“ gegeben, die an die von Benjamin entwickelten Gedanken angeschlossen.¹⁷

Im Zuge dieser Entwicklungen finden auch die von Benjamin besprochenen Fotografinnen und Fotografen¹⁸ in den 1970er-Jahren Eingang in Sammlungen¹⁹ und werden auf Ausstellungen präsentiert. Die 1977 einmalig eingerichtete Abteilung Fotografie auf der *documenta 6*, kuratiert von Klaus Honnef und Evelyn Weiss, nimmt ebenfalls Bezug auf Benjamins Essay, das als theoretische Grundlage für die Konzeption der Ausstellung diente.²⁰ Anhand eines historischen Überblicks von den Anfängen des Mediums bis zu seiner Gegenwart verfolgten Honnef und Weiss das Ziel, die Fotografie als eigenständige Kunstform zu etablieren.²¹ Arbeiten von Blossfeldt, Renger-Patzsch und Sander waren ebenso vertreten wie Fotografien Germaine Krulls sowie historische Aufnahmen David Octavius Hills und Eugène Atgets, die in *Kleine Geschichte der Photographie* ebenfalls Erwähnung finden.²² Anstelle der von Benjamin rezensierten Fotobücher zeigte die Ausstellung jedoch

¹⁵ Benjamin: Der Autor als Produzent [1934], GS II, S. 683–701, hier S. 693.

¹⁶ Vgl. Schöttker: Benjamins Medienästhetik, in: Ders. (Hrsg.): Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften. Frankfurt a. M. 2002, S. 411–442, hier S. 413.

¹⁷ Molderings 2008d, S. 158f.

¹⁸ Unter den von Benjamin genannten Positionen befindet sich mit Germaine Krull nur eine Fotografin, die in *Kleine Geschichte der Photographie* zudem nur am Rande vermerkt wird. Krull veröffentlichte im selben Jahr wie Blossfeldt und Renger-Patzsch ebenfalls ein Fotobuch mit dem Titel *Métal*, das Benjamin jedoch nicht aufgreift.

¹⁹ Vgl. Köhn 2011, S. 399. Zu nennen ist hier insbesondere die bereits 1968 von Ann und Jürgen Wilde begonnene Sammlung von Avantgarde-Fotografien der Zwischenkriegszeit, die später in den Bestand der Pinakothek der Moderne überging. In einem Interview bemerkte Jürgen Wilde, wer sich mit den „Klassikern der Fotografiegeschichte“ beschäftige, käme an Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie* nicht vorbei: „In seinem Aufsatz werden sie alle erwähnt. Neben Hill, Nadar oder Atget auch Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch.“ Der Ankauf von Werken Germaine Krulls geht nach Ann Wilde explizit auf Benjamin zurück, bei dem sie den Namen zum ersten Mal gelesen habe. (Ann und Jürgen Wilde: Die entscheidenden Glücksmomente. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: KUNSTFORUM International, Nr. 171 (2004), o.S., URL: <https://www.kunstforum.de/artikel/die-entscheidenden-gluecksmomente/> (Letzter Zugriff: 16.04.2022)

²⁰ Vgl. Mona Schubert: How Photography (Re-)entered documenta, in: OnCurating, Nr. 46 (2020), S. 442–453, hier S. 443.

²¹ Vgl. ebd., S. 443f.

²² Vgl. Anonymous: Teilnehmende Künstler der documenta 6, in: documenta Retrospektive, URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6 (Letzter Zugriff: 15.4.2022).

einzelne Abzüge, die mit Passepartouts versehen und in gleichförmigen Holzrahmen präsentiert wurden.²³ Der spezifische Kontext der Fotografien, der für Benjamins Bewertung von zentraler Bedeutung ist, tritt dabei zugunsten eines Displays zurück, das vielmehr an museale Präsentationsformen von Grafik und Zeichnung erinnert.²⁴

Lindners Hinweis, dass die politischen Erwartungen Benjamins an die technischen Medien in ihrem historischen Zusammenhang zu betrachten seien und deshalb „heute kein Interesse finden können“,²⁵ steht in starkem Kontrast zu dem Eigenleben, das Fragmente aus *Kleine Geschichte der Photographie* im Rahmen der Kanonisierung der Arbeiten Blossfeldts und Sanders als ‚Meisterwerke‘ der fotografischen Neuen Sachlichkeit entwickelt haben. Benjamins enthusiastische Rezeption begleitet deren Fotografien bis heute als vermeintlich zeitloses Qualitätssiegel. So schrieb beispielsweise Philipp Demandt anlässlich des Erwerbs von Blossfeldt-Arbeiten durch die Pinakothek der Moderne 2012, Benjamin habe Blossfeldt, der mittlerweile „zu den Ikonen der Neuen Sachlichkeit“ gehöre, in der *Kleinen Geschichte der Photographie* „ein Denkmal gesetzt, als er ihn zum Protagonisten eines neuen Sehens machte, dessen Werk [...] für die Anschauung des ‚Optisch-Unbewussten‘ so sprechend sei wie die Psychoanalyse für die Aufdeckung des Triebhaft-Unbewussten.“²⁶

Die Formulierung „Übungsatlas“ avancierte, wie Gabriele Conrath-Scholl festhält, zu einem zentralen Begriff in der Rezeptionsgeschichte von *Antlitz der Zeit*,²⁷ in der Benjamins Perspektive auf das Werk ein bemerkenswertes Echo fand.²⁸ Benjamins Rezension sei, so konstatiert auch Wolfgang Brückle, „inzwischen in den Rang einer nachgerade klassischen Einordnung der politischen Zielsetzung von Sanders Buch aufgestiegen“.²⁹ Daran anschließend, gilt Sanders Fotobuch bis heute als Beispiel einer sozialkritischen Dokumentarfotografie und als letzte Momentaufnahme der demokratischen Republik vor

²³ Vgl. Schubert 2020, S. 453.

²⁴ Das Display wurde bereits 1977 kritisch betrachtet: In einer Rezension beschrieb Wilfried Wiegand die Passepartouts als „gleichmacherisch“, die Rahmen als „gesichts- und geschichtslos“. (Ders.: Die objektive Schwester. Ein Panorama der Fotografie auf der documenta in Kassel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.6.1977, zit. n. Schubert 2020, S. 453.)

²⁵ Lindner 2011, S. 232.

²⁶ Philipp Demandt: Die Monumentalität des Minimalen, in: Arsprototo. Das Magazin der Kulturstiftung der Länder, Nr. 2 (2012), o.S., URL: <http://www.kulturstiftung.de/die-monumentalitaet-des-minimalen/> (Letzter Zugriff: 16.04.2022).

²⁷ Vgl. Gabriele Conrath-Scholl: Einleitung, in: August Sander. *Antlitz der Zeit*. 60 Fotos deutscher Menschen. Mit gesammelten Rezensionen von 1929–1933, hrsg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. München 2019, S. 143–148, hier S. 144.

²⁸ Vgl. Claudia Schubert: *Antlitz der Zeit* im Spiegel der zeitgenössischen Presse, in: Sander 2019, S. 151–171, hier S. 164.

²⁹ Wolfgang Brückle: Kein Portrait mehr? Physiognomik deutscher Bildnisphotographie um 1930, in: Claudia Schmölders/Sander L. Gilman: *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Köln 2000, S. 131–155, hier S. 135.

1933.³⁰ Die Zensur der Publikation durch die Nationalsozialisten wird nicht selten als Beleg für die unveränderte Aktualität von Benjamins Gedanken zu Sanders Porträtwerk interpretiert. In Anbetracht der Tatsache, dass alle Exemplare 1934 beschlagnahmt wurden, sei Benjamins Blick auf *Antlitz der Zeit* „fast schon visionär“, wie Claudia Schubert in der Neuauflage des Fotobuchs von 2019 schreibt.³¹ Sanders Fotografien verwehrten sich, so Schubert, der „ideologischen Vereinnahmung [...], zu unvoreingenommen war sein Blick, zu klar die Hinwendung zum Menschen, zu sachlich seine Bildsprache.“³²

Ähnlich einer Ausstellungspraxis, die die Fotografien aus ihren jeweiligen Zusammenhängen löst und in das traditionelle Display der Museumskunst eingliedert, geraten auch die spezifischen Kontexte von Benjamins Fotobuch-Kritiken hier mitunter aus dem Blick. Insbesondere der politische Anspruch seiner Überlegungen zur Fotografie ist, wie von Lindner gefordert, nur vor dem Hintergrund seiner kunst- und medientheoretischen Arbeit der späten 1920er- und frühen 30er-Jahre zu erschließen und lässt sich nicht uneingeschränkt in die Gegenwart übernehmen. Um eine aktualisierende Überprüfung von Benjamins Rezensionen zum Fotobuch der Neuen Sachlichkeit vornehmen zu können, müssen diese daher zunächst im Bezugsrahmen der *Kleinen Geschichte der Photographie* verankert werden. Dazu ist die Auseinandersetzung mit der Fotografie der Neuen Sachlichkeit um eine Reflexion der theoretischen Begriffe zu erweitern, die Benjamin aus seinen Fotobuch-Kritiken entwickelt. Ich schließe dazu an die Ergebnisse der bisherigen Forschung zu Benjamins fototheoretischen Überlegungen an, die diese aus interdisziplinärer Perspektive beleuchten.

1.2 Benjamin und die Fotografie: Interdisziplinäre Forschungsperspektiven

Kleine Geschichte der Photographie zählt inzwischen zu den bekanntesten Texten Benjamins und liefert seit der Neuveröffentlichung 1963 zahlreiche Impulse für fotohistorische und -theoretische Studien im Kontext der Kunst- und Medienwissenschaft.³³

³⁰ Vgl. Conrath-Scholl 2019, S. 143.

³¹ Schubert 2019, S. 165.

³² Ebd., S. 166. Der Konsens, dass das Verbot von *Antlitz der Zeit* auf eine prinzipielle Unvereinbarkeit des Werks mit der NS-Ideologie zurückzuführen sei, wird in der neueren Forschung kritisch hinterfragt. Wie Hannah Shaw darlegt, sind die Umstände der Zensur bis heute nicht eindeutig geklärt. Darüber hinaus war Sander an der Fortführung seiner Arbeit auch nach 1933 nicht gehindert und seine Porträtfotografien fanden, wenngleich unter veränderten politischen Vorzeichen, ebenfalls Eingang in nationalsozialistische Publikationen. (Vgl. Hannah Shaw: The Trouble with the Censorship of August Sander's *Antlitz der Zeit*, in: *PhotoResearcher* Nr. 31 (2019), S. 193–206.)

³³ Die 1998 erschienene Forschungsarbeit von Rolf H. Krauss nimmt wiederum eine diskursanalytische Perspektive auf die Rezeptionsgeschichte von Benjamins Gedanken zur Fotografie ein und erörtert anhand

Wolfgang Kemp nimmt neben Benjamins Essay auch einige seiner zentralen Quellen in seine Anthologie zur *Theorie der Fotografie* auf.³⁴ Bernd Stiegler widmet dem Aufsatz ein eigenes Kapitel in der *Theoriegeschichte der Photographie*,³⁵ ebenso Herbert Molderings in seiner Aufsatzsammlung zur *Moderne der Fotografie*.³⁶ Innerhalb der Benjamin-Forschung nehmen dessen fototheoretische Überlegungen jedoch eine Randstellung ein.³⁷ Gegenüber einer Vielzahl an Beiträgen, die sich Benjamins Filmtheorie oder seiner Medienästhetik im Allgemeinen zuwenden, beschäftigen sich nur wenige Arbeiten aus philosophischer oder philologischer Sicht explizit mit seinen Gedanken zur Fotografie. Zu nennen ist hier die Publikation *Words of Light. Theses on the Photography of History* des Literaturwissenschaftlers Eduardo Cadava, der von der These ausgeht, dass Benjamins Interesse an der Fotografie über die Beschäftigung mit dem konkreten Medium hinausgeht und auch konzeptionell in seinem Schreiben zu beobachten sei. Insbesondere in Benjamins geschichtsphilosophischen Texten konstatiert Cadava einen „persistent recourse to the language of photography“, der im Fokus seiner Analyse steht.³⁸ Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Jessica Nitsches Studie *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, die sich der Frage widmet, „wie sich die Fotografie in seine Texte *einschreibt*“ und diese anhand einer Untersuchung der „vielfältigen *theoretischen* und *literarischen* Gebrauchsweisen [Hervorhebungen im Original]“ der Fotografie bearbeitet, „die im Schreiben Benjamins ihren Niederschlag finden.“³⁹

Nitsches Arbeit zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sie eine literaturwissenschaftlich-philosophische Perspektive auf die Fotografie als „theoretische Apparatur“ mit einer Analyse der konkreten Fotografien verbindet, anhand derer Benjamin seine Gedanken entwickelt. Ihren Fokus richtet sie dabei weniger auf die Neue Sachlichkeit als auf das Werk Atgets, das eine zentrale Stellung in Benjamins Fotografiegeschichte einnimmt. Zwar konstatiert auch Nitsche eine Ambivalenz in Benjamins Haltung gegenüber der Neuen Sachlichkeit, führt diese jedoch darauf zurück, dass er „von den Fotograf(i)en im Einzelnen ausgeht“ – dies ermögliche „eine differenziertere Analyse als der Versuch, [...] allgemeine Richtungen zu skizzieren und ihnen Protagonisten zuzuordnen [...]“.⁴⁰ Während dieser Beobachtung im Allgemeinen zuzustimmen ist, lässt sich in Bezug auf Benjamins Rezensionen neusachlicher Fotobücher jedoch einwenden, dass er keine Analyse der

eines fototheoretischen Textkonvoluts deren Einfluss auf den veränderten Blick auf Fotografie seit den 60er- bis in die 90er-Jahre. (Vgl. Rolf H. Krauss: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Ostfildern 1998.)

³⁴ Vgl. Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*. München 1999, S. 199.

³⁵ Vgl. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. 2. Aufl. München 2010, S. 255–274.

³⁶ Vgl. Molderings 2008d.

³⁷ Vgl. Köhn 2011, S. 399.

³⁸ Eduardo Cadava: *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton 1997, S. XIX.

³⁹ Nitsche 2010, S. 13.

⁴⁰ Ebd., S. 123.

Fotografien vornimmt, sondern sich vornehmlich auf den Textteil der Publikationen bezieht.⁴¹ Darüber hinaus besteht die Ambivalenz seiner Bewertungen weniger darin, dass sich nicht alle drei Fotografen einer gemeinsamen Richtung zuordnen ließen. Vielmehr sind zahlreiche stilistische und konzeptionelle Gemeinsamkeiten festzustellen, die Benjamin jedoch unterschiedlich kontextualisiert und gewichtet.

Im Hinblick auf das Vorhaben einer aktualisierenden Überprüfung von Benjamins Gedanken zum Fotobuch der Neuen Sachlichkeit klammere ich den Aspekt der Fotografie als theoretisch-literarische Denkfigur in seinem Schreiben weitestgehend aus. Wenngleich ich mit dieser Arbeit vor allem aus der Perspektive der Fotografie als Medium auf Benjamins Überlegungen blicke, sollen diese dennoch im Kontext seiner eigenen theoretischen Begriffsarbeit verortet werden, da sich die Ambivalenzen in seiner Argumentation nur auf diesem Wege erschließen lassen. Mit diesem Vorgehen knüpfe ich sowohl an Nietzsche als auch an Stiegler an, die mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung fototheoretische wie -historische Fragestellungen und eine Diskussion benjaminscher Begriffe verbinden.⁴² Meine Betrachtung der konkreten Fotografien und Fotobücher geht dabei von denjenigen Begriffen aus, die Benjamin aus seiner Auseinandersetzung mit ebendiesen gewinnt: Ausschlaggebend für das 19. Jahrhundert ist die Kategorie der Aura, für die moderne Fotografie des 20. Jahrhunderts das Optisch-Unbewusste und die konstruktive Fotografie.

1.3 Aufbau der Arbeit

Um Benjamins ambivalente Haltung zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit untersuchen zu können, ist in einem ersten Schritt zu klären, nach welchen Kriterien seine Bewertungen erfolgen. Worin besteht das emanzipatorische Potenzial, das Benjamin der Fotografie zuspricht und wie wird dieses fotohistorisch und -theoretisch legitimiert? Ich untersuche dazu Benjamins Essay *Kleine Geschichte der Photographie* im Hinblick auf sein historiografisches Schema und lege einen besonderen Fokus auf die Art und Weise, in der er seine positive wie negative Kritik der neusachlichen Fotobücher begründet. Zu berücksichtigen ist dabei jedoch, dass Benjamins medienästhetische Überlegungen keine abgeschlossene Theorie darstellen, sondern vielmehr im Rahmen seiner essayistischen Arbeit an einer materialistischen Kunst- und Medientheorie zu betrachten sind, welche er im Zuge seiner

⁴¹ Nietzsche kommt an anderer Stelle ebenfalls zu dem Schluss, dass Benjamins Fotobuch-Kritiken maßgeblich von den Einleitungs- und Begleittexten geleitet seien. (Vgl. ebd., S. 146.)

⁴² Vgl. ebd., S. 20f. und Stiegler 2010, S. 258. Beide schließen damit ihrerseits methodisch an die von Michael Opitz und Erdmut Wizisla herausgegebenen Bände *Benjamins Begriffe* (Frankfurt a. M. 2000) an.

publizistischen Tätigkeit der 1930er-Jahre in verschiedenen Aufsätzen verfolgt. Die Argumentationslinien aus *Kleine Geschichte der Photographie* greifen unterschiedliche Stränge früherer Essays wieder auf und fließen selbst wiederum in spätere Schriften ein. Wo Querverweise zu anderen Texten seine Überlegungen zur Fotografie verdeutlichen können, beziehe ich diese mit ein. Bevor ich mich den einzelnen Fotobüchern zuwende, betrachte ich darüber hinaus in einem kurzen einleitenden Kapitel zum Stellenwert der Fotografie in Benjamins Medienästhetik zwei Aspekte, die für eine Kontextualisierung seiner Argumente entscheidend sind: die Anknüpfungspunkte zwischen Benjamin und der künstlerischen Avantgarde sowie die geschichtsphilosophischen Voraussetzungen seines historischen Materialismus.

Da die Textfragmente, die sich in Benjamins *Kleiner Geschichte der Photographie* konkret auf die zu untersuchenden Fotobücher beziehen, nur knapp und pointiert formuliert sind, ist es notwendig, sie innerhalb der übergreifenden Struktur des Textes zu verorten und, um es mit einer Formulierung Stieglers auszudrücken, „das Netz der Begriffe, das er entwickelt, [zu] entwirren.“⁴³ Dazu betrachte ich zunächst Benjamins Analyse der Fotografie des 19. Jahrhunderts, die im *Photographie*-Essay – ähnlich der Prämisse des *Passagen-Werks* – als „Urgeschichte“ der Moderne die zentralen Fragestellungen bereits vorwegnimmt. Anhand seiner Beschreibung der Frühphase des Mediums um 1840 und einer darauffolgenden „Verfallsepoche“ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diskutiert er den Realismus der Fotografie zwischen den Polen von Authentizität und Täuschung und entwickelt die Kriterien eines emanzipatorischen Mediengebrauchs, an denen er Blossfeldt und Sander sowie Renger-Patzsch im Anschluss misst. Eine Schlüsselrolle nimmt für Benjamin der Fotograf Eugène Atget ein, dessen um die Jahrhundertwende entstandene Paris-Fotografien er als „Vorläufer“ des Surrealismus und damit einhergehend, als Vorboten des Neuen Sehens betrachtet, das für seine Auseinandersetzung mit der Fotografie des 20. Jahrhunderts von besonderer Bedeutung ist.

Im Hauptteil der Arbeit betrachte ich Benjamins Überlegungen zur Fotografie der Moderne⁴⁴ im Kontext seiner Fotobuch-Kritiken. Dazu beleuchte ich zwei zentrale Aspekte der *Kleinen Geschichte der Photographie*, die sich nicht widerspruchsfrei miteinander vereinbaren lassen. Auf

⁴³ Stiegler 2010, S. 258.

⁴⁴ Ich verwende die Begriffe „Moderne der Fotografie“ und „fotografische Moderne“ im Sinne Molderings zur Beschreibung der Tendenzen von Neuem Sehen und Neuer Sachlichkeit im Kontext der europäischen Avantgarde-Bewegungen der 1920er- und 1930er-Jahre. (Vgl. Molderings 2008, S. 7 und die Anmerkungen zur Terminologie in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.)

der einen Seite begreift Benjamin die Fotografie als Möglichkeit, das Optisch-Unbewusste sichtbar zu machen: Die Fotografie sei bei richtigem Gebrauch in der Lage, nicht nur das menschliche Sehen, sondern auch das Bewusstsein zu erweitern und auf diese Weise neue Erkenntnisse zu ermöglichen. Diese epistemologische Funktion der Fotografie, die Benjamin am Beispiel Blossfeldts und Sanders erfüllt sieht, stützt sich auf die Vorstellung eines unmittelbaren und objektiven Zugriffs auf Wirklichkeit und geht von der physiognomischen Prämisse aus, dass sich die Bedeutung des Abgebildeten aus seiner visuellen Erscheinung ableiten lasse. In einer Untersuchung von *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* ist im Anschluss zu überprüfen, ob und wie sich dieser Anspruch einlösen lässt. Dazu konzentriere ich mich auf diejenigen Elemente der Fotobücher, auf die sich Benjamins Argumentation stützt und betrachte den Einleitungstext, die Gestaltung der Buchseite, das Zusammenspiel von Bild und Schrift sowie einzelne repräsentative Fotografien. Auf der anderen Seite formuliert Benjamin in einem Rekurs auf Brecht eine Kritik des fotografischen Abbilds, die an das Fotobuch Renger-Patzschs gerichtet ist. Demnach sei die Fotografie gerade nicht in der Lage, eine Aussage über „die eigentliche Realität“ zu treffen oder Einsichten in die Zusammenhänge des Abgebildeten zu ermöglichen.⁴⁵ In einer Untersuchung von *Die Welt ist schön* im Hinblick auf Benjamins ambivalente Haltung gegenüber der Neuen Sachlichkeit soll die Frage im Vordergrund stehen, auf welche Weise sich *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* für ihn von Renger-Patzschs Fotobuch unterscheiden. Aus seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit entwickelt Benjamin zum Ende seines Essays die Forderung nach einer „konstruktive[n] Photographie“ und betont darüber hinaus die Bedeutung der Beschriftung, um die Lesbarkeit des Abgebildeten zu gewährleisten.⁴⁶ Entscheidend für seinen Anspruch eines emanzipatorischen Mediengebrauchs ist daher, wie dargelegt werden soll, weniger das Einzelbild als die Erscheinungsform der Fotografien im Buch. Dabei ist jedoch abschließend zu fragen, inwieweit sich die von ihm betrachteten Fotobücher der Neuen Sachlichkeit mit seinen Überlegungen zu einer politisch-pädagogischen Massenkunst vereinbaren lassen.

⁴⁵ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 384.

⁴⁶ Ebd., S. 384f.

2. Stellenwert der Fotografie in Benjamins Medienästhetik

Benjamins Interesse an den modernen Massenmedien intensiviert sich in den 1920er-Jahren und ist sowohl theoretischer als auch praktischer Art.⁴⁷ Nach dem Scheitern seiner Habilitationsschrift beginnt er, als Kritiker in Zeitschriften zu publizieren und Texte für den Rundfunk zu schreiben.⁴⁸ In diesem Kontext verfasst er bereits verschiedene Besprechungen zu Fotobüchern und Bildbänden, darunter 1928 auch die Rezension *Neues von Blumen*⁴⁹ anlässlich der Veröffentlichung von Karl Blossfeldts Fotobuch *Urformen der Kunst*, welches Benjamin in *Kleine Geschichte der Photographie* ein zweites Mal aufgreift.⁵⁰ Darüber hinaus entstehen medienästhetische Reflexionen zur Fotografie, aber auch zum Radio, zur Illustrierten und zum ‚Bestseller‘.⁵¹ Die 1920er-Jahre markieren zugleich den Beginn der materialistischen Ausrichtung seines Denkens und damit einhergehend, einer veränderten Perspektive auf die Kunst. Während er in den kunsttheoretischen Schriften des Frühwerks vornehmlich metaphysische und theologisch-mystische Fragestellungen verhandelt, legt er ab Mitte der 1920er-Jahre seinen Fokus auf den Status des Kunstwerks in einer von Technik und Massenmedien dominierten Moderne.⁵² Vor diesem Hintergrund beschäftigt Benjamin vor allem die Frage nach einer gesellschaftlichen Funktionsbestimmung und „Politisierung“ der Kunst, die im Zentrum seiner materialistischen Ästhetik steht. Die „Möglichkeit der Kunst, unmittelbar zum politischen Fortschritt beizutragen“, habe er, wie Erdmut Wizisla schreibt, während seiner Reise nach Moskau 1926–1927 beobachtet.⁵³ Von der Kulturpolitik der kommunistischen Parteien distanzierte sich Benjamin jedoch.⁵⁴ Weniger ginge es darum, wie er im Vorwort des *Kunstwerk*-Aufsatzes schreibt, „Thesen über die Kunst des Proletariats nach der Machtergreifung, geschweige die der klassenlosen Gesellschaft“ aufzustellen, vielmehr seien „Entwicklungstendenzen der Kunst unter den gegenwärtigen Produktionsbedingungen“ aufzuzeigen.⁵⁵

Die Entwicklungen, die er in seiner materialistischen Kunst- und Medientheorie in den Blick nimmt, sind insbesondere Veränderungen der Wahrnehmung, die er als historisch bedingte

⁴⁷ Vgl. Sven Kramer: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg 2003, S. 67.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Benjamin: Neues von Blumen [1928], GS III, S. 151–153.

⁵⁰ Vgl. Köhn 2011, S. 404.

⁵¹ Vgl. Detlev Schöttker: Benjamins Medienästhetik, in: Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften, mit einem Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt a. M. 2002, S. 411–442, hier S. 422.

⁵² Vgl. Chryssoula Kambas: Kunstwerk, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hrsg.): Benjamins Begriffe, Bd. II. Frankfurt a. M. 3. Aufl. 2011, S. 524–551, hier S. 524f.

⁵³ Wizisla: Revolution, in: Ders./Opitz 2011, S. 665–694, hier S. 667.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 670.

⁵⁵ Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, GS I, S. 473.

verstehen und deren gesellschaftliche Implikationen herauszuarbeiten gelte.⁵⁶ Von Benjamin auch als das „erste wirklich revolutionäre Reproduktionsmittel“⁵⁷ bezeichnet, kommt der Fotografie dabei eine Schlüsselrolle zu, da sie die Entwertung des Einmaligkeitswerts des Kunstwerks durch die Möglichkeit einer massenhaften Vervielfältigung massiv beschleunige.⁵⁸ Damit verändere sie nicht nur die Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption, sondern auch den gesellschaftlichen und politischen Stellenwert der Kunst insgesamt.⁵⁹ Die Thematik der technischen Reproduzierbarkeit, die Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz vor allem mit Blick auf den Film verhandelt, greift er Nitsche zufolge in *Kleine Geschichte der Photographie* zum ersten Mal auf.⁶⁰ In diesem Text ist es jedoch weniger die Möglichkeit der fotografischen Reproduktion von bestehenden Kunstwerken, die ihn interessiert,⁶¹ sondern die Fotografie als Technik, als Bildmedium und als Praxis. In *Kleine Geschichte der Photographie* nimmt er erstmalig eine Begriffsbestimmung der Aura⁶² vor und führt die Kategorie des Optisch-Unbewussten ein, die er beide später mit Blick auf den Film wieder aufgreift. Ebenso zentral sind hier auch seine Überlegungen zur Montage, die er in eine Forderung nach einer „konstruktiven Fotografie“ münden lässt. Dabei bleibe „[d]as Thema der Fotografie“, so Nitsche, für Benjamin jedoch „nicht auf sich selbst reduziert, sondern wird zu Fragestellungen ausformuliert, die kulturelle und soziale Verhältnisse, die Wahrnehmung und deren Veränderung und Veränderbarkeit betreffen.“⁶³

Die 1931 veröffentlichte *Kleine Geschichte der Photographie* ist Benjamins umfassendste Schrift zur Fotografie,⁶⁴ der sein Interesse jedoch bereits seit Mitte der 1920er-Jahre gilt und die auf unterschiedliche Weise Eingang in sein Werk findet. Zum einen steht seine Beschäftigung mit der Fotografie zeitlich und inhaltlich in engem Zusammenhang mit seinen geschichtsphilosophischen Reflexionen⁶⁵ und seiner Arbeit am *Passagen-Werk*,⁶⁶ zum anderen entwickelt er seine frühesten fototheoretischen Gedanken im Kontext seiner Auseinandersetzung mit den künstlerischen Avantgarde-Begegnungen der

⁵⁶ Ebd., S. 478.

⁵⁷ Ebd., S. 481.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 475.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 482.

⁶⁰ Vgl. Nitsche 2010, S. 12.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 60f.

⁶² Der Begriff der Aura findet sich bereits ab 1930, und damit vor dem *Photographie*-Aufsatz in Benjamins Werk, jedoch verwende er ihn, so Josef Fürnkäs, dort zum ersten Mal in einer „kulturgeschichtlichen Arbeit“ und widme ihm eine erste Definition. (Fürnkäs: Aura, in: Opitz/Wizisla 2011, 95–146, hier S. 108ff.)

⁶³ Nitsche 2010, S. 43.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 11. In den 30er-Jahren ist nur ein weiterer Text explizit der Fotografie gewidmet. Im zweiten *Pariser Brief* rezensiert Benjamin Gisèle Freunds Dissertation *La photographie en France au dix-neuvième siècle* und verhandelt die durch die Fotografie angestoßene „Krise der Malerei“. (Vgl. Benjamin: *Pariser Brief* (2) [1935], GS III, S. 495–507.)

⁶⁵ Vgl. Nitsche 2010, S. 279.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 42.

Zwischenkriegszeit.⁶⁷ Diese beiden Aspekte sollen nachfolgend ausführlicher behandelt werden, da sie sowohl für Benjamins konstruktiven Umgang mit der Geschichte des Mediums als auch für den politischen Anspruch von Bedeutung sind, den er an die Fotografie der Moderne im Allgemeinen und das Fotobuch der Neuen Sachlichkeit im Speziellen richtet. Im Anschluss fokussiere ich mich auf die *Kleine Geschichte der Photographie* und den besonderen Stellenwert des Fotobuchs für Benjamins fototheoretische Überlegungen.

2.1 Benjamin und die Avantgarde

Benjamins Auseinandersetzung mit der Fotografie beginnt im Umfeld der Zeitschrift *G. Material zur elementaren Gestaltung*, in der er 1924 eine Übersetzung von Tristan Tzaras Text *La Photographie à l'Envers* über Man Rays Fotogramme veröffentlicht.⁶⁸ Die Zeitschrift *G*, die zwischen 1923 und 1926 von dem Künstler und Filmemacher Hans Richter in Berlin herausgegeben wurde, entstand, in dessen Worten, als „ein Forum für die Ideen [...], die sich nach der Dada-Periode und mit dem Konstruktivismus als Sammlung aller kulturellen Tendenzen der neuen Zeit abzeichneten.“⁶⁹ Unter den interdisziplinären und internationalen Künstlern und Gestaltern, die in diesem konstruktivistischen „Forum“ versammelt waren – unter anderem Hans Arp, Mies van der Rohe, El Lissitzky, George Grosz und Man Ray – war Benjamin der einzige Schriftsteller.⁷⁰ Der Auftrag von *G* bestünde, wie in der ersten Ausgabe von 1923 zu lesen ist, in einer Klärung „der allgemeine[n] Situation der Kunst und des Lebens“ – dieser Aufgabe, die zugleich „destruktiver und konstruktiver Natur“ sei, wolle sich die Gruppe im Sinne der „neuen Künstler“ als Kollektiv widmen.⁷¹ Nicht nur die zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion war für die *G*-Gruppe dabei unter dem Vorzeichen des Konstruktivismus zu betrachten, sondern auch die Geschichte, deren

⁶⁷ Vgl. Köhn 2011, S. 404.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe. Zürich 1967, S. 67., zit. n. Köhn: „Nichts gegen die Illustrierte!“ Benjamin, der Berliner Konstruktivismus und das avantgardistische Objekt, in: Schöttker (Hrsg.): *Schrift Bilder Denken*. Frankfurt a. M. 2004, S. 48–69, hier S. 51.

⁷⁰ Vgl. Köhn 2004, S. 51. Auch darüber hinaus scheint er etwas abseits der Gruppe gestanden zu haben, wie Hans Richter in seinen Erinnerungen an Benjamin als Mitarbeiter der Zeitschrift anklingen lässt: „Dieser überaus scharfsinnige Schriftsteller und Denker gehörte zwar nicht unmittelbar zu unserer Gemeinschaft, aber auf dem Gebiet einer neuen Geistigkeit und Menschlichkeit berührten wir uns. Seine unbedingte Rechtschaffenheit flößte uns Respekt ein.“ (Hans Richter: *Köpfe und Hinterköpfe*. Zürich 1967, S. 87, zit. n. Köhn 2004, S. 51.)

⁷¹ Marion von Hofacker (Hrsg.): *G. Materialien zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1 (1923), München 1986, S. 1, zit. n. Köhn 2004, S. 51.

„Wirklichkeit [...] nicht von den Tatsachen abgelesen [wird], sondern konstruiert.“⁷² Während seiner Moskau-Reise hatte Benjamin sich eingehend auch mit der Russischen Avantgarde beschäftigt: In *Kleine Geschichte der Photographie* wie auch im *Kunstwerk*-Aufsatz verhandelt er den sowjetischen Revolutionsfilm als Beispiel progressiver Kunst, parallel arbeitete er unter dem Einfluss des russischen Formalismus an „einer konstruktive[n] Theorie der Literatur“.⁷³ Benjamins Übersetzung von *La Photographie à l'Envers* markiert zugleich den Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem Surrealismus.⁷⁴ Mit diesem teile er, wie Schöttker schreibt, unter anderem ein Interesse an der „Beschäftigung mit den Produkten der unmittelbaren Vergangenheit“,⁷⁵ zu denen Benjamin auch die „frühesten Photos“ zählt, deren „revolutionäre Energien“ der Surrealismus als erster entdeckt habe.⁷⁶ Mit der Avantgarde verbindet Benjamin insbesondere das Interesse an den Möglichkeiten, Film und Fotografie für eine neue Kunst mit gesellschaftlichem und politischem Anspruch nutzbar zu machen, welche mit traditionellen Kunstformen wie der Malerei bricht. Insbesondere den „technisch fundierten Kunstbegriff der Konstruktivisten“ habe sich Benjamin, so Molderings, „zu eigen gemacht“.⁷⁷ Sowohl die Wechselwirkungen zwischen Technik, Kunst und Wahrnehmung als auch die Bedeutung der Montage sind für Benjamins Fotografiegeschichte zentral. In diesem Zusammenhang beruft er sich wiederholt auf Moholy-Nagy, dessen „Fotoästhetik“, wie Molderings schreibt, „das medientheoretische Fundament der Kleinen Geschichte der Photographie“ bilde.⁷⁸ Entscheidend ist hier für Benjamin sowohl das Neue Sehen, das Moholy-Nagy als Erweiterung der Wahrnehmung verstand, als auch der damit einhergehende didaktische Anspruch der Fotografie als „Sehschule“⁷⁹, die eine Einübung der neuen Wahrnehmungsformen ermöglichen sollte.

Hinsichtlich seiner Vorstellungen von einer pädagogischen Massenkunst unterscheidet sich Benjamin jedoch auch in wesentlichen Punkten von der Avantgarde. Gegenüber dem Surrealismus äußert er sich kritisch und stellt fest, er habe die „soziale Durchschlagskraft“ der Fotografie letztlich „verkannt“.⁸⁰ Auch zwischen seiner eigenen filmtheoretischen Arbeit

⁷² Geschichte ist das, was heute geschieht. In: G Zeitschrift für elementare Gestaltung, Nr. 5/6 (1926), S. 131, zit. n. Köhn 2004, S. 57.

⁷³ Schöttker: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt a. M. 1999, S. 165.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 166.

⁷⁵ Ebd., S. 169.

⁷⁶ Benjamin: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz [1929], GS II, S. 295–310, hier S. 299.

⁷⁷ Molderings 2008d, S. 159.

⁷⁸ Ebd., S. 160. Vgl. auch Krisztina Passuth: Moholy-Nagy et Walter Benjamin. Une rencontre, in: Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Nr. 5 (1980), S. 398–403.

⁷⁹ Stiegler 2010, S. 196.

⁸⁰ Benjamin: Pariser Brief (2), GS III, S. 505.

und derjenigen Hans Richters, welchem der *Kunstwerk*-Aufsatz als „marxistische Zwangsjacke“ erschien, lassen sich keine Anknüpfungspunkte finden.⁸¹ Benjamins Interesse gilt einer Kunst, die in Inhalt und Form zugänglicher sein solle, als es der Avantgarde möglich sei: „Zu keinem, wenn auch noch so utopischen Zeitpunkte, wird man die Massen für eine höhere Kunst sondern immer nur für eine gewinnen, die ihnen näher ist.“, so Benjamin. „[...] Dies wird nun für fast nichts von dem gelingen, was die Avantgarde des Bürgertums propagiert.“⁸² Darüber hinaus kritisiert er, dass diese nicht eindeutig politische Position beziehe und auch die „gewagtesten Produkte der Avantgarde in allen Künsten“ nur an ein bürgerliches Publikum gerichtet seien.⁸³ „In diesem Faktum liegt“, so schlussfolgert er, „wenn schon gewiß nicht das Urteil über ihren Wert, so doch ein Hinweis auf die politische Unsicherheit der Gruppen, die hinter diesen Manifestationen standen.“⁸⁴

Benjamins insgesamt ambivalentes Verhältnis zur Avantgarde lässt sich auch in seinen fototheoretischen Überlegungen verfolgen, die er nach 1924 nicht in den publizistischen Organen der avantgardistischen kunsttheoretischen Debatten veröffentlicht, sondern in der Literaturzeitschrift *Die literarische Welt*.⁸⁵ Die Ideen des Surrealismus sind in seinem Schreiben über Fotografie zwar präsent, jedoch verhandelt er diese am Beispiel der um die Jahrhundertwende entstandenen Aufnahmen Eugène Atgets. Surrealistische Fotografien finden hingegen keine Berücksichtigung: Sein Interesse an Man Ray bleibt weitestgehend auf die Übersetzung von *La Photographie à l'Envers* beschränkt,⁸⁶ Fotogramme oder weitere experimentelle Formen der Fotografie spielen für Benjamin an anderer Stelle ebenfalls keine Rolle. Ähnlich verfährt er auch mit Moholy-Nagy – während er dessen theoretische Überlegungen aufnimmt und fortführt, klammert er seine künstlerische Arbeit mit Fotografie vollständig aus. Der dadaistischen Collage attestiert Benjamin zwar „revolutionäre Stärke“,⁸⁷ er nennt jedoch keine der zeitgenössischen dadaistischen Künstlerinnen und Künstler wie Hannah Höch oder Raoul Hausmann, die sich intensiv mit Fotografie befassen. Einzig John Heartfield wird von Benjamin wiederholt erwähnt, jedoch gilt sein Interesse nicht dessen frühen, dadaistisch geprägten Arbeiten, sondern denjenigen Fotomontagen, die in einem angewandten und explizit politischen Kontext stehen. Die Collagetechnik des Dadaismus aufnehmend, habe Heartfield in seinen Fotomontagen durch die Ergänzung

⁸¹ Vgl. Nitsche 2010, S. 40f.

⁸² Benjamin: *Passagen-Werk* [Konvolut K], GS V, S. 499, K 3a, 1.

⁸³ Ders.: *Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers* [1934], GS II, S. 776–803, hier S. 798f.

⁸⁴ Ebd., S. 799.

⁸⁵ Vgl. Molderings 2008d, S. 156.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 169 und Nitsche 2010, S. 39.

⁸⁷ Benjamin: *Der Autor als Produzent*, GS II, S. 692.

einer „Beschriftung“ das kritische Potenzial der Fotografie freigesetzt⁸⁸ und „den Buchdeckel zum politischen Instrument gemacht“.⁸⁹ Für die Umschlaggestaltung der Publikationen des politisch links-orientierten Malik-Verlags und für die Titelseiten der kommunistischen *Arbeiter-Illustrierten-Zeitung* fertigte Heartfield Fotomontagen mit typografischen Elementen, die im Zusammenspiel von Bild und Text eine politische, agitatorische Botschaft zum Ausdruck brachten.

Deutlich wird dabei, dass es nicht nur die Fotografie als Bildmedium ist, der Benjamin ein emanzipatorisches, sogar „revolutionäres“ Potenzial zuspricht, sondern in besonderem Maße auch ihre jeweilige Kontextualisierung und Einbettung in gesellschaftliche Funktionszusammenhänge. Die Erreichbarkeit der Massen, die er in seiner Kritik der Avantgarde als entscheidendes Kriterium einer neuen Kunstform hervorhebt, bezieht sich insbesondere auch auf die Möglichkeit, mit dem „Buchdeckel“ oder der *Illustrierten* in massenmediale Kommunikationsprozesse zu intervenieren. Was Heartfields Fotomontagen für Benjamin von der dadaistischen Collage unterscheidet, ist nicht lediglich ihre explizit politische Botschaft, sondern auch der jeweilige Umgang mit den Produkten der Massenkultur.⁹⁰ Während der Dadaismus aus deren Abfällen sein Material bezieht, das er, wie Benjamin schreibt, in „Stilleben aus Billets, Garnrollen, Zigarettenstummeln“ in einen neuen Zusammenhang überführe, gehe Heartfield hier noch einen Schritt weiter. Auch er nutze für seine Montagen „authentische Bruchstück[e]“ in Form von gefundenen Fotografien, darüber hinaus mache er sich die *Illustrierte* aber auch als „Publikationstechnik“ zunutze. Auf diese Weise komme er der von Brecht übernommenen Forderung nach, mit dem „Produktionsapparat“ zu arbeiten, ihn jedoch „zugleich, nach Maßgabe des Möglichen, im Sinne des Sozialismus zu verändern.“⁹¹

Zudem folgt Benjamin nicht dem von der Avantgarde proklamierten Bruch mit der Tradition, sondern betrachtet das radikal ‚Neue‘ immer in Konstellation mit dem ‚Alten‘ und im Kontext seiner historischen Entwicklung.⁹² Auch für seine Überlegungen zur Fotografie der Moderne ist der „historische Index“ des Mediums ausschlaggebend.⁹³ Seine historiografische Methode jedoch ist mit derjenigen der G-Gruppe eng verwandt – die Geschichte der Fotografie schreibt Benjamin nicht im Sinne einer Rekonstruktion des Vergangenen, sondern einer „Konstruktion“, die zunächst eine „Destruktion“ voraussetzt.⁹⁴

⁸⁸ Ders.: Pariser Brief (II), GS III, S. 505.

⁸⁹ Ders.: Der Autor als Produzent, GS II, S. 693.

⁹⁰ Vgl. Nitsche 2010, S. 201.

⁹¹ Benjamin: Der Autor als Produzent, GS II, S. 692f.

⁹² Vgl. Stiegler 2010, S. 259.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Benjamin: Passagen-Werk [Konvolut N], GS V, S. 587, N 7, 6.

In Benjamins *Kleiner Geschichte der Photographie* verbinde sich, so stellt Molderings fest, seine Auseinandersetzung mit der „konstruktivistische[n] Avantgarde [...] mit der Geschichtstheorie des historischen Materialismus.“⁹⁵

2.2 Benjamins Geschichtsbegriff

Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie* gehört zu den ersten Schriften, die sich der Geschichte des Mediums widmen.⁹⁶ Durch ihren historiografischen Ansatz grenzt sie sich zugleich maßgeblich von zeitgleich entstehenden chronologischen Darstellungen der Fotografie als Medien- oder Technikgeschichte ab. Das „historische Modell“, das nach Nitsche für Benjamins Denken insgesamt paradigmatisch ist, unterscheidet sich von einem linearen Denken in Epochen, das „Geschichte weniger verhandelt als vielmehr abschließt.“⁹⁷ Benjamin hingegen verwebt eine Betrachtung der frühen Fotografie des 19. Jahrhunderts mit einer Analyse moderner fotografischer Gebrauchsformen in der Annahme, dass deren Potenzial in der Frühzeit der Fotografie bereits angelegt und aufgehoben sei. Es sei für Benjamin „immer die Gegenwart“, so Nitsche, „die den Fluchtpunkt seiner historischen Konstruktionen darstellt.“⁹⁸

Das Vorhaben, anhand der Frühzeit des Mediums Einsichten in das Wesen der modernen Fotografie des 20. Jahrhunderts zu erlangen, steht in engem Zusammenhang mit Benjamins Reflexionen zum 19. Jahrhundert im *Passagen-Werk*.⁹⁹ Die glasüberdachten Pariser Passagen und ihre Schaufensterauslagen werden für Benjamin erst im Augenblick ihres Verschwindens als phantasmagorische Traumwelt und Wegbereiter der kapitalistischen Warenwirtschaft der Gegenwart lesbar.¹⁰⁰ Auch die Geschichte der Fotografie betrachtet er im Moment eines Umschwungs: Aus der Perspektive der frühen 1930er-Jahre, in denen die Fotografie als noch relativ junges Medium eine, wie Stiegler es formuliert, „ästhetische und theoretische Neupositionierung erfährt“¹⁰¹, blickt er zurück zu ihren beinahe vergessenen Anfängen im 19. Jahrhundert. Aus seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen entwickelt Benjamin ein Modell der „materialistischen Geschichtsschreibung“, das er 1940 in seinem letzten Text

⁹⁵ Molderings 2008d, S. 159.

⁹⁶ Stiegler 2010, S. 255.

⁹⁷ Nitsche 2010, S. 37f.

⁹⁸ Ebd., S. 37.

⁹⁹ *Kleine Geschichte der Photographie* ging, wie Benjamin im Oktober 1931 in einem Brief an Gershom Scholem schreibt, aus „Prolegomena zu ihr [der *Passagen*-Arbeit, Anm. S.P.] hervor.“ (Benjamin: Briefe I, hrsg. v. Gershom Scholem/Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1978, S. 541.)

¹⁰⁰ Vgl. Kramer 2003, S. 106f.

¹⁰¹ Stiegler 2010, S. 186.

Über den Begriff der Geschichte thesenhaft zusammenfasst.¹⁰² Dabei verfolgt er das Anliegen, die Prämissen des zur damaligen Zeit dominanten Historismus in Frage zu stellen und diesem einen alternativen historiografischen Ansatz entgegenzusetzen.¹⁰³ Dessen Vorstellung einer linearen Fortschrittsgeschichte müsse nach Benjamin unterbrochen werden. Dem materialistischen Historiker komme nicht die Aufgabe zu, aus der Überlieferung zu rekonstruieren, „wie es eigentlich gewesen ist“¹⁰⁴ – eine in diesem Sinne objektive Wiedergabe historischer Ereignisse betrachtet Benjamin als Trugschluss. Zum einen sei die Rekonstruktion notwendigerweise eine Konstruktion aus einer bestimmten Perspektive, zum anderen sei die Überlieferung der Quellen auch selbst zu problematisieren.¹⁰⁵ Überliefert sei lediglich die Geschichte der „Sieger“, in die sich der Historiker einfühle, während die Stimmen der „Unterdrückten“ verschüttet blieben.¹⁰⁶ Dagegen sei die „Geschichte gegen den Strich zu bürsten“,¹⁰⁷ die „unterdrückte Vergangenheit“ sichtbar zu machen und für sie Partei zu ergreifen.¹⁰⁸ Der von Benjamin vorgeschlagene Zugriff auf Geschichte ist ein konstruktiver: Der historische Gegenstand sei aus dem Kontinuum „herauszusprengen“, um ihn in eine neue Konstellation zur Gegenwart bringen zu können.¹⁰⁹ Nur von einem gegenwartsbezogenen Standpunkt ist für Benjamin im aktualisierenden Blick in die Vergangenheit deren „Rettung“ und eine Zukunftsperspektive möglich.¹¹⁰

Dieser „Tigersprung ins Vergangene“,¹¹¹ wie Benjamin es ausdrückt, bestimmt seinen Rückblick in die Geschichte der Fotografie, der zugleich ihre Weiterentwicklung in einer von technischen Massenmedien dominierten Moderne prognostiziert. Inmitten einer gesellschaftlichen Krisensituation, die Benjamin in den frühen 1930er-Jahren konstatiert, erscheinen Gedanken zu emanzipatorischen Gebrauchsformen der technischen Medien nicht nur aus medienästhetischer, sondern auch aus politischer Perspektive dringlich. Im Zentrum der *Kleinen Geschichte der Photographie* stehe daher, wie Stiegler es formuliert, das „Ausloten einer Umbruchsituation“, die sich für Benjamin in besonderer Weise am Medium der Fotografie abzeichnet.¹¹² Seine Überlegungen verortet er innerhalb eines theoretischen Gefüges, das verschiedene Fragestellungen miteinbezieht und die Fotografie als Bildmedium, Technik und Praxis, aber auch im Hinblick auf ihre Rezeption und Erscheinungsform in

¹⁰² Kramer 2003, S. 105.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, GS I, S. 695.

¹⁰⁵ Vgl. Kramer 2003, S. 114.

¹⁰⁶ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, GS I, S. 696f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 697.

¹⁰⁸ Ebd., S. 703.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Kramer 2003, S. 112.

¹¹¹ Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, GS I, S. 701.

¹¹² Stiegler 2010, S. 255.

medialen Kontexten betrachtet.¹¹³ Die Fotografie bietet für Benjamin gerade deshalb das geeignete Brennglas, durch das diese unterschiedlichen Zugänge in einer philosophischen Annäherung an die Gegenwart konvergieren, da sie selbst innerhalb seiner Medienästhetik eine Sonderstellung einnimmt.¹¹⁴ Als einziges unter den technischen Reproduktionsmedien bringt die Fotografie in einem jeweils spezifischen historischen Augenblick auratische oder nicht-auratische Bilder hervor. Sie markiert damit in vielerlei Hinsicht die „Schwelle“ zwischen dem noch nicht vollständig im Zeichen der Industrialisierung stehenden 19. Jahrhundert und einer durch zunehmende Technologisierung und Rationalisierung geprägten Moderne.¹¹⁵ Vor diesem Hintergrund bringt Benjamin Frühzeit und Gegenwart des Mediums in eine Konstellation, die abseits der rein fotohistorischen Perspektive auch kunst- und wahrnehmungstheoretische, gesellschaftliche wie ökonomische Umbrüche erkennbar werden lässt.¹¹⁶

2.3 Mediengeschichte als Fotobuch-Rezension: *Kleine Geschichte der Photographie*

Ebenso vielfältig wie die Fragen, die Benjamin an die Fotografie richtet, ist auch das Ausgangsmaterial, das er zur Konstruktion seiner Fotografiegeschichte heranzieht. Den äußeren Rahmen des Essays stellt die Rezension von fünf Fotobüchern dar, die alle zwischen 1928–1931 erscheinen. Darüber hinaus stützt sich Benjamin auf verschiedene fototheoretische Textquellen aus dem 19. und 20. Jahrhundert,¹¹⁷ nimmt aber auch Fotografien selbst in den Blick. Sein Essay wird in der *Literarischen Welt* von acht Abbildungen begleitet, die zum Teil den rezensierten Publikationen entstammen.¹¹⁸ Neben zwei Pariser Stadtansichten von Germaine Krull, die im Text jedoch nur am Rande genannt wird, handelt es sich dabei ausschließlich um Porträts, fotografiert von Carl Dauthendey, David Octavius Hill, August Sander sowie einem anonymen Fotografen. Während die zeitgenössischen Fotografien eine rein illustrative Funktion erfüllen und im Text nicht aufgegriffen werden,

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 256.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 255.

¹¹⁷ Für eine Auflistung der Quellen vgl. Stiegler: Walter Benjamins Photoalbum oder das Lesen von Photographien als Kulturtechnik, in: Ders.: Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik. München 2009, S. 177–201, hier S. 178f.

¹¹⁸ Inwieweit die Bebilderung des Essays auf Benjamin zurückgeht oder in Abstimmung mit der Redaktion erfolgte, lässt sich nicht nachvollziehen. Da jedoch einige der Fotografien vermutlich aus seinem Privatbesitz stammen (vgl. Tiedemann/Schweppenhäuser: Anmerkungen zu *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 1141), ist anzunehmen, dass er die Auswahl selbst vorgenommen hat.

nähert sich Benjamin den Porträts aus dem 19. Jahrhundert in Beschreibungen, die jedoch nicht auf eine kunsthistorische Analyse abzielen, sondern eher eine assoziative, essayistische Weiterentwicklung des Bildmaterials in Textform darstellen.¹¹⁹

Unter den von Benjamin besprochenen Publikationen befinden sich mit Sanders *Antlitz der Zeit* (1929) und Blossfeldts *Urformen der Kunst* (1928) zwei monografische Veröffentlichungen zeitgenössischer Fotografen. Mit Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928) und Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* (1925) betrachtet er zudem zwei weitere moderne Fotobücher, ohne diese jedoch explizit als Quellen zu benennen. Der Begriff „Fotobuch“ etablierte sich Ende der 1920er-Jahre in der Weimarer Republik zur Bezeichnung eines neuen Medientypus, der sich sowohl von der bereits weit verbreiteten Illustrierten als auch von konventionellen, mit Fotografien illustrierten „Bildbänden“ abgrenzte.¹²⁰ Im Unterschied zu Letzteren definierte sich das Fotobuch, wie Roland Jaeger schreibt, über seinen „programmatische[n] Anspruch, der zum einen aus dem Primat des Bildes gegenüber dem Text, zum anderen aus einem künstlerisch eigenständigen und modernen Verständnis von Fotografie resultierte.“¹²¹ Vor dem Hintergrund der Fortschritte in Fotografie- und Drucktechnik und der gestalterischen Experimente der Neuen Typografie ist in den späten 1920er-Jahren eine „Explosion“ an Neuerscheinungen zu beobachten,¹²² unter denen Benjamins Auswahl einige der bekanntesten und meist besprochenen Fotobücher berücksichtigt.¹²³ Außen vor bleiben jedoch zentrale Bildanthologien des Neuen Sehens¹²⁴ wie Franz Rohs *foto-auge* (1929), das avantgardistische und experimentelle Formen der Fotografie mit der innovativen Gestaltung und Typografie Jan Tschicholds verbindet.¹²⁵ Eine ähnlich moderne Buchgestaltung findet sich in den von Benjamin besprochenen Fotobüchern nur in *Malerei, Fotografie, Film*, jedoch beschränkt sich seine Referenz hier auf Text-Zitate Moholy-Nagys.

¹¹⁹ Vgl. Nitsche 2010, S. 66f.

¹²⁰ Vgl. Roland Jaeger: Die Fülle der neuen Bildbücher. Eine begriffsgeschichtliche Skizze zum ‚Fotobuch‘, in: Ders./Manfred Heiting (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. I, Göttingen 2012, S. 24–29, hier S. 24.

¹²¹ Ebd.

¹²² Mareike Stoll: ABC der Photographie. Photobücher der Weimarer Republik als Schulen des Sehens. Köln 2018, S. 37.

¹²³ Insbesondere *Die Welt ist schön* galt als Inbegriff der neuen Buchgattung. (Vgl. Jaeger 2012a, S. 25.) Zu den zeitgenössischen Rezensionen von *Antlitz der Zeit* vgl. Schubert 2019, zur Rezeption von *Urformen der Kunst* vgl. Gert Mattenklott: Karl Bloßfeldt. Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930, in: Karl Bloßfeldt: *Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band*, hrsg. v. Gert Mattenklott, München 1994.

¹²⁴ Vgl. auch Molderings 2008d, S. 166.

¹²⁵ Zur Buchgestaltung Tschicholds vgl. Roland Jaeger: Das lebendigste Fotobuch der Gegenwart. *foto-auge* (1929) von Franz Roh und Jan Tschichold, in: Ders./Manfred Heiting: Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. II. Göttingen 2015, S. 330–349.

Neben den Fotobüchern Sanders und Blossfeldts nennt Benjamin drei weitere Titel – den von Camille Recht herausgegebenen Band *Lichtbilder* (1931), der um 1900 entstandene Fotografien Eugène Atgets präsentiert, sowie zwei Publikationen, die sich historischen Fotografien aus der Anfangszeit des Mediums widmen: *Aus der Frühzeit der Photographie* (1930) von Helmuth Th. Bossert und Heinrich Guttman sowie Heinrich Schwarz' *David Octavius Hill, der Meister der Photographie* (1931). Veröffentlichungen dieser Art stehen im Zeichen des um 1930 zunehmenden Interesses an der Fotografie des 19. Jahrhunderts und begründen Steffen Siegel zufolge ein „neues Paradigma der Medienhistoriografie“, das maßgeblich mit der Verbreitung des Fotobuchs als Anschauungsobjekt einhergehe. Anstelle einer Fokussierung auf Fotografie „in funktionalen Zusammenhängen“ werde es mit der Veröffentlichung historischer Fotografien in Bildbänden um 1930 erstmalig möglich, „die dem Medium eigene Geschichtlichkeit als eine historisch differenzierte Bildästhetik“ zu untersuchen.¹²⁶ Während die Einbettung der Fotografie in Funktionszusammenhänge für Benjamin weiterhin zentral bleibt, bedient er sich ebenfalls der historiografischen Methode, „Fotogeschichte“, wie Siegel es formuliert, „aus dem Geist des Fotobuchs“ zu schreiben – jedoch gewissermaßen aus zweiter Hand.¹²⁷ Mit Bossert und Guttman, Schwarz und Moholy-Nagy greift er auf Darstellungen der Fotogeschichte zurück, die ihrerseits einer jeweils spezifischen Perspektive auf das Medium verpflichtet sind, welche Benjamin aufnimmt und weiterentwickelt.¹²⁸

¹²⁶ Steffen Siegel: *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs*. Göttingen 2019, S. 8.

¹²⁷ Ebd., S. 10.

¹²⁸ Vgl. Stiegler 2010, S. 258f.

3. Fotogeschichte als Geschichte der Aura im 19. Jahrhundert

Benjamin legt seiner Fotografiengeschichte ein historiografisches Schema zugrunde, das von einer frühen vorindustriellen „Blütezeit“¹²⁹ in den 1840er-Jahren ausgeht, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine durch die fortschreitende Industrialisierung bedingte „Verfallsperiode“¹³⁰ anschliese. Diese zeichne sich durch eine allgemeine Kommerzialisierung der Fotografie und damit einhergehend, durch schlechten „Geschmack“ aus.¹³¹ Erst um die Jahrhundertwende beginne mit Atget, der für Benjamin die moderne Fotografie des 20. Jahrhunderts einleitet, eine Rehabilitation des Mediums.¹³² Die Einteilung in Epochen von früher Blüte, Verfall und erneutem Aufschwung bezeichnet Bodo von Dewitz als das „historiographische Standardverständnis der Photographie“, welches sich ab den 1920er-Jahren als Paradigma etablierte.¹³³ Sowohl aus fotohistorischer Sicht als auch aus der Perspektive des Neuen Sehens erfolgte eine Verortung innerhalb dieses Modells nicht zuletzt mit dem Ziel, die eigene Position in der Geschichte der Fotografie abzusichern. Die erste wie auch die zweite ‚Blütezeit‘ des Mediums wurde aus jeweils unterschiedlicher Blickrichtung nobilitiert, indem sie von einer qualitativ minderwertigen ‚Verfallsepoche‘ abgegrenzt wurde. Letztere identifizierte man mit den kunstfotografischen Strömungen des späten 19. Jahrhunderts, die sich an den Darstellungskonventionen und Sujets der Malerei orientierten und daher als unzeitgemäß angesehen wurden.¹³⁴ Als Schlüsselfigur der ersten ‚Blüte‘ betrachteten Fotohistoriker wie Bossert, Guttman und Schwarz – und in deren Folge Benjamin – übereinstimmend David Octavius Hill, der zum frühen ‚Meister‘ stilisiert wurde.¹³⁵ Hills Werk diene in den 1920er- und 30er-Jahren von Dewitz zufolge als „fragloser Garant für die künstlerischen Möglichkeiten der Photographie“, die es im historischen Rückblick zu legitimieren galt.¹³⁶

¹²⁹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 368.

¹³⁰ Ebd., S. 376.

¹³¹ Ebd., S. 374.

¹³² Vgl. ebd., S. 377.

¹³³ Bodo von Dewitz: ‚In einsamer Höhe‘. Zur Geschichte des Buches ‚David Octavius Hill – Der Meister der Photographie‘ von Heinrich Schwartz (1931), in: Ausst.kat. David Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert, Köln (Museum Ludwig), Göttingen 2000, S. 45–52, hier S. 45. Auf die Nähe dieses historiografischen Modells zu früheren zyklischen Darstellungen der Kunstgeschichte weist Kemp hin. Im Unterschied zu diesen zeichne sich das „modernere“ Schema jedoch durch ein „Vertrauen in die Kraft der naiven Anfänge, in einen Höhepunkt ohne Entwicklung“ aus, das „die Väter der Kunstgeschichtsschreibung nicht geteilt“ hätten. (Kemp 1999, S. 180.)

¹³⁴ Vgl. Stiegler 2010, S. 137f.

¹³⁵ Vgl. Siegel 2019, S. 29 und von Dewitz 2000, S. 45.

¹³⁶ von Dewitz 2000, S. 45.

Auch das Neue Sehen definierte sich als zweite ‚Blütephase‘ explizit in Abgrenzung zur piktorialistischen Fotografie der ‚Verfallszeit‘.¹³⁷ So schreibt beispielsweise Franz Roh 1929 im Vorwort zu *foto-auge*:

die geschichte der fotografie weist zwei blüteperioden auf, eine am anfang (daguerre), die andere am ende bisheriger entwicklungen (vergleiche etwa die fotos dieses bandes und viele „anonyme“ aus illustrierten zeitungen). 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 eigentlich aufgabe des fotografen ablenkte.¹³⁸

Auch Moholy-Nagy, auf den Benjamin wiederholt zurückgreift, situiert 1925 in *Malerei, Fotografie, Film* die fotografische Moderne innerhalb einer vergleichbaren historischen Bewegung, weist jedoch zusätzlich auf die Differenz zwischen vergangener und zeitgenössischer ‚Blütezeit‘ hin: „Nach der glänzenden – allerdings nicht wiederholbaren – Periode der Daguerreotypie hat der Fotograf alle Richtungen, Stile, Erscheinungsformen der Malerei nachzuahmen versucht. Es dauerte ca. 100 Jahre, bis er zur richtigen Verwendung seiner eigenen Mittel kam.“¹³⁹ Dieser Prozess, so lässt sich Moholy-Nagys Verweis auf die nahe Zukunft verstehen, ist noch nicht abgeschlossen, aber bereits auf den Weg gebracht. Seine Sätze kommentieren auf der Buchseite die Fotografie eines Zeppelins, der als eine weitere technische Innovation des 19. Jahrhunderts im Flug über das stürmische Meer die „romantische Landschaft“ hinter sich lässt und zu neuen Ufern aufbricht.¹⁴⁰ Die ‚Verfallsepoche‘, darin stimmen in den 1920er- und 30er-Jahren historische wie moderne Perspektiven auf die Fotogeschichte überein, zeichne sich dadurch aus, dass das genuin Fotografische in den Hintergrund gedrängt werde. Die Kritik galt jedoch nicht allein der ästhetischen Entwicklung – zugleich wurde der Verfall der dokumentarischen Qualität der Fotografie beklagt und als Täuschung gewertet.¹⁴¹ „Man wünschte keine Abbilder der Natur mehr“, so formulierten es beispielsweise Bossert und Guttmann, „man wollte zurechtgemachte Schönheit, Pose, bewußte Verfälschung der Natur.“¹⁴²

¹³⁷ Molderings 2008d, S. 162f.

¹³⁸ Franz Roh: *mechanismus und ausdruck. wesen und wert der fotografie*, in: Ders./Jan Tschichold: *foto-auge. 76 fotos der zeit*. [1929]. Unveränderter Nachdruck, Tübingen 1973, S. 3–7, hier S. 3. Stiegler weist zudem auf zwei weitere Parallelen zwischen Roh und Benjamin hin: Beide untermauern ihre Argumentation durch das Zitat Moholy-Nagys, nach dem der „Photographieunkundige“ als „Analphabet der Zukunft“ gelten werde, und üben gleichermaßen Kritik an Renger-Patzsch. (Vgl. Stiegler 2010, S. 259.)

¹³⁹ László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film* [1925]. 2. Aufl. München 1927, S. 46.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. von Dewitz 2000, S. 46 und Siegel 2019, S. 28.

¹⁴² Helmuth Th. Bossert/Heinrich Guttmann: *Aus der Frühzeit der Photographie 1840-70. Ein Bildbuch nach 200 Originalen*. Frankfurt a. M. 1930, [o. S.], zit. n. Siegel 2019, S. 28.

In *Kleine Geschichte der Photographie* adaptiert Benjamin dieses historiografische Modell auf zweifache Weise. Zum einen verortet er die ästhetischen Entwicklungen der Fotografie in einem wechselseitigen Beziehungsgeflecht von technischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Faktoren, nämlich der fortschreitenden Industrialisierung und der Rolle des Bürgertums.¹⁴³ „Die jüngste Literatur schließt an den auffallenden Tatbestand an“, so schreibt er zu Beginn des Textes, „daß die Blüte der Fotografie [...] in ihr erstes Jahrzehnt fällt. Das ist nun aber das Jahrzehnt, welches ihrer Industrialisierung vorausging.“¹⁴⁴ In diesem Umstand vermutet er wiederum das Potenzial, das die Frühzeit der Fotografie für ihre Gegenwart berge: „Es wäre nicht zu verwundern“, so Benjamin, „wenn die photographischen Praktiken, die heut zum erstenmal den Blick auf jene vorindustrielle Blütezeit zurücklenken, in unterirdischem Zusammenhang mit der Erschütterung der kapitalistischen Industrie stünden.“¹⁴⁵ Wenngleich sich frühe und moderne Fotografie für Benjamin grundlegend unterscheiden, finden sie ihren gemeinsamen Nenner doch in einer nicht näher spezifizierten Abgrenzung zur Industrialisierung, die er hingegen mit der ‚Verfallszeit‘ identifiziert. Auf die ökonomischen wie fotohistorischen Widersprüche in dieser Argumentation weist Molderings hin: Gerade in der kapitalistischen Industrie, deren „Erschütterung“ Benjamin im Sinn hat, finde die fotografische Moderne ihre „materiellen Triebkräfte“, insbesondere im Bereich der Illustrierten und der Werbung.¹⁴⁶ Während der ‚Verfallszeit‘ entstünden zudem die wichtigsten technischen Neuerungen im Bereich der Optik, welche für die von Benjamin geforderte Erweiterung der Wahrnehmung in der Moderne entscheidend seien.¹⁴⁷

Der technologische Fortschritt alleine ist jedoch für Benjamin nicht ausschlaggebend. Vielmehr seien, wie er im *Passagen-Werk* vermerkt, „[d]ie Überwindung des Begriffs des ‚Fortschritts‘ und des Begriffs der ‚Verfallszeit‘ [...] nur zwei Seiten ein und derselben Sache.“¹⁴⁸ Mit der Adaption des historiografischen Schemas der Fotogeschichte ginge es Benjamin, wie auch Stiegler argumentiert, nicht um eine qualitative Bewertung unterschiedlicher Perioden.¹⁴⁹ Eine Mediengeschichte als chronologische Abfolge von Epochen ist mit Benjamins konstruktivem Zugriff auf die Vergangenheit nicht in Einklang zu bringen.¹⁵⁰ Zwar spricht auch er von einem „Verfall des Geschmacks“,¹⁵¹ der die

¹⁴³ Vgl. Molderings 2008d, S. 163.

¹⁴⁴ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 368.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Molderings 2008d, S. 164.

¹⁴⁷ Ebd., S. 164f.

¹⁴⁸ Benjamin: *Passagen-Werk* [Konvolut N], GS V, S. 575, N 2, 5.

¹⁴⁹ Vgl. Stiegler 2010, S. 258 [dort Anm. 16].

¹⁵⁰ Vgl. Fürnkäs 2011, S. 109.

¹⁵¹ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 374.

Zeitspanne zwischen erster und zweiter ‚Blüte‘ kennzeichne, aber er stelle, so Stiegler, zugleich die „historische Errungenschaft gerade dieser Phase“ heraus, im Zuge von Industrialisierung und Kommerzialisierung „für eine neue Verbreitung der Kunst gesorgt zu haben, ohne die Benjamins Theorie einer Politisierung der Kunst völlig undenkbar wäre.“¹⁵² Damit folgt Benjamin nicht dem Impuls, die frühe Fotografie rückblickend als Kunstform zu nobilitieren und auch nicht dem für die Avantgarde konstitutiven „Bruch mit der Geschichte“ – stattdessen betrachte er, wie Stiegler ausführt, verschiedene dialektisch verbundene Konstellationen, in denen die Fotografie einen jeweils anderen „Blick zurück nach vorn“ auf gesellschaftliche, politische und ökonomische Kontexte erlaube.¹⁵³ Weder geht es Benjamin um eine Abkehr von der fortschreitenden Technisierung, noch teilt er uneingeschränkt den technikzentrierten Fortschrittsgedanken Moholy-Nagys. Entscheidend für das Potenzial, das er der Fotografie zuspricht, ist vielmehr die Suche nach neuen Gebrauchsformen der Technik. Darin folgt er dem Gedanken Brechts, den er sich Ende der 1930er-Jahre als „Maxime“ notiert: „An[zu]knüpfen“ sei nicht an das „Gute Alte, sondern an das schlechte Neue“;¹⁵⁴ also an die von technischen Massenmedien geprägte Kultur der Moderne, die Benjamin jedoch nicht isoliert, sondern immer mit Blick auf ihren historischen Index betrachtet.

Zum anderen erfasst Benjamin die Entwicklungstendenzen der Fotografie als Veränderungen der Aura. Während in der Frühzeit die Fotografie als technisches Medium (noch-)auratischen Charakter habe, sei die Aura, die die zunehmend kommerzialisierte ‚Verfallszeit‘ begleite, eine „künstlich“ hergestellte.¹⁵⁵ Erst um 1900 beginnt für Benjamin mit Atget die „Zertrümmerung der Aura“, die er als Voraussetzung der fotografischen Moderne als zweiter ‚Blütezeit‘ betrachtet.¹⁵⁶ Unter Aura versteht Benjamin ein Phänomen, das für die Rezeption des traditionellen Kunstwerks ausschlaggebend ist, jedoch, wie er es später im *Kunstwerk*-Aufsatz formuliert, „im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit [...] verkümmert.“¹⁵⁷ In *Kleine Geschichte der Photographie* entwickelt er eine Definition des Aura-Begriffs, die er später fast wörtlich in den *Kunstwerk*-Aufsatz übernimmt und bezeichnet diese als „ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“¹⁵⁸ In dieser erstmaligen Begriffsklärung identifiziert Schöttker zwei

¹⁵² Stiegler 2010, S. 258 [dort Anmerkung 16].

¹⁵³ Ebd., S. 256.

¹⁵⁴ Benjamin: Tagebuchnotizen 1938, GS VI, S. 532–539, hier S. 539.

¹⁵⁵ Nitsche 2010, S. 80.

¹⁵⁶ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 379.

¹⁵⁷ Ders.: *Kunstwerk*-Aufsatz, GS I, S. 477.

¹⁵⁸ Ders.: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 378.

grundlegende Kriterien des Auratischen: die „Unnahbarkeit“ und „Einmaligkeit“ des Kunstwerks.¹⁵⁹ „Unnahbarkeit“ zielt dabei insbesondere auf die Ursprünge des auratischen Kunstwerks im rituellen Kultbild, als eine Präsenz, die zugleich auf Ferne verweist.¹⁶⁰ Unter der „Einmaligkeit“ des Werks versteht Benjamin nicht nur seine Singularität, sondern auch seine „einmalige Erscheinung“ oder Präsenz, die er auch als das „Hier und Jetzt“ des Kunstwerks bezeichnet.¹⁶¹

Die Entwertung des Originals betrachtet Benjamin im *Kunstwerk*-Aufsatz als die entscheidende Neuerung, die mit der Fotografie als ein „auf Reproduzierbarkeit angelegte[s] Kunstwerk“ Einzug halte. Da von einem Negativ zahlreiche Abzüge hergestellt werden könnten, habe die „Frage nach dem echten Abzug“, so Benjamin, „keinen Sinn“, was dazu führe, dass der „Maßstab der Echtheit an der Kunstproduktion versagt“. Infolgedessen werde die „gesamte soziale Funktion der Kunst“ grundlegend verändert: „Auf die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.“¹⁶² Diese thesenhaft zugespitzte Formulierung lässt sich als Kulminationspunkt der Überlegungen verstehen, die Benjamin in *Kleine Geschichte der Photographie* dem historischen Wandel der Aura widmet. Das emanzipatorische Potenzial des Mediums liegt in dem „Verfall der Aura“, auf den seine Analyse der unterschiedlichen Gebrauchsformen der Fotografie im 19. Jahrhundert hinausläuft. Der bereits angesprochene Doppelcharakter der Fotografie als Medium an der Schwelle zwischen auratischem und nicht-auratischem Kunstwerk erlaubt es Benjamin darüber hinaus, fotohistorische und wahrnehmungstheoretische zugleich als gesellschaftliche und ökonomische Veränderungen in den Blick zu nehmen.¹⁶³

Insgesamt bleibt die Kategorie der Aura unscharf konturiert. Die Komplexität des Begriffs besteht insbesondere darin, dass seine Definition auch mit dem *Kunstwerk*-Aufsatz nicht abgeschlossen ist, sondern von Benjamin beständig weiterentwickelt wird.¹⁶⁴ Anstelle einer eindeutigen Begriffsbestimmung ließen sich, wie Fürnkäs schreibt, daher nur „mehrere, mitunter schwer vereinbare Hinsichten auf ein kaum objektivierbares Wahrnehmungsphänomen“ betrachten.¹⁶⁵ Bekannt wurde auch die Kritik Brechts, der den Aura-Begriff mit der Formulierung „alles mystik, bei einer haltung gegen mystik“

¹⁵⁹ Schöttker 2002, S. 425. Als drittes Kriterium kommt im *Kunstwerk*-Aufsatz die „Echtheit“ des Werks hinzu (Vgl. ebd.). Darunter versteht Benjamin alles „vom Ursprung her an [der Sache] Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“ (GS I, S. 477.)

¹⁶⁰ Vgl. Lindner 2011, S. 237.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 236.

¹⁶² Benjamin: *Kunstwerk*-Aufsatz, GS I, S. 481f.

¹⁶³ Vgl. Stiegler 2010, S. 256.

¹⁶⁴ Vgl. Lindner 2011, S. 238.

¹⁶⁵ Fürnkäs 2011, S. 103.

kommentierte.¹⁶⁶ Bei aller Problematik und begrifflichen Unschärfe könne die Aura, so Lindner, jedoch keineswegs auf etwas „Numinoses“ reduziert werden, „das sich jeder näheren Explikation entzieht“. Mit ihrer Einführung als neuen „Arbeitsbegriff“ habe Benjamin in erster Linie die Untersuchung „historischer Prozesse“ wie der veränderten Bedingungen der Kunstproduktion und -rezeption im Sinn.¹⁶⁷ Im Folgenden geht es mir jedoch nicht um eine umfassende Darstellung der komplexen Begriffsgeschichte und Kritik des Aura-Begriffs, auf die hier nur verwiesen werden kann.¹⁶⁸ Für eine Analyse seiner Überlegungen zum Fotobuch der Neuen Sachlichkeit ist vielmehr herauszuarbeiten, wie Benjamin den Begriff speziell in seinem Schreiben über die Gebrauchsweisen der Fotografie im 19. Jahrhundert verwendet.¹⁶⁹ In einer Betrachtung der Fotogeschichte als „historische Bewegung des Auratischen“, wie Nitsche es formuliert, werden „Umbruchsituationen“ in der Geschichte des Mediums begrifflich fassbar gemacht, um sie zugleich in Konstellation mit der Jetztzeit bringen zu können.¹⁷⁰

Bevor ich mich im Hauptteil der Fotografie der Moderne und damit Benjamins Gegenwart widme, soll daher zunächst die Vergangenheit in den Blick genommen werden. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, welche Verbindungslinien Benjamin zwischen erster und zweiter ‚Blüte‘ zieht. Im Schreiben über die Frühphase des Mediums und die Fotografien Hills sowie deren Abgrenzung zur anschließenden Kommerzialisierung der Porträtfotografie entwickelt er die Begriffe und Kriterien, die er in seiner Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Gebrauchsformen der Fotografie im Anschluss wiederaufnimmt. Der Realismus der Fotografie zwischen den Polen von Wiedergabe und Konstruktion, der Benjamin in der Bewertung der neusachlichen Fotobücher als Maßstab dient, wird bereits in den verschiedenen fotografischen Gebrauchsformen des 19. Jahrhunderts ausgelotet.

¹⁶⁶ Brecht: Arbeitsjournal [25.7.1938], Bd. I, 1938–1942, hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1993, S. 14.

¹⁶⁷ Lindner 2011, S. 237.

¹⁶⁸ Zur Geschichte und Rezeption von Benjamins Aura-Begriff vgl. Fürnkäs 2011 sowie die dort angeführte Auswahlbibliografie.

¹⁶⁹ Zwar greift Benjamin mit dem Aura-Begriff des *Kunstwerk*-Aufsatzes auf Gedanken aus *Kleine Geschichte der Photographie* zurück, der Schwerpunkt ist hier jedoch anders gelagert. Im *Kunstwerk*-Aufsatz fokussiert sich Benjamin auf den Film und betrachtet die Fotografie hauptsächlich als Mittel der Reproduktion von bestehenden Kunstwerken, weniger als eigenständiges Bildmedium. (Vgl. auch Nitsche 2010, S. 60f.) Im Folgenden beschränke ich mich daher in der Analyse seiner Gedanken zum Verhältnis von Fotografie und Aura auf die *Kleine Geschichte der Photographie*.

¹⁷⁰ Nitsche 2010, S. 66.

3.1 ‚Blütezeit‘: Die Porträts David Hills als auratische Fotografien

Benjamins Fotografiegeschichte beginnt 1839 mit der Patentierung der Daguerreotypie, die er als fotografische Technik und Bildmedium mit der frühen ‚Blütezeit‘ identifiziert. Diese Anfangsphase zeichnet sich für ihn insbesondere durch die Aura aus, die er in frühen Porträtfotografien erkennt und auf ihren spezifischen Herstellungsprozess zurückführt. Er begründet dies zunächst durch die Seltenheit der Daguerreotypien, bei denen es sich – anders als bei den reproduzierbaren und massenhaft verfügbaren Fotografien der Moderne – noch um Unikate handelte.¹⁷¹ Das von Daguerre entwickelte Positiv-Verfahren beruhte auf der Belichtung von jodierten Silberplatten in einer Kamera, auf denen im Anschluss durch Behandlung mit Quecksilberdampf ein Bild erkennbar wurde.¹⁷² Aus der Einzigartigkeit der jeweiligen Platte resultierte wiederum ihr materieller Wert: Daguerreotypien waren teuer und wurden daher Benjamin zufolge „wie Schmuck in Etuis verwahrt.“¹⁷³



Abb. 1 David Octavius Hill & Robert Adamson, Newhaven Fishwife, 1843-47

Jedoch hebt sich die frühe Fotografie bereits in wesentlichen Punkten von traditionellen Kunstformen ab. Neben dem Produktionsprozess unterscheidet sich für Benjamin auch die spezifische Form der Rezeption der Daguerreotypien von einer kontemplativen Versenkung in das vom Betrachter abgerückte Kunstwerk. Er beschreibt diese ebenfalls als ein aufwendiges Verfahren, das nicht rein visuell, sondern zugleich haptisch erfolge. Die

¹⁷¹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 370.

¹⁷² Vgl. Kemp: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München 2011, S. 18.

¹⁷³ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 370.

Daguerreotypien kämen den Rezipienten näher und erforderten deren aktive Partizipation, um lesbar zu werden – sie „[wollten] hin- und hergewendet sein [...], bis man in richtiger Belichtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte.“¹⁷⁴ In Abgrenzung zur Malerei entwickelt Benjamin die Bedingungen des Auratischen in der Fotografie anhand einer um 1845 entstandenen Porträtaufnahme David Hills mit dem Titel *Fischweib aus Newhaven* (Abb. 1), die er der Publikation von Schwarz entnimmt.¹⁷⁵ Die Aufnahme zeigt eine Fischersfrau in traditioneller Bekleidung, zu ihrer Rechten einen Korb haltend. Während es vergleichbare Darstellungen bereits auf „Gemälden“ gegeben habe, so Benjamin, ginge das Wissen um die Identität der dargestellten Person jedoch mit der Zeit verloren – das Bild überdauere lediglich als „Zeugnis für die Kunst dessen, der sie gemalt hat“.¹⁷⁶ Hierin bestünde der entscheidende Unterschied zur Fotografie, bei der „etwas Neue[s] und Sonderbare[s]“ zu beobachten sei:

[I]n jenem Fischweib aus New Haven [...] bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die ‚Kunst‘ wird eingehen wollen.¹⁷⁷

Was die Fotografie hier für Benjamin von der „Kunst“ unterscheidet, ist die „Wirklichkeit“ der abgebildeten Person, welche, wie Köhn bemerkt, das „Abbild transzendiert.“¹⁷⁸ Wenngleich es sich bei dieser Aufnahme um kein repräsentatives „Porträt“ handle, sondern, wie Benjamin explizit betont, um ein „namenloses Menschenbild“,¹⁷⁹ ist die Fischersfrau dennoch auf besondere Weise im Bild präsent.¹⁸⁰ Die Fotografie bezeugt nicht nur ihre historische Existenz, sondern auch ihre Begegnung mit dem Fotografen zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort. Zugleich transportiert sie das Ereignis für Benjamin von „da“ nach „hier“, aus der Vergangenheit in die Gegenwart, wo es nach wie vor „wirklich“ zu sein scheint. Mit diesem sprachlichen „Oszillieren“ zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, so Nitsche, verweise Benjamin auf die Begriffsbestimmung der Aura als „Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.¹⁸¹

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Tatsächlich arbeitete Hill nicht, wie von Benjamin angenommen, mit der Daguerreotypie, sondern mit dem Kalotypie-Verfahren, das die Reproduktion mehrere Abzüge von einem Negativ zuließ und damit keine Unikate hervorbrachte. (Vgl. Nitsche 2010, S. 77.)

¹⁷⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 370.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Köhn 2011, S. 401.

¹⁷⁹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 370.

¹⁸⁰ Nitsche 2010, S. 163.

¹⁸¹ Ebd., S. 68.

Darüber hinaus betrachtet Benjamin die Aura als das Ergebnis der für die Anfangszeit der Fotografie spezifischen Art der Belichtung. Die noch wenig lichtstarken Objektive früher Kameratechnik erforderten das Fotografieren unter freiem Himmel und eine Expositionsdauer von mehreren Minuten, was in einem „Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten“¹⁸² resultiere. Zugleich wirke sich dies auf den Ausdruck der Porträtierten aus, der von Benjamin seinerseits als auratisch beschrieben wird und sich durch „Fülle und Sicherheit“ im „Blick“ auszeichne.¹⁸³ Während der langen Belichtungszeit „wachsen [die Modelle] gleichsam in das Bild hinein“, wie Benjamin es ausdrückt, was wiederum eine charakteristische „Synthese des Ausdrucks“ begünstige und nicht nur den weniger aussagekräftigen Bruchteil einer Sekunde einfange.¹⁸⁴ In diesem Punkt bildet die frühe Fotografie für ihn den Gegenpol zur modernen „Momentaufnahme“ der Illustrierten, die nicht auf „Dauer“, sondern auf „Aktualität“ ausgerichtet sei.¹⁸⁵ Während die Fotografie in der Gegenwart zu einem allgegenwärtigen und massenmedial vermittelten Phänomen geworden sei, „traten“, so Benjamin, „die ersten reproduzierten Menschen [...] in den Blickraum der Photographie unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet.“¹⁸⁶

Der Vorgang des „Hineinwachsens“ suggeriert zudem, dass eine Korrespondenz zwischen der porträtierten Person und ihrer Erscheinung im Bild besteht, die über reine Ähnlichkeit hinausgeht. Mit der Formulierung „Durchsengen“ greift Benjamin dieses Verhältnis ein zweites Mal auf:

Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige heut und so beredt nistet, daß wir, rückblickend, es entdecken können.¹⁸⁷

Die Wirklichkeit, so liest sich die Passage, bildet sich in der frühen Porträtaufnahme nicht lediglich ab, sondern brennt sich vielmehr in sie ein. Das Verhältnis, das Benjamin hier zwischen der porträtierten Person und ihrem Abbild ausmacht, lässt sich daher insbesondere

¹⁸² Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 376.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd., S. 373. Benjamin übernimmt hier den Gedanken Emil Orliks, dass gerade die technische Schwäche früher Fotografien ihre besondere Wirkung hervorbringe. Orlik begründet dies damit, dass die kurze Belichtungsdauer lichtstarker moderner Objektive die porträtierte Person in einem so kurzen Augenblick erfasse, dass ihr „Gesichtsausdruck“ nur als ein „zufällige[r]“, meist „ungewöhnlicher“ festgehalten werde. Eine längere Expositionsdauer hingegen gebe in der „Synthese des Ausdrucks“ das charakteristische Wesen der Person wieder. (Emil Orlik: Über Fotografie [1924], in: Kemp 1999, S. 181-184, hier S. 182f.)

¹⁸⁵ Vgl. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 371f. und Stiegler 2010, S. 272.

¹⁸⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 372.

¹⁸⁷ Ebd., S. 371.

als ein indexikalisches betrachten.¹⁸⁸ Ein Verständnis der Fotografie als Index oder physische Spur der Realität bezieht sich auf den Prozess der Bildherstellung als „materielles Kontinuum“:¹⁸⁹ Das Licht, das im Moment der Aufnahme vom fotografierten Gegenstand reflektiert wird, trifft auf die lichtempfindliche Oberfläche der Platte oder des Films und wird von dieser absorbiert. Entscheidend ist darüber hinaus, dass es für Benjamin nicht der Fotograf ist, der „die Wirklichkeit“ einfängt, vielmehr geht diese seiner „Kunstfertigkeit [...] zum Trotz“ von alleine in das Bild ein.¹⁹⁰ Diese Vorstellung einer „Selbstabbildung der Natur“¹⁹¹, die das Schreiben über die Fotografie als Index nicht nur bei Benjamin begleitet,¹⁹² wird zur Grundlage seiner Begriffsbestimmung des Optisch-Unbewussten und der Möglichkeiten, dieses in der Fotografie der Moderne sichtbar zu machen.

3.2 ‚Verfallszeit‘: Die künstliche Aura der Atelierfotografie

In der ‚Verfallszeit‘ der Fotografie, die für Benjamin ab 1880 beginnt, erfährt das noch junge Medium eine rasche Popularisierung und Kommerzialisierung. Der ‚Verfall‘, den Benjamin als Effekt dieser Entwicklungen konstatiert, ist ein zweifacher: zum einen ein ‚Verfall des Geschmacks‘, zum anderen ein Verfall der Aura. Letztere bindet Benjamin auch hier an ein Zusammenspiel aus gesellschaftlichen und technischen Faktoren. Die ‚Verdrängung des Dunkels‘ durch die neue, lichtstarke Apparatur des späten 19. Jahrhunderts verdränge gleichsam die Aura „aus dem Bilde“, während „die zunehmende Entartung des imperialistischen Bürgertums“ die Verdrängung der Aura „aus der Wirklichkeit“ mit sich bringe.¹⁹³ Die Fotografie zeichne sich nun vor allem durch den Versuch aus, künstlich an der bereits im Verschwinden begriffenen Aura festzuhalten.¹⁹⁴

Während die Fotografie der ‚Blütezeit‘ sich für Benjamin durch das Selbstverständnis des Fotografen als ‚Techniker‘ auszeichnet, imitiere die Fotografie des späten 19. Jahrhunderts nun durch eine unzeitgemäße Verwendung der technischen Mittel die Malerei.¹⁹⁵ Wurden die Porträts der Frühzeit noch im Außenraum angefertigt, verlagert sich der Ort der Aufnahme nun ins Atelier, wo aufwendige Inszenierungen entstünden, die eher an „Gemälde“

¹⁸⁸ Vgl. auch Nitsche 2010, S. 163.

¹⁸⁹ Peter Geimer: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg 2009, S. 14.

¹⁹⁰ Vgl. Köhn 2011, S. 401.

¹⁹¹ Geimer: Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/Main 2002, S. 13.

¹⁹² Vgl. Ders. 2009, S. 16.

¹⁹³ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 377.

¹⁹⁴ Vgl. Nitsche 2010, S. 80f.

¹⁹⁵ Vgl. Köhn 2011, S. 402.

erinnerten.¹⁹⁶ Mittels Retusche und spezieller Druckverfahren werde versucht, die dunkle, atmosphärische Lichtstimmung früher Fotografien „vorzutäuschen“, die nicht mehr zeitgemäß sei.¹⁹⁷ Wenn Benjamin kritisch bemerkt, dass die Art der Darstellung nicht dem Stand der Technik entspricht und als Täuschung zu verstehen ist, geht es ihm jedoch nicht um technische Perfektion oder eine möglichst naturgetreue Wiedergabe. Auch die Fotografien Hills zeichnen sich für ihn gerade durch ihre technischen Mängel aus. Seine Kritik gilt vielmehr einem Verfahren, das die technischen Eigengesetzlichkeiten der Fotografie verdeckt.¹⁹⁸ Im Gegensatz zur frühen ‚Blütezeit‘ fallen ‚Objekt und Technik‘ in der ‚Verfallsepoche‘ für ihn auseinander.¹⁹⁹ An die Stelle der ‚authentischen‘ auratischen Qualität der Frühzeit tritt nun eine für die ‚Verfallszeit‘ charakteristische ‚vorgetäuschte‘ Aura der Fotografie.

Neben den fotografischen Darstellungskonventionen der Verfallsepoche richtet Benjamin seinen Blick auf die veränderte gesellschaftliche Funktion der Fotografie, die zunächst mit einem neuen Selbstverständnis der ‚Berufsphotographen‘ einhergehe. Bei diesen handele es sich vorrangig um ‚Geschäftsleute‘, die auf eine gesteigerte Nachfrage nach Porträtfotografien reagierten und nicht zuletzt durch fehlende ‚handwerkliche Vorbildung‘, welche die Qualität der frühen Fotografie ausgezeichnet hatte, zum ‚jäh[e]n Verfall des Geschmacks‘ beitrugen.²⁰⁰ Mit der zunehmenden Verbreitung des Mediums wuchs zudem die Zahl der Personen, die sich fotografieren lassen konnten. Anstelle der ‚namenlosen Menschenbilder‘, wie Hills Porträt der Fischersfrau, entstünden in den kommerziellen Ateliers private Aufnahmen, die auf die Bedürfnisse einer wachsenden bürgerlichen Kundenschicht abgestimmt waren.²⁰¹ Die für die Periode bestimmende fotografische Gebrauchsform sei, wie Benjamin schreibt, das Porträt von ‚Onkel Alex und Tante Riekchen‘ als Erinnerungsbild im Familienalbum.²⁰²

Benjamins Beschreibung der überbordenden Gestaltung dieser Alben – ‚Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlägen und den fingerdick goldumrandeten Blättern‘ – entspricht dabei seiner Charakterisierung der ‚Staffage‘, die für die aufwändige Inszenierung der Porträts im Studio platziert wurde.²⁰³ Kostümiert und mit einer steifen Körperhaltung, die der nun kürzeren Belichtungsdauer nicht länger angemessenen sei, posierte man

¹⁹⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, 375.

¹⁹⁷ Ebd., S. 377.

¹⁹⁸ Vgl. Nitsche 2010, S. 80 und Stiegler 2010, S. 264.

¹⁹⁹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 376f.

²⁰⁰ Ebd., S. 374.

²⁰¹ Vgl. Köhn 2011, S. 402 und Nitsche 2010, S. 80.

²⁰² Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 375.

²⁰³ Ebd.

zwischen „Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien“.²⁰⁴ Eine derartig künstliche Umgebung wirke wiederum auch auf den Ausdruck der Porträtierten zurück, wie Benjamin am Beispiel eines Kinderfotos von Franz Kafka ausführt (Abb. 2). In seiner „uferlosen Trauer“ sei dieses Porträt „ein Pendant der frühen Photographie, auf welcher die Menschen noch nicht abgesprengt und gottverloren in die Welt sahen wie hier der Knabe.“²⁰⁵



Abb. 2 Kafka etwa 4 Jahre alt, Prag 1887.

Im vergleichenden Blick auf Benjamins Darstellungen von ‚Blüte- und Verfallszeit‘ wird deutlich, inwieweit er die Fotografie des 19. Jahrhunderts zwischen den Polen von Authentizität und Täuschung verhandelt. In seiner Beschreibung der ‚Verfallsepoche‘ konstatiert er eine zunehmende Verbreitung von Staffage und Retusche und damit einhergehend, den Verfall der dokumentarischen Qualität der Fotografie, wie er sie zuvor am Beispiel Hills hervorgehoben hatte. Wenngleich es sich bei beiden Porträts um Inszenierungen handelt, macht Benjamin hier dennoch Unterschiede aus: Seine Beschreibung der Bekleidung Kafkas als „engen, gleichsam demütigenden, mit Posamenten überladenen Kinderanzug“ erweckt den Eindruck einer unpassenden Kostümierung, die in starkem Gegensatz zum traditionellen Gewand der Fischersfrau steht. Anstelle des Korbs zu ihrer Rechten, der ihrem Arbeitsalltag entstammt, tritt in der Porträtfotografie Kafkas ein

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 376.

übergroßer, deplatziert wirkender Hut, den er in seiner linken Hand halt. Während die Pose und Mimik der frühen Porträtierten für Benjamin Ruhe ausstrahlt, deutet er die Körperhaltung des Jungen als „Starrheit“. Die „Sicherheit und Fülle“ im Ausdruck weicht den „traurigen Augen“ und dem „abgesprengten“ Blick des jungen Kafka, dem seine unmittelbare Umgebung fremd geworden zu sein scheint. Wo die Frühzeit sich durch „Synchronizität“ auszeichnet, gerät das Verhältnis zwischen Abbild und Wirklichkeit in der ‚Verfallsepoche‘ ins Wanken. So wenig wie die Art der Darstellung dem Stand der Technik angemessen ist, so wenig entspricht die Selbstinszenierung der bürgerlichen Kundenschicht der gesellschaftlichen Realität. In der ausgestaffierten „Wintergartenlandschaft“,²⁰⁶ die Benjamin im Hintergrund des Kafka-Porträts ausmacht, erblickt er Nitsche zufolge die phantasmagorische „Traumwelt“ des 19. Jahrhunderts,²⁰⁷ aus der es in der Moderne aufzuwachen gilt.

Jedoch ist es dabei nicht der Verfall der Aura, den Benjamin beklagt – vielmehr gilt seine Kritik einem Gebrauch der Fotografie, der versuche, so Köhn, seinen „spezifisch technischen Aspekt [...] zu verschleiern“.²⁰⁸ Nicht die Reproduzierbarkeit der Fotografie und die fortgeschrittene Technik führen zu einem Qualitätsverlust, sondern ein rückwärtsgewandter Umgang mit dem Medium, der dessen Möglichkeiten verkennt. Die starre Pose der Porträtierten interpretiert Benjamin als ein Symptom der „Ohnmacht jener Generation im Angesicht des technischen Fortschritts“.²⁰⁹ Wie Nitsche bemerkt, betont er damit zugleich auch das Potenzial dieser technologischen Entwicklung, das jedoch nur dann auszuschöpfen sei, „wenn man ihm *nicht* [Hervorhebung im Original] ohnmächtig begegnet.“ Ein Gebrauch der Fotografie, der gerade nicht verschleiert, sondern aufdeckt, sei für Benjamin nur dann möglich, wenn er den „Fortschritt [...] *mittels* [Hervorhebung im Original] des technischen Mediums reflektiert [...]“.²¹⁰ Als notwendige Voraussetzung einer emanzipatorischen Fotografie betrachtet Benjamin daher die „Zertrümmerung“²¹¹ der vorgetäuschten Aura der ‚Verfallszeit‘, die er um 1900 durch die Pariser Stadtansichten Eugène Atgets eingeleitet sieht.²¹²

²⁰⁶ Ebd., S. 375.

²⁰⁷ Nitsche 2010, S. 82.

²⁰⁸ Köhn 2011, S. 402.

²⁰⁹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 377.

²¹⁰ Nitsche 2010, S. 82.

²¹¹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 379.

²¹² Vgl. Nitsche 2010, S. 82.

3.3 „Zertrümmerung der Aura“: Eugène Atgets Paris-Fotografien

In seiner Rezension der von Camille Recht herausgegebenen Publikation mit dem Titel *Lichtbilder*, die 1930 erstmalig eine Auswahl aus dem Werk des bis dahin noch relativ unbekanntem Eugène Atgets präsentiert, weist Benjamin dem Fotografen in doppelter Hinsicht eine Vorreiterstellung zu. Zum einen sei er ein „Vorläufer der surrealistischen Photographie“, zum anderen leite er „die Befreiung des Objekts von der Aura“ ein, die für die moderne Fotografie insgesamt konstitutiv sei.²¹³ Atgets Verdienst sei es, so Benjamin weiter, als erster die „stickige Atmosphäre“ der Fotografie des späten 19. Jahrhunderts zu „desinfizier[en]“ und zu „bereinig[en]“.²¹⁴ Die künstliche Aura einer überladenen, unzeitgemäßen Porträtfotografie begleite, folgt man Benjamin, in der ‚Verfallsepoche‘ auch die Stadtansichten: „[I]n blaue Nacht getaucht, mit retuschiertem Mond“, so zitiert er aus der Einleitung Rechts, erschienen sie noch um die Jahrhundertwende auf Ansichtskarten.²¹⁵ Die „großen Sichten und [...] Wahrzeichen“, so Benjamin, suche man bei Atget jedoch vergebens, vom „exotischen, prunkenden, romantischen Klang der Stadtnamen“ sei in seinen Paris-Fotografien nichts mehr zu erkennen.²¹⁶ Vielmehr interessiere er sich für „das Verschollene und Verschlagene“, das vorrangig in Details zum Ausdruck komme, wie „einer langen Reihe von Stiefelleisten“, den „Handwagen in Reih und Glied“ an den Pariser Höfen oder „den unaufgeräumten Waschgeschirren, wie sie zu gleicher Zeit zu Hundertausenden da sind“.²¹⁷

Aus den Reihungen und Anhäufungen uniformer Objekte, die Atgets Stadtansichten auszeichnen, gewinnt Benjamin eine zweite Einsicht über die „Zertrümmerung der Aura“: In Atgets Fotografien lasse sich die „Signatur einer Wahrnehmung“ erkennen, „deren Sinn für das Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“²¹⁸ Beispielhaft lässt sich hier seine Aufnahme der gleichförmigen aufgereihten Stiefel in der Auslage eines Pariser Geschäfts um 1900 betrachten, in der die technische Reproduzierbarkeit der Fotografie wie auch der Ware als Konsequenz der zunehmenden Technisierung und Industrialisierung zusammenfallen (*Abb. 3*). Indem sie das Einmalige überwindet, reagiert die Fotografie für Benjamin zugleich auf das Bedürfnis der Massen, sich die Dinge im Abbild „näherzubringen“.²¹⁹ In diesem

²¹³ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 378.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Ebd., S. 378f.

²¹⁸ Ebd., S. 379.

²¹⁹ Ebd., S. 378.

Punkt knüpfen die Fotografien Atgets an die Daguerreotypien der Frühzeit an, die als Objekte ebenfalls die Distanz zum Betrachter überwinden und erst im „Hin- und Herwenden“ erkennbar werden. Zugleich überwinden sie die Aura, die für Benjamin in den Porträtfotografien des 19. Jahrhunderts zum letzten Mal aufscheint und als „einmalige Erscheinung einer Ferne“ im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit keinen Bestand mehr haben kann. Jeder Versuch, dennoch an ihr festzuhalten, resultiert für ihn notwendiger Weise im Aufbau einer ‚künstlichen‘ Aura. Ihre ‚Zertrümmerung‘ hingegen, wie er am Beispiel Atgets ausführt, reagiert mit ästhetischen Mitteln auf diese gesellschaftliche wie fotografische Veränderung, indem sie den „Sinn für das Gleichartige“ aufgreift und verhandelt. In Atgets Stadtansichten, so ließe sich mit Benjamin sagen, finden „Objekt und Technik“, nachdem sie in der ‚Verfallsperiode‘ auseinandergetreten waren, wieder zusammen.



Abb. 3 Eugène Atget, Marché des Carmes, Place Maubert, 1910-11



Abb. 4 Eugène Atget, Schaufenster, Avenue des Gobelins, 1925

Mit einem derart „veränderten Verhältnis zur Dingwelt“, so Stiegler, gehe zugleich „ein neuer geschichtlicher Index der Photographien einher.“²²⁰ Diesen in den Bildern zu entschlüsseln und daraus Rückschlüsse auf die „gesellschaftliche Wirklichkeit“ abzuleiten, sei Aufgabe der Betrachter.²²¹ Benjamin vergleicht Atgets Fotografien auch mit den „Aufnahmen [...] eines

²²⁰ Stiegler 2010, S. 268.

²²¹ Ebd., S. 268f.

Tatorts“: In ihren Details, die er besonders hervorhebt, liegen Hinweise, die jedoch zunächst zu entziffern sind, um die Fotografie lesen zu können.²²² Mit dieser Vorstellung einer „kriminalistischen Spur“, so Nitsche, entwerfe Benjamin zugleich einen Gegenpol zur Aura:²²³ „Indizien, Beweisstücke, Spuren und die Beunruhigung des Betrachters treten an die Stelle eines Bildes, das zur Kontemplation einlädt.“²²⁴ Die Bedeutung der Fotografie als indexikalische Spur des Abgebildeten, die in seiner Rezeption der Fotografien Hills aufscheint, wird hier ein weiteres Mal aufgegriffen. Das, was in der Fotografie „wirklich ist“, wie Benjamin es in Bezug auf Hill formuliert, gibt sich bei Atget jedoch nicht mehr unmittelbar zu erkennen, sondern muss erst durch Dechiffrieren der Zeichen lesbar gemacht werden. Was Atget als „Vorläufer der surrealistischen Photographie“ damit vorbereitet, ist eine neue Wahrnehmung oder ein Neues Sehen, das Benjamin auch als „politisch geschulten Blick“ bezeichnet.²²⁵

Benjamins Auseinandersetzung mit dem Surrealismus steht, wie eingangs erwähnt, in engem Zusammenhang mit seinen Überlegungen zur Fotografie. Jedoch tritt mit Atget kein Vertreter surrealistischer Fotografie in seiner Fotogeschichte auf, sondern vielmehr ein Protagonist des 19. Jahrhunderts, der, wie Nitsche schreibt, einen „neue[n] Blick auf das Alte“ ermöglicht.²²⁶ Dieser neue Blick ist für Benjamin deshalb ein politischer, weil er den falschen Schein der künstlichen Aura als Täuschung entlarvt und den eigentlichen Gegenstand aus seiner „Hülle“, wie er es ausdrückt, herauslöst.²²⁷ Wie ein „Schauspieler“, der sich die „Maske abwischte“, sei es Atget daran gelegen, mit seiner Fotografie auch „die Wirklichkeit abzuschminken.“²²⁸ Atget selbst verstand sich als „Dokumentarist“, der ein authentisches Bild der Stadt einzufangen suchte, indem er Paris von allen, auch seinen weniger glamourösen Seiten fotografierte.²²⁹ Unter seinen Fotografien finden sich zahlreiche Aufnahmen von Hinterhöfen, verfallenen Fassaden und wohnungslosen ‚Clochards‘.²³⁰ Benjamin hingegen geht es nicht um eine möglichst naturgetreue Wiedergabe oder sozialkritische Darstellung. Vielmehr ist das „wahre Gesicht einer Stadt“ für ihn ein surrealistisches, das erst in den rätselhaften Erscheinungen des Alltäglichen erkennbar

²²² Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 385.

²²³ Nitsche 2010, S. 175.

²²⁴ Ebd., S. 177.

²²⁵ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 378f.

²²⁶ Ebd., S. 83. Mit der Charakterisierung Atgets als Wegbereiter des Surrealismus greift Benjamin zudem auf eine Konstruktion der Surrealisten selbst zurück, die in den 20er-Jahren auf den Fotografen aufmerksam wurden und ihn ebenfalls zum „Vorläufer“ der surrealistischen Bewegung erklärten. (Vgl. ebd., S. 100.)

²²⁷ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 379.

²²⁸ Ebd., S. 377.

²²⁹ Vgl. Nitsche 2010, S. 85ff.

²³⁰ Vgl. ebd.

wird.²³¹ Deutlich wird dies insbesondere in Atgets Fotografien von Schaufenstern, in denen er immer wieder mit Spiegelungen und Verzerrungen arbeitete, welche den nüchternen Blick des Dokumentaristen unterlaufen und Irritationen hervorbringen (*Abb. 4*).²³² Die Warenwelt des 19. Jahrhunderts, die Benjamin auch im Zusammenhang des *Passagen-Werks* beschäftigt, entwickelt in Atgets Fotografien ein Eigenleben, die Mannequins scheinen wie Passanten in den Stadtraum eingebunden zu sein. Diese Spannung zwischen dokumentarischer Aufzeichnung und „mysteriösen [...] Elementen“ sei, wie Nitsche darlegt, für Benjamins Begeisterung für Atget ausschlaggebend.²³³

Die Paris-Fotografien Atgets stehen am Ende von Benjamins Blick zurück in die Geschichte der Fotografie, in welchem er das historiografische Schema von früher Blüte, Verfall und Wiederaufstieg nach seinen eigenen Kriterien adaptiert und auf diesem Wege die Parameter eines zeitgemäßen Mediengebrauchs in der Gegenwart auslotet. Das Potenzial der Fotografie liegt für Benjamin in ihrer materiellen Bindung an den Gegenstand, in der Möglichkeit, Zeit im Bild stillzustellen und aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Dabei wird jedoch deutlich, dass er aus einem Verständnis der Fotografie als Spur nicht notwendigerweise ableitet, dass die im Bild aufgehobene Wirklichkeit auch als solche erkennbar ist. Die jeweilige Ästhetik, Gebrauchsweise und Rezeption des Mediums sind historisch bedingt und beeinflussen die Art und Weise, wie sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten mittels Fotografie Aussagen über die Realität treffen und verstehen lassen.

Die Authentizität der Frühzeit, die für Benjamin aus einer noch „unbescholtenen“ Begegnung zwischen Mensch und Apparat resultiert, weicht mit der zunehmenden Kommerzialisierung des Mediums der Täuschung. Während jedoch Bossert und Guttmann das fotografische „Abbild der Natur“ durch Inszenierung und Retusche in den Hintergrund gedrängt sehen, beruht für Benjamin – ähnlich Moholy-Nagy – der ‚Verfall‘ auf einer unzeitgemäßen Verwendung der fotografischen Mittel, die ihre technischen Eigenheiten hinter einer Imitation der Malerei zurücktreten lässt. Der Realismus der frühen Porträts ist für Benjamin das Ergebnis eines fotografischen Verfahrens, das sich selbst reflektiert: Das kontrastreiche „Kontinuum“ von Licht zu Schatten und die leichte Unschärfe der Porträtierten, die er als „Synthese des Ausdrucks“ interpretiert, bilden nicht lediglich ab, was sich *vor* der Kamera befindet, vielmehr tritt auch die Fotografie selbst im Bild als Medium in Erscheinung. An diese Entsprechung von „Objekt und Technik“ knüpfen Atgets Paris-

²³¹ Benjamin: Der Surrealismus, GS II, S. 300.

²³² Vgl. Nitsche 2010, S. 111.

²³³ Ebd., S. 103.

Fotografien an, indem sie für Benjamin nicht nur ein Dokument der sich verändernden gesellschaftlichen Realität aufnehmen, sondern als moderne Fotografien selbst ein Produkt der technischen und ökonomischen Entwicklungen darstellen und dies im Bild reflektieren. Gesellschaftliche und ästhetische Faktoren greifen in Benjamins Fotogeschichte ineinander: Im Gegensatz zur Daguerreotypie zeichnet sich die Fotografie des 20. Jahrhunderts durch ihre technische Reproduzierbarkeit und breite Verfügbarkeit aus. Den damit einhergehenden Aura-Verfall betrachtet er als positive Entwicklung, die mit einer neuen Erreichbarkeit der Massen und einer beginnenden Demokratisierung des Mediums einhergeht. Der „politisch geschulte Blick“ wird in einer Epoche, in der die Wirklichkeit wie bei Atget nicht als Spiegel-, sondern als Zerrbild in Erscheinung tritt, für Benjamin zur notwendigen Voraussetzung, um die omnipräsenten fotografischen Bilder dechiffrieren und verstehen zu können. Das Erlernen und Einüben des von Atget vorbereiteten Neuen Sehens, das das bislang Unbekannte oder Unbewusste im Alltäglichen sichtbar macht, ist die zentrale Aufgabe der Fotografie in der Moderne, die er nachfolgend am Beispiel der Neuen Sachlichkeit verhandelt.

4. Fotografie der Moderne: Benjamins ambivalente Bewertung neusachlicher Fotobücher

Für eine Analyse von Benjamins Überlegungen zur Neuen Sachlichkeit muss zunächst die Frage geklärt werden, mit welcher Terminologie sich die für Benjamin gegenwärtigen Entwicklungen des Mediums aus heutiger Perspektive beschreiben lassen. Unter der Moderne der Fotografie versteht die Fotogeschichtsschreibung der Definition Molderings zufolge die „in der Mitte der zwanziger Jahre entstehenden neuen fotografischen Tendenzen, die ihr Tun als antimalerische, ‚rein fotografische‘ Fotografie verstanden haben, eine Fotografie [...], die vorgab, ihre Gestaltungsmittel allein von den Gegebenheiten der fotografischen Technik herzuleiten.“²³⁴ In Abgrenzung zur der um die Jahrhundertwende dominanten Strömung der piktorialistischen Fotografie forderte die moderne Fotografie ein „Neues Sehen“ und eine Hinwendung zur „Sachlichkeit“. Die Proklamation des „Neuen“ ist bezeichnend für die avantgardistische Kunst und Gestaltung der Zwischenkriegszeit, die sich nach dem Ersten Weltkrieg dem Bruch mit der Tradition und zugleich der Utopie einer modernen und besseren Gesellschaft verschrieb, in deren Zentrum der „Neue Mensch“ stand. Das „Neue Sehen“ in der Fotografie findet sein Pendant im „Neuen Bauen“ von Architekten und Städteplanern wie Walter Gropius oder Ernst May, sowie in der „Neuen Typografie“, die im Umkreis Moholy-Nagys am Bauhaus entstand.²³⁵ Zur Beschreibung dieser Tendenzen war das Stichwort „Sachlichkeit“ – wie auch das Adjektiv „sachlich“ – im zeitgenössischen Diskurs geläufig, der nicht nur die bildende Kunst, sondern auch Architektur, neuen Medien oder industriell hergestellte Produkte umfasste.²³⁶

Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ geht zurück auf den Direktor der Mannheimer Kunsthalle Gustav Friedrich Hartlaub, dessen 1925 eröffnete gleichnamige Ausstellung zeitgenössische Positionen präsentierte, die sich in Abgrenzung zum Expressionismus einer neuen gegenständlichen Malerei widmeten.²³⁷ Zeitgleich wurde versucht, so Kristina Lemke, auch die moderne Fotografie aus theoretischer und kuratorischer Perspektive „einer Stildefinition zu unterziehen“.²³⁸ Lemke verweist in diesem Zusammenhang auf Kurt Wilhelm-Kästner, Kustos des Folkwang Museums, der 1929 das „neue Sehen“ als „[e]ntscheidend für die

²³⁴ Molderings: Die Geburt der modernen Fotografie, in: Ders. 2008, S. 15–43, hier S. 15.

²³⁵ Vgl. Ders.: Fotografie in der Weimarer Republik, in: Ders. 2008, S. 180–217, hier S. 200.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 200f.

²³⁷ Vgl. Sergiusz Michalski: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933. Köln 2003, S. 18f.

²³⁸ Kristina Lemke: Neu Sehen. Die Fotografie der 20er und 30er Jahre, in: Ausst.kat. Neu Sehen. Die Fotografie der 20er und 30er Jahre. Frankfurt a. M. (Städel Museum), Bielefeld 2021, S. 16–25, hier S. 18.

kommende Photographie“ beschrieb und zugleich auf deren „Sachlichkeit“ hinwies. Diese äußere sich „in der scharfen Wiedergabe des Objekts, in seiner klaren Hervorhebung, [...] in der durchdringenden, allseitigen Beleuchtung, die möglichst die Schatten ganz verbannt [...], und vor allem in der Bevorzugung fester, deutlich erfassbarer Gegenstände [...]“.²³⁹ Neben dem Paradigma „Neues Sehen“ etablierte sich auch die Bezeichnung „Neue Sachlichkeit“ in der zeitgenössischen Rezeption moderner Fotografie zur Beschreibung ihrer heterogenen Ausdrucksformen,²⁴⁰ die sich jedoch stilistisch, wie Lemke feststellt, „einer allgemeingültigen Definition“ entziehen.²⁴¹

Eine terminologische Unterscheidung zwischen Neuem Sehen und Neuer Sachlichkeit, wie sie inzwischen in Teilen der Forschungsliteratur geläufig ist, wird erst aus fotohistorischer Perspektive vorgenommen. Ute Eskildsen konstatiert zwei Strömungen innerhalb der modernen Fotografie, die sie programmatisch an den Positionen Moholy-Nagys auf der einen und Renger-Patzschs auf der anderen Seite festmacht.²⁴² Während Moholy-Nagy als Exponent des Neuen Sehens einen experimentellen Umgang mit dem neuen Medium fordere, sei Renger-Patzsch vielmehr der sachlichen Wiedergabe der Form verpflichtet.²⁴³ „Das Geheimnis einer guten Fotografie [...]“, schreibt er 1927 in der Zeitschrift *Das Neue Lichtbild*, „beruht in ihrem Realismus.“²⁴⁴ Eine ähnliche Trennlinie zieht auch Sergiusz Michalski, der die konstruktivistisch geprägte, abstrakte Bildsprache Moholy-Nagys von der „realistischen Richtung“ der Neuen Sachlichkeit abgrenzt, als deren Protagonisten er neben Renger-Patzsch auch Sander und Blossfeldt anführt.²⁴⁵ Indem sie, so Michalski, das „Zufällige und Transitorische“ vermeide und das „Subjektive aus der Photographie verbannt“, strebe die neusachliche Fotografie nach einer möglichst objektiven Wiedergabe der Realität.²⁴⁶

²³⁹ Kurt Wilhelm-Kästner: Photographie der Gegenwart. Grundsätzliches zur Ausstellung im Museum Folkwang, Essen, in: Photographische Rundschau und Mitteilungen, H. 5 (1929), S. 93–96, hier S. 93f., zit. n. Lemke 2021, S. 18f.

²⁴⁰ Vgl. Molderings 2008e, S. 201.

²⁴¹ Lemke 2021, S. 19.

²⁴² Vgl. Ute Eskildsen: Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920-1933, in: Dies./Jan-Christopher Horak (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung „Film und Foto“ 1929. Stuttgart 1979, S. 8-25, hier S. 16.

²⁴³ Vgl. ebd.

²⁴⁴ Albert Renger-Patzsch: Ziele [1927], in: Kemp 1999, S. 74. *Ziele* erschien in der ersten Ausgabe der fotografischen Jahresschau *Das Deutsche Lichtbild* gemeinsam mit Moholy-Nagys Text *Die beispiellose Fotografie*. Die Beiträge wurden nachträglich als Positionsbestimmungen der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens gelesen – während beide sich auf die technischen Eigengesetzlichkeiten der Fotografie berufen, forderte Moholy-Nagy im Gegensatz zu Renger-Patzschs Anspruch der „Wiedergabe“ die Suche nach gänzlich neuen Ausdrucksmöglichkeiten. (Vgl. Kemp 1999, S. 71.)

²⁴⁴ Vgl. ebd., S. 292.

²⁴⁵ Michalski 2003, S. 188.

²⁴⁶ Vgl. ebd., S. 182.

Diese Grenzziehung bleibt jedoch insofern unscharf, als sich die hier als gegenläufige Tendenzen charakterisierten Ausdrucksformen in vielerlei Hinsicht auch überschneiden, wie in der Analyse der neusachlichen Fotobücher noch auszuführen ist. Zentral ist in diesem Zusammenhang der Hinweis Kemp, dass sich das Bekenntnis zum Realismus nicht als Unterscheidungskriterium, sondern vielmehr als gemeinsamer Nenner beider Strömungen betrachten lässt. Der spezifische Realismus des Neuen Sehens läge darin, so Kemp, „die Realitäten der modernen Welt optisch an[zu]erkennen.“²⁴⁷ Moholy-Nagy verstand die technischen Möglichkeiten der Fotografie als Antwort auf die neuen Anforderungen, die das moderne Großstadtleben an die Wahrnehmung stellte.²⁴⁸ In ungewöhnlichen Perspektiven, starken Auf- und Untersichten und Schrägen, aber auch in Lichtexperimenten und Fotogrammen sollte in Abkehr von tradierten Sehgewohnheiten eine neue fotografische Bildsprache entworfen werden. Dabei sei die Fotografie nach Moholy-Nagy in der Lage, das „Optisch-Wahre“ zu zeigen, da das Kameraobjektiv sichtbar mache, was für das menschliche Auge ohne technische Hilfe nicht wahrnehmbar sei.²⁴⁹

Schlagwörter zur Beschreibung fotografischer Strömungen spielen bei Benjamin nur eine untergeordnete Rolle.²⁵⁰ Mit dem Etikett Neue Sachlichkeit belegt er 1928 zunächst nur Karl Blossfeldt,²⁵¹ später wird der Begriff zum Angelpunkt seiner Kritik an der von ihm als unpolitisch charakterisierten Lyrik Erich Kästners.²⁵² Seine Kritik der literarischen Neuen Sachlichkeit überträgt er schließlich auch auf Renger-Patzsch, dessen Fotografie er eine ähnlich affirmative Haltung vorwirft. Anzunehmen ist jedoch, dass Benjamins Verwendung des Begriffs Neue Sachlichkeit in den 1920er- und 30er-Jahren keine spezifische Stilrichtung, sondern eine Entwicklungstendenz der Fotografie im Allgemeinen bezeichnet. Die moderne, ‚sachliche‘ Bildsprache wurde von einer neuen Sichtweise, wie Kemp schreibt, „fast schlagartig zur Konvention“ und geriet zugleich in die Kritik.²⁵³ Jedoch lassen sich auch in *Kleine Geschichte der Photographie* zwei Stoßrichtungen innerhalb der Neuen Sachlichkeit unterscheiden. Der ‚Realismus‘ Renger-Patzschs wird dabei von Benjamin hinterfragt und den Fotobüchern von Sander und Blossfeldt gegenübergestellt, die für ihn auf unterschiedliche Weise das Optisch-Unbewusste sichtbar machen. Für Benjamins Kategorie des Optisch-Unbewussten ist darüber hinaus das von Moholy-Nagy geforderte Neue Sehen

²⁴⁷ Vgl. Kemp 1999, S. 22.

²⁴⁸ Vgl. ebd., S. 15.

²⁴⁹ Vgl. Moholy-Nagy [1925], S. 26.

²⁵⁰ Vgl. Nitsche 2010, S. 123.

²⁵¹ Vgl. Benjamin: Neues von Blumen, GS III, S. 152.

²⁵² Vgl. Ders.: Der Autor als Produzent, GS II, S. 695.

²⁵³ Kemp 1999, S. 22f.

zentral, wenngleich er den Begriff in dieser Form nicht verwendet. Die Bezugspunkte zwischen dem Neuen Sehen und dem Optisch-Unbewussten sollen daher nachfolgend zunächst in einer Annäherung an den Begriff dargelegt werden, um im Anschluss zu untersuchen, in welchem Zusammenhang er mit Benjamins Überlegungen zu den Fotobüchern Blossfeldts und Sanders steht.

4.1 Das Optisch-Unbewusste

In Bezug auf die Veränderung der Wahrnehmung, die Benjamin als Effekt der technischen Reproduktionsmedien konstatiert, führt er in *Kleine Geschichte der Photographie* die Kategorie des Optisch-Unbewussten ein. Wie der Begriff der Aura lässt sich auch dieser nicht auf eine eindeutige Definition bringen und wird von Benjamin auch über die Fotografie hinaus beständig weiterentwickelt.²⁵⁴ Im *Kunstwerk*-Aufsatz spielt der Begriff eine Schlüsselrolle für seine Gedanken zum Film,²⁵⁵ darüber hinaus bietet er einen Ansatzpunkt für eine weiterführende Auseinandersetzung mit seinen Überlegungen zum Verhältnis von Fotografie und Erinnerung.²⁵⁶ Im Folgenden möchte ich jedoch, mit Blick auf Benjamins Fotobuchrezensionen, den Fokus auf diejenigen Aspekte des Begriffs legen, die eine Annäherung an sein Verständnis des emanzipatorischen Potenzials moderner Fotografie erlauben.

Das Optisch-Unbewusste beschreibt, wie Köhn es formuliert, eine „Diskrepanz zwischen Bewusstsein und dem von ihm erfassten Raum“,²⁵⁷ die sich mittels Fotografie überwinden lasse. Benjamin schreibt: „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.“²⁵⁸ Die Kamera, anders ausgedrückt, sei in der Lage, auch dasjenige aufzunehmen, was der Mensch zwar unbewusst wahrnehme, jedoch nicht bewusst erkennen könne. So komme die Authentizität der frühen Porträtfotografien gerade in denjenigen Elementen zum Ausdruck, die sich der bewussten Gestaltung, in Benjamins Worten der „Kunstfertigkeit des Fotografen“ und der

²⁵⁴ Vgl. Shawn Michelle Smith/Sharon Sliwinski: Introduction, in: Dies. (Hrsg.): *Photography and the Optical Unconscious*. Durham/London 2017, S. 1–31, hier S. 7.

²⁵⁵ Vgl. Lindner: *Das Optisch-Unbewusste. Zur medientheoretischen Analyse der Reproduzierbarkeit*, in: Georg Christoph Tholen et al. (Hrsg.): *Übertragung – Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans*. Bielefeld 2001, S. 271–289.

²⁵⁶ Die Erinnerung einer diffusen Kindheitserfahrung, die Benjamin in der *Berliner Kindheit um 1900* aus der assoziativen Beschreibung einer Porträtfotografie des jungen Kafka entwickelt, lässt sich hier beispielhaft anführen. Vgl. dazu Nitsche 2010, S. 227ff.

²⁵⁷ Köhn 2011, S. 400.

²⁵⁸ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 371.

„Planmäßigkeit in der Haltung“, das heißt der Pose der fotografierten Person entziehen.²⁵⁹ In diesen zufällig aufgenommenen Bildelementen, die zum Zeitpunkt der Aufnahme der bewussten Wahrnehmung verschlossen bleiben, tritt für Benjamin in der Anfangszeit der Fotografie die „Wirklichkeit“ zutage, welche – fotografisch fixiert – durch künftige Betrachter „rückblickend“ entdeckt werden könne.²⁶⁰ Aus dieser Beschreibung der Frühphase des Mediums entwickelt er das emanzipatorische Potenzial moderner Gebrauchsformen der Fotografie. Die fotografischen „Hilfsmittel“ Vergrößerung und Zeitlupe, die technisch erstmals im späten 19. Jahrhundert auftreten und im 20. Jahrhundert weiterentwickelt werden, ermöglichen für Benjamin eine neue Sichtbarkeit und, damit einhergehend, eine neue Erkennbarkeit des vormals Optisch-Unbewussten.²⁶¹

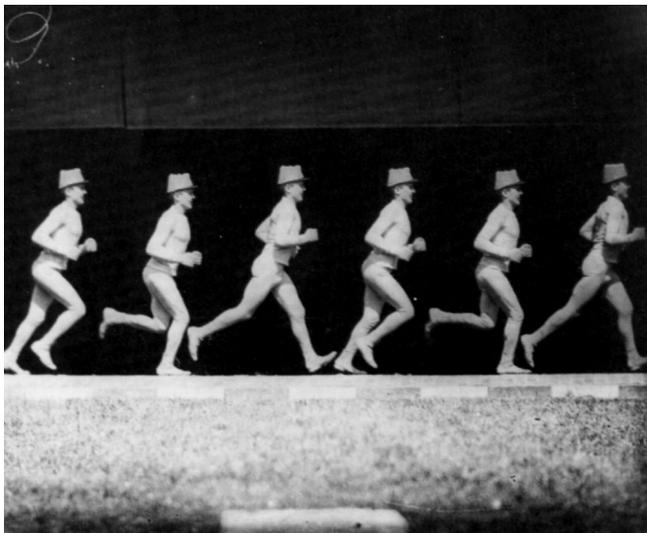


Abb. 5 Étienne-Jules Marey,
Laufen, um 1883

Als ein Beispiel nennt Benjamin „den Gang der Leute“: die jeweilige „Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘“, die in der Wahrnehmung kontinuierlicher Bewegungsabläufe bisher verborgen blieb, könne nun mittels fotografischer „Zeitlupe“ fotografisch erkennbar gemacht werden.²⁶² Dass Benjamin den filmischen Begriff Zeitlupe auf Fotografie als statisches Medium anwendet, scheint zunächst verwunderlich, seine Ausführungen lassen jedoch vermuten, dass hier die Chronofotografie gemeint ist. Um 1870 entwickelten Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge ein fotografisches Verfahren,

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

das eine Bewegung in eine Serie von Einzelbildern zerlegt.²⁶³ Mittels chronofotografischer ‚Zeitlupe‘ lässt sich der Galopp eines Pferdes oder der menschliche Gang, um zwei prominente Beispiele zu nennen, soweit verlangsamen, dass der genaue Ablauf einer Bewegung visuell nachvollzogen werden kann (*Abb. 5*). Durch „Vergrößerung“, so Benjamins zweites Beispiel, könnten ferner „Strukturbeschaffenheiten“ oder „Zellgewebe“ sichtbar gemacht werden, „mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen“.²⁶⁴

Diese naturwissenschaftlichen Anwendungsgebiete der Fotografie seien, so fügt Benjamin hinzu, „der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmungsvolle Landschaft oder das seelenvolle Porträt.“²⁶⁵ Die von Benjamin angeführten technischen Bildgebungsverfahren wie Chrono- und Mikrofotografie erschließen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue „Ordnung der Sichtbarkeit“, die die Grenzen der menschlichen Wahrnehmung erweitert.²⁶⁶ Zugleich sind sie an der Herausbildung einer damit einhergehenden neuen Vorstellung von wissenschaftlicher Objektivität beteiligt, die Daston und Galison als „nichtintervenierende“ oder „mechanische“ bezeichnen.²⁶⁷ Skeptisch gegenüber der Rolle des Wissenschaftlers, dessen Ungenauigkeit oder subjektive Perspektive das Bild der Natur verfälschen könne, forderte Marey stattdessen, die „Sprache der Phänomene selbst“ zu Wort kommen zu lassen.²⁶⁸ Dieses Ideal einer „Natur“, die „für sich selbst“ spricht,²⁶⁹ ist in Benjamins Vorstellung einer fotografischen Sichtbarmachung des Optisch-Unbewussten ebenfalls aufgehoben und knüpft an seine Überlegungen zu den indexikalischen Eigenschaften der Fotografie an, wie sie in seiner Beschreibung der frühen Porträtfotografie zum Ausdruck kommen.

Während Benjamin die Weiterentwicklung der Kameratechnik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Kommerzialisierung und den „schlechten Geschmack“ der Porträtfotografie verantwortlich macht, birgt dieselbe Technik als Instrument der Wissenschaft für ihn zeitgleich auch neue Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns. Die bereits in Benjamins Lesart von Atgets Paris-Fotografien vorbereitete Fokussierung auf das Detail nimmt dabei eine zentrale Rolle ein.²⁷⁰ Indem die fotografischen „Hilfsmittel“ der Wissenschaft das Detail vergrößern und isolieren, ermöglichen sie eine neue Analysierbarkeit der „Dinge“, wie Benjamin es später im *Kunstwerk*-Aufsatz formuliert, „die vordem

²⁶³ Vgl. Stiegler 2010, S. 90.

²⁶⁴ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 371.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Geimer 2002, S. 14.

²⁶⁷ Lorraine Daston/Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Geimer 2002, S. 30f.

²⁶⁸ Ebd., S. 29f.

²⁶⁹ Ebd., S. 30.

²⁷⁰ Vgl. Sigrid Weigel: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. München 2004, S. 48 und Stiegler 2010, S. 271.

unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen mitschwammen.²⁷¹ Entgegen einer künstlich an der im Verschwinden begriffenen Aura festhaltenden Porträtfotografie komme ein emanzipatorischer Gebrauch der Fotografie, wie Benjamin bereits im Hinblick auf Atget bemerkt, dem Bedürfnis des modernen Betrachters entgegen, sich die Dinge „näherzubringen“.²⁷² Nicht der technologische Entwicklungsstand der Fotografie determiniert damit für Benjamin die „Entsprechung von Objekt und Technik“, entscheidend ist vielmehr die jeweilige fotografische Gebrauchsform – oder in Moholy-Nagys Worten, die „richtige Verwendung [der] Mittel“.²⁷³ Dort, wo die Fotografie sich an der Malerei orientiert, bleibt sie für Benjamin in überkommenen Abbildungstraditionen verhaftet und verstellt damit nicht nur den Blick auf die Wirklichkeit, sondern befördert sogar Illusion und Täuschung. Wo sie jedoch ihre genuin technischen Möglichkeiten ausschöpft und sich einem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse verpflichtet sieht, eröffnet sie die Möglichkeit, durch eine gesteigerte Wahrnehmung zu neuen Einsichten zu gelangen, indem sie das Optisch-Unbewusste sichtbar und erkennbar werden lässt.

Ein zeitgemäßer Gebrauch der modernen Fotografie erfüllt damit für Benjamin zunächst die Funktion einer Prothese oder Erweiterung der visuellen Wahrnehmung. Als solche ist sie vermeintlich in der Lage, ‚besser‘ zu sehen als das menschliche Auge. Vergrößerung und Zeitlupe eröffnen erstmals eine Sicht der Dinge, die zu klein oder zu schnell sind, um ohne technische Hilfe bewusst wahrgenommen zu werden. Mit dieser Vorstellung der Fotografie als Instrument der „Sinneserweiterung“ greift Benjamin erneut einen zentralen Gedanken der Avantgarde auf,²⁷⁴ die sich ebenfalls von etablierten Kunstformen abwandte und die Fotografie in der Tradition von Wissenschaft und Technik verortete. Seine Ausführungen zum Optisch-Unbewussten lassen insbesondere Parallelen zu Moholy-Nagys Idee des „Optisch-wahren“ erkennen, wie er sie in *Malerei, Fotografie, Film* erläutert.²⁷⁵ Durch den bewussten Einsatz fotografischer Technik sei es möglich, so heißt es dort, „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.“²⁷⁶ Als Beispiele führt Moholy-Nagy ebenfalls naturwissenschaftliche Anwendungsbereiche der

²⁷¹ Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, GS I, S. 498.

²⁷² Ders.: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 378.

²⁷³ Moholy-Nagy [1925], S. 46.

²⁷⁴ Vgl. Stiegler 2010, S. 273.

²⁷⁵ Molderings betrachtet Benjamins „inzwischen hundertfach [...] zitierte[] Sätze über das Optisch-Unbewusste“ insgesamt als „Paraphrasen von Thesen, die Moholy-Nagy in seinem berühmten Bauhausbuch veröffentlicht hat.“ (Molderings 2008d, S. 160.)

²⁷⁶ Moholy-Nagy [1925], S. 26.

Fotografie an, wie das „Studium von Bewegungen (Schritt, Sprung, Galopp)“ und „Vergrößerungen, mikroskopische Aufnahmen“.²⁷⁷ Auch teilt Benjamin Moholy-Nagys Feststellung, dass dieses Potenzial bislang nur ungenügend ausgeschöpft worden sei und für die moderne Fotografie nutzbar gemacht werden könne, um mithilfe der Technik zu einem Neuen Sehen und damit zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. „Ein jeder wird genötigt sein,“ so Moholy-Nagy, „das Optisch-wahre, das aus sich selbst Deutbare, Objektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann.“²⁷⁸ Die Fotografie, wie es an anderer Stelle in *Malerei, Fotografie, Film* heißt, ermögliche in diesem Sinne eine „[g]esteigerte Realität des Alltäglichen“.²⁷⁹ Diese Idee ist insgesamt paradigmatisch für das Neue Sehen, das eine Erweiterung der Wahrnehmung durch Fotografie in Abgrenzung zu den tradierten Darstellungskonventionen der Malerei als Voraussetzung einer neuen Sichtbarkeit und damit einhergehend, einer Anpassung des modernen Menschen an eine durch fortschreitende Technisierung und Industrialisierung veränderte Umwelt betrachtete. Mit seinen aus den wissenschaftlichen Anwendungsbereichen und technischen Eigengesetzlichkeiten der Fotografie abgeleiteten Gestaltungsprinzipien verfolgte das Neue Sehen damit nicht zuletzt den didaktischen Anspruch einer „Sehschule“.²⁸⁰ Nicht mehr der „individuelle künstlerische Ausdruck“ bestimme nach Moholy-Nagy das „Wesen der Fotografie“, im Fokus stehe vielmehr ihre „pädagogische Funktion“.²⁸¹

Für Benjamin geht die Leistung der Fotografie jedoch über die Möglichkeit der rein visuellen Wahrnehmungserweiterung hinaus. Sie besteht insbesondere darin, das Optisch-Unbewusste erfahrbar zu machen, wie die Erkenntnis des „Triebhaft-Unbewusste[n] durch die Psychoanalyse“ ermöglicht werde.²⁸² Mit dieser Wendung erweitert Benjamin das Programm des Neuen Sehens, wie es in Moholy-Nagys Begriff des „Optisch-wahren“ zum Ausdruck kommt, um die Möglichkeit, mittels Fotografie auch das psychisch Unbewusste der bewussten Wahrnehmung zugänglich zu machen. Er beruft sich dabei explizit auf Freud, rekuriert jedoch implizit auch auf seine Ausführungen zum Surrealismus. Auch Freud selbst nutzte, wie Sarah Kofman darlegt, die Fotografie wiederholt als Metapher zur Umschreibung des Unbewussten.²⁸³ In *Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewussten* verglich er dessen

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd., S. 60.

²⁸⁰ Stiegler 2010, S. 196.

²⁸¹ Moholy-Nagy: Wohin geht die fotografische Entwicklung?, in: Agfa-Photoblätter, Nr. 9 (1932), zit. n. Molderings 2008c, S. 17.

²⁸² Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 371.

²⁸³ Sarah Kofman: Freud – Der Fotoapparat. In: Herta Wolf (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2015, S. 60.

Übertritt ins Bewusstsein mit einem fotografischen Verfahren der Bilderzeugung. Analog zur zeitlich verzögerten Herstellung eines positiven Abzugs von einem Negativ, gingen psychische Prozesse, die zunächst unbewusst abliefen, möglicherweise erst zu einem späteren Zeitpunkt ins Bewusstsein über. Diese Entwicklung sei jedoch nicht garantiert, wie auch nicht von jedem Negativ zwangsläufig ein Positiv hergestellt werde.²⁸⁴ Eine Möglichkeit, diese latenten Bilder sichtbar zu machen, ist für Freud jedoch nur auf dem Weg der Psychoanalyse gegeben.²⁸⁵ Für Benjamin hingegen ist es die Fotografie selbst, die auf unterschiedliche Weise diesen Bewusstwerdungsprozess anstoßen kann.

Dabei ist die Erkennbarkeit des Unbewussten in der Frühzeit der Fotografie für Benjamin an einen Moment geknüpft, der wie bei Freud erst nach dem eigentlichen Aufnahmeprozess eintritt. Das, was sich zum Zeitpunkt der Aufnahme der bewussten Gestaltung des Fotografen wie auch der Erkennbarkeit durch zeitgenössische Betrachter entziehe, werde als Optisch-Unbewusstes dennoch von der Kamera registriert, um zu einem späteren Zeitpunkt durch zukünftige Betrachter entdeckt werden zu können. Auf dem Wege der Fotografie lässt sich Zeit für Benjamin im Bild fixieren, Wirklichkeit als Spur aufbewahren. Mit diesem anhand der Frühzeit des Mediums entwickelten Aspekt des Optisch-Unbewussten greife er, so Smith, auf seine geschichtsphilosophischen Thesen voraus, in denen das gegenwärtige „Jetzt der Erkennbarkeit“ den Schlüssel zur Erkenntnis eines bestimmten Aspekts der Vergangenheit darstelle.²⁸⁶ Hierbei wird zudem deutlich, dass die Fotografie als Selbstabbildung einer „Natur“, die vermeintlich unabhängig vom Fotografen zur Kamera „spricht“, noch nicht für die Lesbarkeit des Abgebildeten garantiert. Besteht für Benjamin die Authentizität der frühen Fotografien in ihrer indexikalischen Beziehung zum Gegenstand, so erschließt sich dessen Bedeutung erst in dem Moment, in dem Vergangenheit und Gegenwart zu einer Konstellation zusammentreten, die eine Erkennbarkeit des Optisch-Unbewussten für den Betrachter ermöglicht. Anhand der Fotografie verdeutliche Benjamin damit, so Stiegler, dass „[d]ie Wirklichkeit nur im Modus der Geschichte gegeben“ sei und

²⁸⁴ Vgl. Sigmund Freud: Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten [1912]. In: ders.: GW, Bd. 8., S. 436, zit. n. Kofman 2015, S. 61. Eine ähnliche Analogie findet sich in Benjamins metaphorischer Beschreibung der Erinnerung als fotografischer Prozess in der *Berliner Chronik*. Das Gedächtnis sei als „Platte der Erinnerung“ einer ‚Belichtung‘ unterschiedlicher Intensität und Dauer durch verschiedene Eindrücke ausgesetzt, von denen jedoch nicht alle als Bild, das heißt als bewusste Erinnerung zugänglich seien. Oftmals habe „die Dämmerung der Gewohnheit der Platte jahrelang das nötige Licht versagt, bis dieses eines Tages aus fremden Quellen wie aus entzündetem Magnesiumpulver aufscheint und nun im Bilde einer Momentaufnahme den Raum auf die Platte bann.“ (Benjamin: *Berliner Chronik*, GS VI, S. 465–519, hier S. 516.)

²⁸⁵ Vgl. Kofman 2015, S. 65.

²⁸⁶ Vgl. Shawn Michelle Smith: „A Hiding Place in Waking Dreams“. David Octavius Hill, Robert Adamson, and Walter Benjamin's „Little History of Photography“, in: Dies./Sliwinski 2017, S. 48–74, hier S. 62.

die Produktions- wie Rezeptionsbedingungen des Mediums notwendiger Weise an einen historischen Index gebunden seien.²⁸⁷

Neben der zeitlichen Dimension des Optisch-Unbewussten betrachtet Benjamin auch die technischen Hilfsmittel der Fotografie nicht nur als Instrumente einer neuen optischen Sichtbarkeit, sondern damit einhergehend auch als Möglichkeit einer Erweiterung des Bewusstseins. „Vergrößerung und Zeitlupe“ eröffnen Benjamin zufolge in den „Strukturbeschaffenheiten“, welche sie als Optisch-Unbewusstes offenlegen,

[z]ugleich [...] die physiognomischen Aspekte, Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen, deutbar und verborgen genug, um in Wachträumen Unterschlupf gefunden zu haben, nun aber, groß und formulierbar wie sie geworden sind, die Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische Variable ersichtlich zu machen.²⁸⁸

Die Fotografie oszilliert damit für Benjamin zwischen „reine[r] Technik“, wie Köhn schreibt, die Unsichtbares sichtbar machen und damit neue Strukturen visuell erkennbar werden lassen könne, und „Magie“, als eine „theoretisch nur sehr schwer zu bestimmende Kraft“, die zwischen Traum und Bewusstsein existierende „Bildwelten“ erkennbar und „formulierbar“ werden ließe.²⁸⁹ Die gedankliche Verknüpfung eines vom Fotografen unabhängigen und damit als objektiv verstandenen Automatismus in der Bilderzeugung – in Benjamins Worten „die Natur [...], die zur Kamera spricht“ – mit der Vorstellung einer ‚magischen Kraft‘ begleitet das Medium seit seiner Entstehung und kommt bereits bei Henry Fox Talbot zur Sprache, der das fotografische Verfahren 1839 als „Naturmagie“ bezeichnete.²⁹⁰ Wie Talbot beschreibt auch Benjamin die Vorstellung einer fotografischen Selbstabbildung der Natur auf der einen Seite als rätselhaften Vorgang, auf der anderen Seite als technischen, wissenschaftlichen Prozess, der gerade aufgrund seiner Unabhängigkeit von menschlicher Gestaltung die größtmögliche Objektivität des Abgebildeten garantiere. Insbesondere in diesem Punkt unterscheidet sich Benjamins Charakterisierung der Fotografie als Instrument einer erweiterten Wahrnehmung von der Psychoanalyse Freuds, mit der er sie in Beziehung setzt. Anders als die Fotografie, die für Benjamin das Unsichtbare und Unbewusste sichtbar macht und aufdeckt, verfolge die Analyse, so Kofman, gerade nicht das Ziel, „einen immer schon existierenden Sinn wiederzufinden, sondern einen Sinn zu konstruieren, der als solcher nie existiert hat.“²⁹¹ Wenngleich Benjamin einschränkt, dass die Erkennbarkeit des Optisch-Unbewussten nur unter bestimmten Voraussetzungen gegeben ist, hält er mit dem Begriff

²⁸⁷ Stiegler 2010, S. 273f.

²⁸⁸ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 371.

²⁸⁹ Köhn 2011, S. 401.

²⁹⁰ Vgl. Geimer 2009, S. 16.

²⁹¹ Kofman 2015, S. 65.

doch an der Möglichkeit eines unmittelbaren Zugriffs auf Wirklichkeit fest: „[B]ei aller Orientierung an Freud“, wie Regine Prange schreibt, bleibe Benjamins Idee des Optisch-Unbewussten dem „romantischen Konzept einer authentischen Erfahrungsmöglichkeit verpflichtet“ und weise in diesem Punkt eine Parallele zum Surrealismus auf.²⁹²



Abb. 6 André Breton,
L'écriture automatique, 1938

Im Zentrum der surrealistischen Fotografie, die er als Wegbereiter des „politisch geschulten Blicks“ charakterisiert, stehen ebenjene unbewussten Bildwelten der „Wachträume“, denen Benjamins Aufmerksamkeit gilt. Zwar unterscheidet sich die surrealistische Fotografie ästhetisch und in ihrer theoretischen Zielsetzung maßgeblich von den neusachlichen Fotobüchern, die Benjamin nachfolgend betrachtet. Gemeinsam ist ihnen jedoch das fotografische Ausloten der Möglichkeiten, von visuell wahrnehmbaren Oberflächenphänomenen auf deren tiefergehende Bedeutung oder ein in ihnen zutage tretendes Unbewusstes zu schließen. Die für Benjamin in diesem Zusammenhang entscheidenden indexikalischen Eigenschaften des Mediums stellen, wie Rosalind Krauss darlegt, zugleich den Ausgangspunkt einer surrealistischen Annäherung an die Fotografie dar.²⁹³ Die Erforschung des Unbewussten und Triebhaften durch scheinbar unmittelbare fotografische Aufzeichnungsverfahren entspricht der „Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluten Realität“, die Breton als *surrealité* bezeichnete.²⁹⁴ Die *écriture automatique*, eine freie, assoziative

²⁹² Regine Prange: Das Unbewusste als Schlüssel zu einer Bildtheorie der Moderne?, in: Michael Günter/Peter Schraivogel (Hrsg.): Sigmund Freud: die Aktualität des Unbewussten. Tübingen 2007, S. 173–207, hier S. 192.

²⁹³ Rosalind E. Krauss: The Photographic Conditions of Surrealism, in: Dies.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge/London 1986, S. 87-118, hier S. 110.

²⁹⁴ André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus [1924], in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Übers. v. Ruth Henry. Hamburg 1986, S. 9-43, hier S. 18.

Schreibtechnik, durch die ein innerer Monolog „ohne jede Kontrolle durch die Vernunft“²⁹⁵ vom Künstler zu Papier gebracht werden soll, beschrieb Breton auch als „Gedankenfotografie“.²⁹⁶ Seine Visualisierungen dieser Analogie legen nahe, dass für Breton – wie für Benjamin und Moholy-Nagy – die Vorstellung einer mechanischen und „nichtintervenierenden“ Wissenschaftsfotografie den Ausgangspunkt für eine theoretische Reflexion des Optisch-Unbewussten darstellte. Für ein Selbstporträt mit dem Titel *L'écriture automatique* montierte er seinen Kopf auf den Oberkörper eines Forschers mit Mikroskop, aus welchem amorphe Formen, eine Lichtkugel und galoppierende Pferde hervortreten (Abb. 6). In der Zeitschrift *Minotaure* illustrierte er den Gedanken mit der Fotografie einer elektrischen Entladung, die er als *L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique* betitelte.²⁹⁷ Auch hier sind es Vergrößerung und Zeitlupe, die nicht nur das Unsichtbare sichtbar, sondern zugleich das Unbewusste in einem als automatisch und zugleich objektiv verstandenen Prozess der bewussten Wahrnehmung zugänglich machen sollen.

Eine Übertragung der *écriture automatique* auf ein fotografisches Verfahren stellen die Fotogramme Man Rays dar, der die Fotografie, in einer Umkehrung der Formulierung Bretons, als automatische „Schreibmaschine“ verstand.²⁹⁸ Anders als Moholy-Nagy, der mit seinen Fotogrammen eine rein abstrakte „Lichtgestaltung“ verfolgte,²⁹⁹ nutzte Man Ray zur Herstellung seiner *Rayographien* Alltagsgegenstände wie Käämme, Weingläser oder Schlüssel, die er in einem kameralosen Abbildungsverfahren direkt auf dem Fotopapier belichtete (Abb. 7). Auf diese Weise zu Silhouetten reduziert und zu ungewöhnlichen Konstellationen arrangiert, sollen die Objekte im Betrachter Assoziationen anstoßen. In *Die Photographie von der Kehrseite*, der von Benjamin ins Deutsche übersetzten Einleitung Tristan Tzaras zu Man Rays *Les Champs délicieux*, schreibt er:

Stellt das eine Wasserspirale dar oder das tragische Aufblitzen eines Revolvers, ein Ei, einen leuchtenden Bogen oder eine Schleuse der Vernunft, ein feines Ohr mit einer Metallpfeife oder eine Turbine aus algebraischen Formeln? Wie der Spiegel das Bild mühelos zurückwirft und das Echo die Stimme, ohne zu fragen warum, so gehört die Schönheit der Dinge niemandem, denn sie ist von nun an ein physikalisch-chemisches Erzeugnis.³⁰⁰

In Tzaras Ausführungen tritt die bewusste Gestaltung der *Rayographien*, von der Auswahl und dem manuellen Arrangement der Objekte hin zu der Dauer und Art ihrer Belichtung auf

²⁹⁵ Ebd., S. 26.

²⁹⁶ Vgl. Krauss 1986, S. 103 (dort übersetzt als: “photography of thought”).

²⁹⁷ Vgl. *Minotaure*, Nr. 10, hrsg. v. Albert Skira, Paris 1937.

²⁹⁸ Vgl. Stiegler, S. 242.

²⁹⁹ Moholy-Nagy [1925], S. 30.

³⁰⁰ Tristan Tzara: *Die Fotografie von der Kehrseite*. [1922] In: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Fotografie II. 1912-1945*. München 1999, S. 94-95, hier S. 95.

dem Papier, zugunsten einer vom Fotografen unabhängig existierenden „Schönheit der Dinge“ zurück. Diese gebe sich durch ein technisch-fotografisches Verfahren von selbst zu erkennen, wie sich auch das Optisch-Unbewusste durch automatische Aufzeichnungsverfahren unabhängig von der bewussten Intervention des Künstlers auszudrücken scheint. Damit lässt sich die surrealistische Fotografie ebenfalls als eine Form des Neuen Sehens betrachten, die den Blick jedoch anstatt auf die äußere Wirklichkeit nach innen richtet und ebenjene „Bildwelten“ hervorbringt, die in Benjamins Worten bisher „in Wachträumen Unterschlupf gefunden haben“.

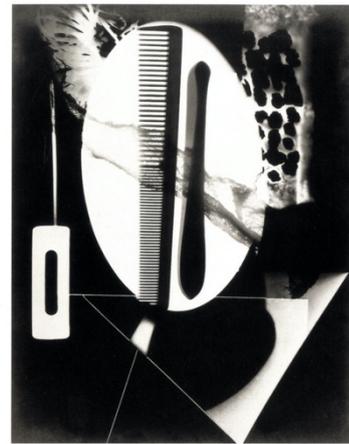


Abb. 7 Man Ray, Fotogramm aus *Les Champs Délicieux*, 1922

Indem sie das Optisch-Unbewusste „groß und formulierbar“ werden lässt, so ließe sich Benjamins Argumentation zusammenfassen, ermöglicht eine an Wissenschaft und Technik orientierte Gebrauchsweise der Fotografie neue Perspektiven im doppelten Sinne. Ein Neues Sehen, das visuell mit tradierten Darstellungskonventionen bricht und eine neue Sicht der Dinge, die im Alltäglichen neue Erkenntnisse befördert, indem sie das vormalig Unbewusste der bewussten Wahrnehmung zugänglich macht. Wo sie dieses Potenzial ausschöpft, ist die moderne Fotografie für Benjamin unmittelbar an der Formierung und Vermittlung von Wissen beteiligt, das, wie Sigrid Weigel schreibt, „zuvor buchstäblich undurchschaut – weil unsichtbar – war.“³⁰¹ Ein emanzipatorischer Gebrauch der Fotografie erfüllt damit für Benjamin zum einen eine epistemologische, zugleich aber auch eine pädagogische Funktion, indem das Neue Sehen und damit einhergehend eine neue Perspektive auf die bekannte Umwelt ermöglicht und eingeübt wird.

Wenngleich Benjamin in seiner Beschreibung moderner Formen der Fotografie auf fototheoretische Ansätze der Avantgarde zurückgreift, konkretisiert er den Begriff des Optisch-Unbewussten jedoch weder am Beispiel Moholy-Nagys noch der surrealistischen

³⁰¹ Weigel 2004, S. 47.

Fotografie, sondern anhand des Fotobuchs der Neuen Sachlichkeit. Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst* und August Sanders *Antlitz der Zeit* verhandelt Benjamin im Zeichen ebenjenes wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, das er zur Voraussetzung eines emanzipatorischen Gebrauchs der Fotografie erklärt. Für Blossfeldt und Sander schien die Fotografie gerade aufgrund ihrer ‚Sachlichkeit‘, welche für beide Fotografen sowohl in der mechanischen Objektivität der Aufnahme als auch in der Annahme ihrer dokumentarischen Beweiskraft bestand, in besonderem Maße geeignet, innere Zusammenhänge aus der unmittelbaren Beobachtung aufzuzeigen. Die Publikationen eröffnen, jeweils auf unterschiedliche Weise, für Benjamin die „physiognomischen Aspekte“ an ihrem Material, indem sie durch Fokussierung auf die „Strukturbeschaffenheiten“ des Details eine neue Sichtbarkeit und eine Erkenntnis übergeordneter Zusammenhänge ermöglichen. Dabei erfüllen beide für ihn den Anspruch einer pädagogischen Schulung der Wahrnehmung, wie Moholy-Nagy sie für die Fotografie insgesamt fordert. In Blossfeldts vergrößerten Pflanzenfotografien, die für Benjamin eine „große Überprüfung des Wahrnehmungsinventars“ leisten, erkennt er die „Urtypen“ ornamentaler und architektonischer Kunstformen, die epochenübergreifend in den botanischen Formen der Natur zu finden seien. Sanders Fotobuch, das Fotografien von Vertretern verschiedener Berufsgruppen zu einem typologischen Gesellschaftsportrait zusammenstellt, bezeichnet Benjamin als einen „Übungsatlas“, der in politischen Krisenzeiten den physiognomischen Blick schärfen solle.

Wie im Folgenden anhand einer Analyse von Benjamins Rezeption von *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* herausgearbeitet werden soll, wird eine grundlegende Problematik der Kategorie des Optisch-Unbewussten an diesen Beispielen besonders deutlich. Während sich die Neue Sachlichkeit mit dem Neuen Sehen Moholy-Nagys und des Surrealismus in ihrem Glauben an die Objektivität des fotografischen Abbilds überschneidet, unterscheidet sie sich zugleich in einem wesentlichen Punkt. Das „Optisch-Wahre“ Moholy-Nagys ist wie Bretons *surrealité* erst hinter den äußeren Erscheinungen der Dinge durch einen Bruch mit konventionalisierten Sehgewohnheiten freizulegen. Für Blossfeldt und Sander hingegen ist es die Oberfläche selbst, die zum Bedeutungsträger wird – hinter dem technisch-rational begründeten Wahrheitsversprechen der Fotografie tritt der jeweils irrationale Kern einer in *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* vermeintlich aus der unmittelbaren Beobachtung gewonnenen Erkenntnis dabei jedoch in den Hintergrund.

4.1.1 Neues Sehen in Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst*

Karl Blossfeldts Fotografien verschiedener vergrößerter Pflanzen oder Pflanzenelemente wecken Assoziationen zu ornamentalen oder architektonischen Formen. Mit dem Fotobuch *Urformen der Kunst*, 1928 erschienen im Berliner Wasmuth-Verlag mit einem Vorwort des Galeristen Karl Nierendorf, präsentierte Blossfeldt seine Arbeit erstmals einem breiten Publikum. Die Publikation verhalf ihm schlagartig zu großer Popularität und wurde von der Kritik überaus positiv aufgenommen.³⁰² Unter den begeisterten Rezensenten befand sich auch Benjamin. Mit den Mitteln der Fotografie habe Blossfeldt, so schreibt er in *Kleine Geschichte der Photographie*, „in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im Straußfarn den Bischofsstab, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornsproß Totenbäume, in der Weberkarte gotisches Maßwerk zum Vorschein gebracht.“ Diese Formulierung entstammt, in nur leicht veränderter Form, einer früheren Besprechung Benjamins, die er bereits im Erscheinungsjahr von *Urformen der Kunst* unter dem Titel *Neues von Blumen* für die *Literarische Welt* verfasst hatte.³⁰³ In diesem Text entwickelt er an den Arbeiten Blossfeldts einige seiner zentralen Überlegungen zur Fotografie, die er unter dem Stichwort des Optisch-Unbewussten in *Kleine Geschichte der Photographie* wiederaufnimmt und fortführt, weshalb *Neues von Blumen* im Folgenden mit einbezogen werden soll.

Zwei Jahre vor der Veröffentlichung seines Bildbandes waren Blossfeldts Fotografien in der von Nierendorf kuratierten Ausstellung *Exoten, Kakteen und Janthur* in Gegenüberstellung mit Skulpturen und Masken aus Afrika und Neuguinea zu sehen. Die Präsentation der Fotografien in der Berliner Galerie Neumann-Nierendorf rückte diese erstmals in den Kontext der bildenden Kunst.³⁰⁴ Mit seinen Pflanzenfotografien verfolgte Blossfeldt ursprünglich jedoch didaktische Zwecke. Die Aufnahmen entstanden als Anschauungsmaterial für das Fach „Modellieren nach Pflanzen“ an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin, wo er ab 1899 lehrte und zuvor selbst studiert hatte. Dort lernte er 1891 Moritz Meurer kennen, dessen Bemühungen, die Lehre an deutschen Kunstgewerbeschulen durch Naturstudien zu reformieren, für Blossfeldts fotografische Arbeit von entscheidender Bedeutung waren.³⁰⁵ In der Annahme, dass jede Kunstform auf

³⁰² Vgl. Mattenklott 1994, S. 9.

³⁰³ Ders.: *Neues von Blumen*, GS III, S. 151–153.

³⁰⁴ Vgl. Anne Ganteführer-Trier: *Der Künstler als Archivar. Zu den Arbeitscollagen von Karl Blossfeldt*, in: Angela Lammert (Hrsg.): *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, Berlin 2001, S. 13–22, hier S. 15.

³⁰⁵ Vgl. Thomas Steigenberger: *Karl Blossfeldts Ausbildung und Lehrtätigkeit und die Bedeutung Moritz Meurers für sein fotografisches Oeuvre*, in: Lammert 2001, S. 23–34, hier S. 26f.

eine „Ursprungsform“ aus der Natur und insbesondere aus der Botanik zurückzuführen sei,³⁰⁶ betrachtete Meurer das Studium des strukturellen Aufbaus von Pflanzen durch Abzeichnen als unerlässliche Grundlage des Kunstgewerbeunterrichts.³⁰⁷ Als gelernter Modelleur begleitete Blossfeldt Meurer als Assistent auf botanische Forschungsreisen, auf denen er plastische Modelle von vergrößerten Pflanzenelementen herstellte, die später als Unterrichtsvorlagen eingesetzt werden sollten.³⁰⁸ Während dieser Reisen nutzte Blossfeldt erstmals auch die Fotografie als Vergrößerungs- und Reproduktionstechnik, um Pflanzenstrukturen, wie Meurer es ausdrückte, „vom künstlerischen Gesichtspunkt aus zu zeigen“.³⁰⁹

Blossfeldts Pflanzenfotografien nehmen damit Kathrin Schöneegg zufolge eine „Scharnierstellung zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik“ ein,³¹⁰ die sich auch in der Rezeption von *Urformen der Kunst* verfolgen lässt. In *Neues von Blumen* bezeichnet Benjamin Blossfeldt als „Forscher“³¹¹ und rückt dessen Aufnahmen damit in die Nähe naturwissenschaftlicher Untersuchungen. Zugleich spricht aus dieser Zuschreibung aber auch der neue konstruktivistische Künstlertypus des Technikers oder ‚Operators‘, der im Sinne Moholy-Nagys unter Berufung auf wissenschaftliche Anwendungsgebiete des Mediums nach neuen fotografischen Ausdrucksmöglichkeiten sucht. Mit *Urformen der Kunst* leiste Blossfeldt, so Benjamin, eine „große Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird“.³¹² Durch die Vergrößerung der Pflanzen „zischt an Stellen des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bilderwelten auf.“³¹³ Diese neue Sicht der Dinge sei allein durch Fotografie möglich. Nur durch sie erschließe sich der „unvermutete Schatz von Analogien und Formen“, nur durch die fotografische Vergrößerung der Pflanzenform lichte sich der „Schleier, den unsere Trägheit über sie geworfen hat.“³¹⁴ Mit dem Lichten des „Schleiers“ tradiert Sehgewohnheiten, von dem im selben Jahr auch Alexander Rodtschenko schreibt, er müsse

³⁰⁶ Vgl. Mattenklott 1994, S. 15.

³⁰⁷ Vgl. Steigenberger 2001, S. 29.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 27f.

³⁰⁹ Moritz Meurer: Die Ziele und Bedingungen des Naturformenstudiums an technischen Kunstschulen und meine Bestrebungen auf diese Gebiete. Ein Vortrag. Dresden 1884, zit. n. Mattenklott 1994, S. 18.

³¹⁰ Kathrin Schöneegg: Karl Blossfeldts Pflanzenaufnahmen als Typusphotographien. Metamorphosen zwischen Kunst und Natur, objektivem Dokument und normativer Konstruktion. In: *kunsttexte*. E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, Nr. 1 (2011), o.S. [S. 1], URL: <http://edoc.hu-berlin.de/18452/7589> (Letzter Zugriff: 30.04.2022).

³¹¹ Benjamin: *Neues von Blumen*, GS III, S. 151.

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd., S. 152.

³¹⁴ Ebd.

durch neue fotografische Perspektiven „von unseren Augen“ gerissen werden,³¹⁵ rückt Benjamin Blossfeldt ins programmatische Zentrum des Neuen Sehens.

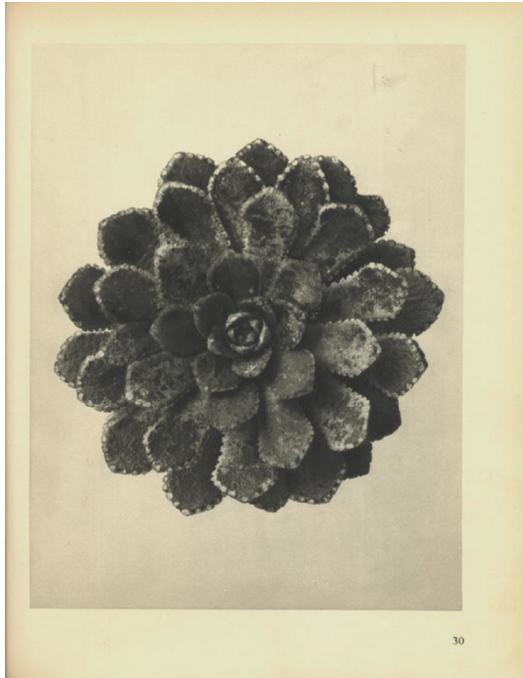


Abb. 8 Karl Blossfeldt, *Asclepias syriaca* – Cornuti. Seidenpflanze. Blüte in 18facher Vergrößerung, aus: *Urformen der Kunst*, 1928.

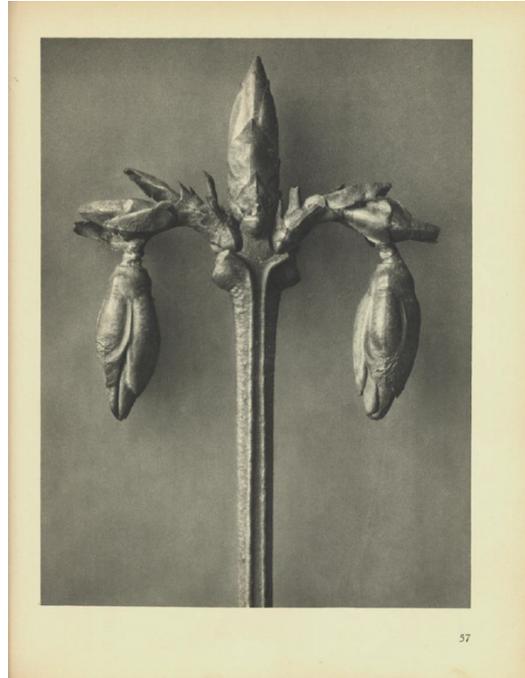


Abb. 9 Karl Blossfeldt, *Forsythia suspensa*. Junger Sproß der Forsytie in 10facher Vergrößerung, aus: *Urformen der Kunst*, 1928.

Gegenüber der innovativen Bildgestaltung des Neuen Sehens Moholy-Nagys oder Rodschenkos stehen die Fotografien Blossfeldts, die zu einem spezifischen Gebrauch und zum Teil bereits vor der Jahrhundertwende angefertigt wurden, auf den ersten Blick jedoch in einer anderen Bildtradition. Technisch wie kompositorisch stand Blossfeldt dem 19. Jahrhundert näher als der modernen Fotografie: Er arbeitete mit einer selbstgebauten, stationären Plattenkamera, die eine Belichtungszeit von acht bis zwölf Minuten erforderte und daher keine dynamische Bildgestaltung erlaubte.³¹⁶ Die 120 Fotografien aus *Urformen der Kunst* gleichen sich zum überwiegenden Teil in Format und Komposition. Die Pflanzenelemente sind in Frontalansicht oder als Aufriss vor einem monochromen

³¹⁵ Alexander Rodchenko: *Wege der zeitgenössischen Fotografie* [1928], in: Kemp 1999, S. 85–91, hier S. 91. Stiegler weist ebenfalls auf die Ähnlichkeit der Formulierung Benjamins zu derjenigen Rodschenkos hin, vgl. ders. 2010, S. 273.

³¹⁶ Vgl. Hanako Murata: *Material Forms in Nature. The Photographs of Karl Blossfeldt*, in: Mitra Abbaspour et al. (Hrsg.): *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949. An Online Project of the Museum of Modern Art, New York 2014*, S. 1f., URL: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Murata.pdf> (Letzter Zugriff: 30.04.2022).

Hintergrund im Hochformat aufgenommen. Der Bildausschnitt ist eng gefasst, so dass die Pflanzenform den Großteil des Bildraumes ausfüllt. Die Pflanzen sind mittig im Bild positioniert und zumeist symmetrisch ausgerichtet, wobei die Komposition so gewählt wurde, dass die Assoziation zu ornamentalen oder architektonischen Formen bestmöglich hervortritt. Während beispielsweise an Rosetten erinnernde Sukkulente und Blüten aus einem rechten Winkel von oben fotografiert wurden, ist der Spross einer Forsythie frontal und streng symmetrisch ins Bild gesetzt (Abb. 8–9). Die mittlere der drei ungeöffneten Knospen verlängert den Stiel entlang der vertikalen Mittelachse des Bildes nach oben, die anderen beiden fallen, an der Achse gespiegelt, links und rechts von dieser nach unten, so dass das Erscheinungsbild der Pflanze dem einer Speerspitze gleichkommt. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Belichtung, die seitlich von links kommend die Struktur des Sprosses reliefartig hervortreten lässt und in den Spitzlichtern Lichtreflexe auf Metall imitiert. Dass die Struktur und Form der Pflanzen in Blossfeldts Fotografien deutlich im Vordergrund stehen, unterstreicht auch die Reihenfolge der Abbildungen im Buch. *Urformen der Kunst* ordnet die Pflanzenaufnahmen nicht im Sinne eines Herbariums nach botanischen Merkmalen, sondern fasst unterschiedliche Arten nach rein formalen Kriterien zu Gruppen zusammen.³¹⁷ Eine vergleichbare Form der Pflanzendarstellung findet sich auch in kunstgewerblichen Musterbüchern des 19. Jahrhunderts, in deren Tradition sich auch Blossfeldts Fotobuch verorten lässt.³¹⁸ Auch das Layout von *Urformen der Kunst* folgt bereits etablierten Konventionen und erinnert an klassische Bildbände: Die Abbildungen sind beinahe formatfüllend, mit umlaufendem weißen Rand jeweils einzeln rechts auf der Doppelseite platziert, während die gegenüberliegende Seite leer bleibt. Dieses Schema wird zum Teil durch Tableaus unterbrochen, die zwei oder drei Fotografien nebeneinander gemeinsam auf der Seite präsentieren und die symmetrische Gestaltung der Einzelfotografien aufgreifen.

Das Studium des kunstgewerblichen Ornaments nach botanischem Vorbild scheint mit der Hinwendung zu einer betont ‚sachlichen‘ Gestaltung in den 1920er-Jahren zunächst schwer zu vereinbaren. Während Blossfeldts Fotografien als Unterrichtsmaterialien kaum Verwendung fanden,³¹⁹ wurden sie im Zuge ihrer Veröffentlichung jedoch in Avantgarde-Kreise bekannt und auf unterschiedliche Art und Weise von diesen adaptiert. Georges Bataille illustrierte 1932 seinen in der surrealistischen Zeitschrift *Documents* erschienen

³¹⁷ Vgl. Ganteführer-Trier 2001, S. 19.

³¹⁸ Vgl. Mattenklott 1994, S. 23.

³¹⁹ Vgl. Steigenberger 2001, S. 31.

Aufsatz *Le langage des fleurs* mit Fotografien Blossfeldts, in welchen er die Gleichzeitigkeit von „Profanität und Heiligkeit“ der Pflanzen erkannte, die nach oben ins Licht wachsende und unterirdisch im Dunkeln verwurzelte Elemente in sich vereinten.³²⁰ Moholy-Nagy nahm Pflanzenaufnahmen aus *Urformen der Kunst* in den von ihm konzipierten Ausstellungsraum der 1929 in Stuttgart eröffneten *Internationalen Ausstellung des Deutschen Werkbunds – Film und Foto* auf, die Entwicklungstendenzen der modernen Fotografie vorstellte.³²¹ Mit Moholy-Nagys Fotoästhetik überschneiden sich Blossfeldts Fotografien, wie Mattenklott vermutet, in der Betonung funktionaler Details und der Hervorhebung von Materialstrukturen.³²²

In diesen Punkten trifft Blossfeldt auch Benjamins Interesse: Die Aufmerksamkeit für das Detail, die er in seiner Auseinandersetzung mit Atgets Paris-Aufnahmen als Vorbereitung eines „politisch geschulten Blicks“ betrachtet, kehrt in Blossfeldts Pflanzenfotografien in Form der Vergrößerung wieder. Dabei steht jedoch nicht allein die verbesserte Sichtbarkeit des Kleinen oder eine neue fotografische Perspektive auf die Pflanze im Vordergrund. Durch Blossfeldts Kamerablick wird für Benjamin nicht nur die visuelle Wahrnehmung gesteigert, sondern die Erkennbarkeit einer in der Natur vermeintlich aufzufindenden „Urform der Kunst“ als Optisch-Unbewusstes ermöglicht. Wenngleich die Pflanzenform optisch auch ohne technische Hilfe sichtbar wäre, wird die „Analogie“ zwischen botanischer und Kunstform dem Betrachter erst durch Blossfeldts Aufnahmen bewusst. Dabei gehen dessen Pflanzenformen für Benjamin sogar über „ein bloßes Vorbild der Kunst“ hinaus, vielmehr seien sie „von Beginn an als Urformen in allem Geschaffenen am Werke“.³²³ Alle „Urformen der Kunst“ seien damit zugleich „Urformen der Natur“, so Benjamin, deren „innere Bildnotwendigkeiten“ sich epochenübergreifend in den Kunstformen wiederfinden ließen.³²⁴ Blossfeldts Fotografien ermöglichen damit zum einen ein Neues Sehen, zum anderen erbringen sie für Benjamin zugleich den visuellen Nachweis einer schon im programmatischen Titel des Fotobuchs schriftlich formulierten These, dass die *Urformen der Kunst* in der Pflanze aufgehoben seien.

Das Verhältnis von Fotografie und Schrift, das für Benjamins Überlegungen zum Fotobuch zentral ist, wird in *Neues von Blumen* erstmals thematisiert. Benjamin beruft sich dazu auf Moholy-Nagy:

³²⁰ Vgl. Mattenklott 1994, S. 42f.

³²¹ Vgl. ebd., S. 52f.

³²² Vgl. ebd., S. 52.

³²³ Benjamin: *Neues von Blumen*, GS III, S. 152.

³²⁴ Ebd., S. 152f.

[Blossfeldt] hat bewiesen, wie recht der Pionier des Lichtbilds, Moholy-Nagy, hat, wenn er sagt: „Die Grenzen der Photographie sind nicht abzusehen. Hier ist alles noch so neu, daß selbst das Suchen schon zu schöpferischen Resultaten führt. Die Technik ist der selbstverständliche Wegbereiter dazu. Nicht der Schrift- sondern der Photographieunkundige wird der Analphabet der Zukunft sein.“³²⁵

Während die Notwendigkeit der Beschriftung für die Fotografie in späteren Texten deutlich in den Vordergrund tritt, geht Benjamin in *Neues von Blumen*, Moholy-Nagy folgend, noch von einem Primat des technischen Bildes vor der Schrift aus. Zwar handele es sich bei *Urformen der Kunst* um ein, wie Benjamin schreibt, mit „Worten kargende[s] Werk“, das „Schweigen“ Blossfeldts sei jedoch zu „ehren“: „Vielleicht gehört sein Wissen zu jener Art, die den stumm macht, der es besitzt.“³²⁶ Wichtiger noch als das „Wissen“, so Benjamin, sei hier das „Können“,³²⁷ das heißt das gestalterische und konzeptionelle Vorgehen des Fotografen. Blossfeldts Pflanzenfotografien, so suggeriert die Passage, stehen und sprechen für sich selbst, das Wissen um die *Urformen der Kunst* ist für Benjamin ein unmittelbar fotografisches, kein sprachlich vermitteltes.³²⁸

Tatsächlich nimmt der Text, der die 120 Bildtafeln von *Urformen der Kunst* begleitet, verhältnismäßig wenig Raum ein. Er beschränkt sich im Wesentlichen auf Angaben zu Titel, Autor und Verlag, gefolgt von einem fünfseitigen Einführungstext Nierendorfs und einem Index mit „Erläuterungen zu den Bildtafeln“. Diese geben jeweils den lateinischen und deutschen Namen der abgebildeten Pflanze sowie den Vergrößerungsmaßstab der Aufnahme an, was den Anschein der Wissenschaftlichkeit weiterhin verstärkt.³²⁹ Die Abbildungen selbst werden, abgesehen von der Seitenzahl in der unteren rechten Ecke, nicht von Schriftelementen begleitet. Jedoch beruft sich Benjamin in seiner Interpretation der Pflanzenfotografien Blossfeldts nicht vorrangig auf das Bildmaterial. Seine Lesart der Fotografien ist, wie nachfolgend dargelegt werden soll, maßgeblich vom Einleitungstext Nierendorfs geleitet.

³²⁵ Benjamin: *Neues von Blumen*, GS III, S. 151. Was hier als direktes Zitat Moholy-Nagys gekennzeichnet ist, lässt sich in dieser Form nicht wörtlich auf ihn zurückführen. In der Zeitschrift *i 10* schreibt Moholy-Nagy 1927, die rasche Popularisierung der Fotografie deute „darauf hin, dass der fotografie-unkundige der analphabet der zukunft sein wird. die fotografie wird in der nächsten periode ein unterrichtsfach wie heute das a b c und einmaleins sein.“ (Moholy-Nagy: Diskussion über Ernst Kallais Artikel ‚Malerei und Fotografie‘, in: *Internationale Revue i 10*, 1927–1929, Nachdruck hrsg. v. Arthur Lehning, Nendeln 1978, S. 233–234, hier S. 233. Der erste Verweis auf die ursprüngliche Quelle geht zurück auf Krisztina Passuth, vgl. dies. 1980, S. 403.)

³²⁶ Benjamin: *Neues von Blumen*, GS III, S. 151.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. Stoll 2018, S. 142.

³²⁹ Vgl. Schöneegg 2011, [S. 8].

Dieser legt die Idee der Pflanze als „Urform der Kunst“ dar, wie Blossfeldt sie von Meurer übernimmt. Auch Nierendorf beschreibt die Fotografie als Instrument der Wahrnehmungserweiterung, das dem „mit dem Auge der Kamera an die Natur herantretenden Künstler eine Welt, die alle Stilformen der Vergangenheit umfaßt“, eröffne. Er zählt dazu eine Reihe an beispielhaften Kunstformen auf, die sich in Blossfeldts Aufnahmen erkennen ließen, darunter auch die von Benjamin angeführten Säulenformen, „Bischofsstäbe“ und gotisches Maßwerk. Als Beispiele einer durch Technik gesteigerten Wahrnehmung nennt auch Nierendorf das „Mikroskop“, „Zeitraffer und Zeitlupe“ im Film, die das „Wachstum der Pflanzen“ visuell erfahrbar machten sowie die fotografische Vergrößerung. Durch letztere habe Blossfeldt „eine Beziehung auf[ge]deckt zwischen Kunst und Natur, wie sie mit gleich packender Unmittelbarkeit noch niemals dargestellt worden ist.“³³⁰

Darüber hinaus betont Nierendorf unter dem Stichwort „Sachlichkeit“ die besondere dokumentarische Qualität der Fotografie, mit der sich das Vorkommen der „Urformen“ in der Natur belegen lasse. Blossfeldt habe, so Nierendorf, „ohne Retusche und künstliche Effekte, lediglich durch vielfache Vergrößerung, den Nachweis gebracht von der nahen Verwandtschaft der vom Menschengestalt geschaffenen mit der naturgewachsenen Form.“³³¹ Auf den Bildtafeln des Bandes offenbare sich „die Einheit des schöpferischen Willens in Natur und Kunst, dokumentiert durch das sachliche Mittel der photographischen Technik und gerade dadurch um so stärker überzeugend.“³³² Die ‚Sachlichkeit‘ der fotografischen Technik und die daraus resultierende „Unmittelbarkeit“³³³ der Darstellung, die Nierendorf an den Fotografien hervorhebt, ist auch für Benjamin von Bedeutung. Ausschließlich die *fotografische* Vergrößerung, wie er explizit betont, sei in der Lage, die Analogien von Kunst- und Naturform als Optisch-Unbewusstes sichtbar zu machen. Zeichnerische oder plastische Darstellungen der vergrößerten Pflanzenform, wie sie von Blossfeldt und Meurer vor dem Einsatz der Fotografie angefertigt wurden, wären nach diesem Verständnis dazu nicht oder nicht im selben Maße in der Lage. Der Unterschied liegt in ebenjener Vorstellung von ‚Unmittelbarkeit‘, mit der Benjamin die Besonderheit der Fotografie als optisches Medium im *Kunstwerk*-Aufsatz von manuellen bildgebenden Verfahren unterscheidet. Mit der Fotografie, so schreibt er dort, werde „die Hand [...] zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge

³³⁰ Karl Nierendorf: [Einleitung], in: Karl Blossfeldt: *Urformen der Kunst*. Berlin 1928, S. V–IX, hier S. VIII.

³³¹ Ebd.

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

alleine zu fielen.“³³⁴ Erst diesem apparativen Blick erschließt sich das Optisch-Unbewusste, das sich mittels Fotografie vermeintlich technisch selbst abbildet. Nicht der „Künstler, der Bildideen verwirklicht“ stehe damit in Benjamins Blossfeldt-Rezeption im Mittelpunkt, wie Nietzsche es formuliert, es gehe „vielmehr um die Natur, die sich mittels optischer Techniken, die dies ermöglichen, mitteilt“.³³⁵

Auch Blossfeldt selbst hebt die „strenge Naturwahrheit“ und den Detailreichtum seiner Aufnahmen gegenüber zeichnerischen Verfahren hervor³³⁶ und spricht sich für den Belegcharakter seiner Fotografien aus, die er auch als „Urkunden“ oder „Beweisstücke“ bezeichnete.³³⁷ „Fehler“ in der naturgetreuen Wiedergabe der Pflanzen habe er „vermieden“, indem er „die Photographie sprechen ließ.“³³⁸ Mit Blick auf sein methodisches wie fotografisches Vorgehen ist Blossfeldts Ideal einer mechanischen Objektivität und einer ‚sachlichen‘ Dokumentation von „Urformen“ jedoch zu problematisieren. Bereits Meurer hatte sich in der Auswahl geeigneter Anschauungsobjekte für eine Selektion „typischer Formen“ ausgesprochen. Darunter verstand er all diejenigen Pflanzen, „in denen die Hauptverwendungspunkte für die Übertragung in Kunstformen am deutlichsten sichtbar und erklärbar sind, und solche, welche in der Stilentwicklung der verschiedenen Kunstperioden eine entscheidende Rolle gespielt haben.“³³⁹ Das Typische der ausgewählten botanischen Anschauungsobjekte ergebe sich damit, wie Mattenklott schreibt, „aus der Nähe zu Architektur- und Kunstformen, die ihrerseits unter dem Gesichtspunkt ausgewählt sind, ob sie an Naturformen erinnern.“³⁴⁰ Der auf diese Weise erbrachte Nachweis einer Nähe zwischen Kunst- und natürlicher „Urform“ werde damit zum logischen Zirkelschluss: „Natur wird wie Kunst angeschaut, die wie Natur gesehen wird.“³⁴¹

Dieses „Selektionsprinzip des Typischen“³⁴² ist auch in Blossfeldts Organisation des Bildmaterials nach formalen Kriterien erkennbar und wird durch dessen Vorgehensweise im Prozess der fotografischen ‚Reproduktion‘ noch potenziert. Noch vor der aufwändigen fotografischen Inszenierung der Pflanzen präparierte Blossfeldt die botanischen Anschauungsobjekte, um sie nach seinen Vorstellungen zu modellieren. Dabei „ging er“, wie

³³⁴ Benjamin: Kunstwerk-Aufsatz, GS III, S. 474f.

³³⁵ Nietzsche 2010, S. 136f.

³³⁶ Blossfeldt: Aus der Werkstatt der Natur [1929], unveröffentlichtes Manuskript (Karl Blossfeldt-Archiv Köln), S. 12, zit. n. Ganteführer-Trier 2001, S. 17.

³³⁷ Vgl. Mattenklott 1994, S. 26.

³³⁸ Blossfeldt [1929], S. 12, zit. n. Ganteführer-Trier 2001, S. 17.

³³⁹ Meurer: Das Studium der Naturformen an kunstgewerblichen Schulen. Vorschläge zur Einführung eines vergleichenden Unterrichts. Berlin 1889, S. 38, zit. n. Mattenklott 1994, S. 17.

³⁴⁰ Mattenklott 1994, S. 17.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Ebd.

Schönegg schreibt, „mit der Schere an sein Material und beschnitt die Gewächse, so dass die ‚natürliche‘ Pflanzenform, die er gerade belegen wollte, überhaupt erst hervortrat.“³⁴³ Darüber hinaus griff Blossfeldt nach dem Aufnahmeprozess durch Retusche des Negativs manuell in das Bild ein. Mit Bleistift oder Pinsel verstärkte er die Konturen der Pflanzen, nahm an diesen Korrekturen vor und entfernte störende Elemente aus den Hintergründen, um einen uniformen Eindruck zu erzielen.³⁴⁴ Wenngleich Blossfeldt die Objektivität seines Verfahrens dadurch begründete, dass die Fotografie für sich selbst spreche, vermitteln seine Aufnahmen in erster Linie ein *Bild* von Objektivität. Mit der detailreichen, frontalen Wiedergabe des scharf umrissenen Gegenstands vor einem homogenem Hintergrund entsprechen Blossfeldts Pflanzendarstellungen den visuellen Konventionen naturwissenschaftlicher Fotografien.³⁴⁵ Jedoch galt sein Interesse weniger der möglichst realistischen fotografischen Abbildung von Einzelphänomenen als der Suche nach einer idealen Form.³⁴⁶ Blossfeldts Anspruch der „Naturwahrheit“ kommt damit der „Naturtreue“ gleich, die Daston und Galison als bestimmendes Prinzip der Illustrationen aus frühen wissenschaftlichen Atlanten identifizieren, welche durch den „Ausschluss von Eigenarten“ aus dem kontingenten Einzelfall eine „wahre“ Essenz destillierten.³⁴⁷

Die künstlerischen, architektonischen oder technischen „Urformen“, die Blossfeldt aus der natürlichen Form abzuleiten suchte, ergeben sich damit weniger aus der vorgefundenen Pflanze als aus der Konstruktion des Fotografen. Entgegen der Beteuerung Nierendorfs, Blossfeldt habe „ohne Retusche und künstliche Effekte“ gearbeitet, unterscheidet sich sein Verfahren maßgeblich von der Art naturalistisch-fotografischer Dokumentation, die damit nahegelegt wird. Durch Beschneiden und Zurichten tritt die Pflanze als individuelle Erscheinung zugunsten eines formalen Typus zurück, der jedoch als natürliche Form inszeniert wird und nicht als Konstruktion erkennbar ist.³⁴⁸ Der Schnitt mit der Schere, den beispielsweise die dadaistische Fotomontage als konstitutives Merkmal ihres Herstellungsprozesses thematisiert, bleibt für Betrachter der Pflanzenfotografien Blossfeldts verborgen. Was Blossfeldt darüber hinaus mittels Retusche aus dem Bild entfernt, sind jegliche Störungen, die auf die Fotografie als Medium oder den Fotografen als Bildautor hinweisen. Blossfeldts Aufnahmen seien, so Schönegg, daher paradigmatisch für den normativen fotografischen Blick der Neuen Sachlichkeit: „Nur wenn die Konstruiertheit des

³⁴³ Schönegg 2011, [S. 3].

³⁴⁴ Vgl. Murata 2014, S. 3. Auch die Abzüge, die Blossfeldt von den bereits bearbeiteten Negativen herstellte, weisen zum Teil Spuren von manuellen Korrekturen oder Hervorhebungen auf. (Vgl. ebd.)

³⁴⁵ Vgl. Molderings: Albert Renger-Patzsch. Reflexionen und Reminiszenzen, in: Ders. 2008, S. 407–416, hier S. 409.

³⁴⁶ Vgl. Schönegg 2011, [S. 3].

³⁴⁷ Vgl. Daston/Galison 2002, S. 29–99, hier S. 35f.

³⁴⁸ Vgl. Schönegg 2011, [S. 5].

Bildes nicht wahrgenommen und Gemachtes in Natürliches übersetzt wird, können solche Bilder einen Universalitätsanspruch ausbilden und vordergründig als ‚normale Bilder‘ erscheinen.³⁴⁹

In *Neues von Blumen* wird dennoch deutlich, weshalb Benjamin Blossfeldts *Urformen der Kunst* mit Blick auf den Begriff des Optisch-Unbewussten, den er in *Kleine Geschichte der Photographie* entwickelt, erneut aufgreift. Das Potenzial der modernen Fotografie, die visuelle Wahrnehmung zu steigern und auf diese Weise neue Erkenntnisse hervorzubringen, sieht er in dessen Pflanzenfotografien eindrücklich zur Anwendung gebracht.³⁵⁰ Blossfeldts Fotografien der Pflanzenform ermöglichen für Benjamin ein Neues Sehen und eine neue Wahrnehmung des Alltäglichen, indem sie die „Bildwelten, welche im Kleinsten wohnen“ zunächst durch Vergrößerung visuell hervorheben und aus dem Gesamtzusammenhang lösen. In einem zweiten Schritt führe diese neue Sichtweise zur Erkenntnis dessen, was bislang nur unbewusst wahrgenommen wurde, nun aber „formulierbar“ geworden sei: In der botanischen Form ließen sich die „Bildnotwendigkeiten“ der Kunstform epochenübergreifend als natürliche „Urform“ erkennen. Damit „überprüfe“ Blossfeldt das tradierte „Inventar“ einer nicht länger zeitgemäßen Sichtweise und leiste zugleich einen Beitrag zur Einübung eines technisch gesteigerten Neuen Sehens. Auf diese Weise schließt die moderne Fotografie für Benjamin an den von Atget vorbereiteten „politisch geschulten Blick“ an, der nicht nur eine Veränderung der Wahrnehmung, sondern auch des „Weltbilds“ der Rezipienten ermögliche.

Wie anhand einer Betrachtung der Pflanzenaufnahmen Blossfeldts deutlich wird, lösen diese Benjamins Anspruch einer Fotografie, die ihre technischen Eigengesetzlichkeiten reflektiert und verhandelt, jedoch nur bedingt ein. Zwar schließen sie mit der Vergrößerung und Isolation der Details an wissenschaftlich-technische Gebrauchsformen der Fotografie an, in Bezug auf Sujet und Komposition stehen sie jedoch in der Tradition ebenjener konventionalisierten Sehgewohnheiten, mit denen im Sinne des Neuen Sehens gerade zu brechen sei. Die medialen Bedingungen der Sichtbarkeit, die im Zentrum von Benjamins Begriff des Optisch-Unbewussten stehen, werden in Blossfeldts Fotografien nicht verhandelt – vielmehr treten diese als „natürliche“ Bilder und Produkte einer objektiven, ‚sachlichen‘ Fotografie auf. Der historische Index, der die Fotografien Atgets begleitet und sie für Benjamin als „Signatur“ ihrer Zeit lesbar macht, weicht in Blossfeldts Aufnahmen darüber hinaus einer zeitlos gültigen ‚Urform‘ der Kunst.

³⁴⁹ Ebd., [S. 11].

³⁵⁰ Vgl. Nitsche 2010, S. 131.

Blossfeldt, dem er auch ein „wissenschaftliche[s]“ Erkenntnisinteresse zuschreibt,³⁵¹ nimmt für Benjamin eine Aktualisierung der im 19. Jahrhundert entwickelten „Hilfsmittel“ der Wissenschaftsfotografie in der Moderne vor. Für den Bereich der Porträtfotografie, den er in seiner Fotografiengeschichte vorrangig betrachtet, stellt sich für Benjamin ebenfalls die Frage, wie nach der Periode der kommerziellen Atelierfotografie des späten 19. Jahrhunderts eine moderne Form des Porträts aussehen könnte. Die Antwort darauf entwickelt er, mit einem Umweg über den sowjetischen Film, anhand von August Sanders Fotobuch *Antlitz der Zeit*, das ein Jahr nach *Urformen der Kunst* erscheint. Zwei Aspekte, die bereits in der Diskussion seiner Lesart von Blossfeldts Pflanzenfotografien angesprochen wurden, kehren in Benjamins Auseinandersetzung mit Sander wieder und sollen daher im Folgenden erneut aufgegriffen werden: die Betonung der ‚Unmittelbarkeit‘ des fotografischen Verfahrens sowie die Idee einer fotografischen Sichtbarmachung eines Optisch-Unbewussten, die sowohl einen theoretischen Erkenntnisgewinn als auch eine Schulung der Wahrnehmung verspricht.

4.1.2 August Sanders *Antlitz der Zeit* als physiognomisches Gesellschaftsportrait

August Sander beabsichtigte, ein umfassendes fotografisches Dokument der Weimarer Gesellschaft zu schaffen, indem er Porträts von repräsentativen Vertretern verschiedener Berufsgruppen und Gesellschaftsschichten zu einer aus sieben Hauptgruppen bestehenden Typologie zusammenstellte. Sein Konzept sah eine systematische Ordnung des Bildmaterials nach „Mappen“ vor, die Sanders Vorstellung der gesellschaftlichen Struktur seiner Zeit reflektierte.³⁵² Die Arbeit an diesem Projekt mit dem Titel *Menschen des 20. Jahrhunderts* begann 1924³⁵³ und blieb zeitlebens unabgeschlossen. Mit dem Fotobuch *Antlitz der Zeit. Sechzig Fotos deutscher Menschen*, das 1929 im Münchner Kurt Wolff/Transmare-Verlag erschien, veröffentlichte Sander erstmals eine Vorschau von 60 Fotografien aus dem Gesamtwerk mit einem Vorwort von Alfred Döblin. Die Gestaltung der Seiten entspricht dem Layout von

³⁵¹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 383.

³⁵² Vgl. Ulrich Keller: August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Gunther Sander. München 1994, S. 11–80, hier S. 47.

³⁵³ Der genaue Beginn des Projekts lässt sich nicht zweifelsfrei datieren, jedoch ist nachweisbar, dass Sander ab 1924 mit der gezielten Produktion von Aufnahmen für die *Menschen des 20. Jahrhunderts* begann. Allerdings griff er sowohl für das Mappenprojekt als auch für die Fotobuchpublikation zum Teil auf älteres Archivmaterial zurück, das er im Rahmen von Aufträgen angefertigt hatte. (Vgl. Keller 1994, S. 25.) In *Antlitz der Zeit* betrifft dies vor allem einen Teil der Bauernporträts aus dem Westerwald, die bereits zwischen 1911–1914 entstanden sind.

Blossfeldts *Urformen der Kunst*. Auf Titelei, Vorwort und einen Index der Bildtitel folgt ein Tafelteil mit überwiegend hochformatigen Fotografien, die jeweils einzeln rechts auf den Doppelseiten platziert sind. Während *Urformen der Kunst* jedoch auf eine Beschriftung der Aufnahmen im Abbildungsteil verzichtet, werden die Fotografien in *Antlitz der Zeit* nicht nur von der Tafelnummer, sondern auch von einer dezenten Bildunterschrift begleitet. Diese ist mittig unterhalb der Abbildung platziert und gibt den Beruf oder Stand der abgebildeten Person, in wenigen Fällen auch das Jahr oder den Ort der Aufnahme an. Die Namen der Porträtierten werden jedoch nicht genannt.



Abb. 10 August Sander, Kommunistischer Führer [Paul Fröhlich], 1929
aus: *Antlitz der Zeit*, 1929

Das vorherrschende Motiv in Sanders Fotobuch ist das „Berufsportrait“³⁵⁴, das Personen in Arbeitsbekleidung und mit typischen Attributen inszeniert. Ebenfalls häufig vertreten sind Fotografien von Familien oder Ehepaaren, zum Teil klassifizierte Sander Personen auch nach ihrer politischen Orientierung, wie beispielsweise im Falle des *Kommunistischen Führers* (Abb. 10). Die Auswahl und Reihenfolge der Aufnahmen in *Antlitz der Zeit* folgt im Wesentlichen der Systematik des Mappenwerks, wenngleich das Fotobuch in einigen Punkten davon abweicht.³⁵⁵ *Antlitz der Zeit* beginnt mit Porträts der ländlichen Bevölkerung

³⁵⁴ Keller 1994, S. 44.

³⁵⁵ Für die sieben übergeordneten Mappen, die jeweils weitere Unterkategorien umfassen und nach einer festgelegten Reihenfolge sortiert sind, hatte Sander folgende Systematik entworfen: *Der Bauer, Der Handwerker, Die Frau, Die Stände, Die Künstler, Die Großstadt, Die letzten Menschen*. (Vgl. Keller 1994, S. 47f.)

und endet in der Großstadt: Auf Bauern folgen Vertreter verschiedener Handwerksberufe und Arbeiter sowie Repräsentanten einer Kategorie, die Sander als „Die Stände“ betitelte; diese umfasst unter anderem Angehörige des Bürgertums sowie Geistliche, Beamte und Politiker. Das Buch schließt mit Porträts von Künstlern und Angestellten, die letzten beiden Aufnahmen zeigen erwerbslose Personen.

Benjamin verortet *Antlitz der Zeit*, das für ihn eine moderne Form des fotografischen Porträts darstellt, in der Tradition des sowjetischen Films, der die in der ‚Verfallszeit‘ dominante Praxis der „entgeltlichen, repräsentativen Porträtaufnahme“ als erster unterbrochen habe.³⁵⁶ Der „Spielfilm der Russen“, so schreibt er, lasse „zum ersten Mal seit Jahrzehnten“ wieder „Menschen vor der Kamera erscheinen [...], die für ihr Photo keine Verwendung haben.“³⁵⁷ In Bezug auf das Optisch-Unbewusste wurde von Benjamin bereits festgestellt, dass „Technik und Medizin“ der Fotografie näherstünden als „das seelenvolle Porträt“.³⁵⁸ Die Erzeugnisse der Porträtfotografie des späten 19. Jahrhunderts stellen für ihn das Negativbeispiel einer fotografischen Gebrauchsform dar, die die unzeitgemäßen Konventionen einer künstlerischen Gattung imitiert. Moderne Darstellungen des Menschen, wie Benjamin sie bei Eisenstein, Pudowkin und Sander gleichermaßen ausmacht, seien dagegen „kein Porträt mehr.“³⁵⁹ In diesem Punkt treffen sich in Benjamins Fotografiegeschichte drei unterschiedliche Positionen, die in einem „unterirdischen Zusammenhang“ zu stehen scheinen, wie er ihn zu Beginn seines Essays zwischen Frühzeit und Moderne der Fotografie vermutet. Bezüglich Hills Fotografie der Fischersfrau um 1845 hatte Benjamin ebenfalls hervorgehoben, dass es sich um kein „Porträt“ handle, sondern um ein „namenlose[s] Menschenbild“.³⁶⁰ Zum gemeinsamen modernen Pendant der frühen ‚Blüte‘ der Porträtfotografie verbindet Benjamin mit Sander und dem russischen Revolutionsfilm zwei medial und inhaltlich unterschiedliche Positionen der 1920er-Jahre, die das in der Frühzeit angelegte Potenzial der Fotografie in der Gegenwart fortzuführen scheinen.

Der Schnittpunkt, den er zwischen dem sowjetischen Film und *Antlitz der Zeit* ausmacht, ist die „physiognomische Galerie“.³⁶¹ Darunter lässt sich die Darstellung anonymer Personen unter physiognomischen Gesichtspunkten verstehen, die vom Individuum abstrahiert und auf die Repräsentation von gesellschaftlichen Typen abzielt. Eisenstein nutzte dazu eine als

³⁵⁶ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 379f.

³⁵⁷ Ebd., S. 380.

³⁵⁸ Ebd., S. 371.

³⁵⁹ Ebd., S. 380.

³⁶⁰ Ebd., S. 370.

³⁶¹ Ebd., S. 380.

„Typage“ bezeichnete Methode, Rollen nicht durch bekannte Schauspieler zu besetzen, sondern die Darsteller nach dem äußerlichen Erscheinen so auszuwählen, dass sie für den Zuschauer unmissverständlich als Vertreter einer bestimmten Klasse erkennbar werden.³⁶² Diese Methode hebt auch Benjamin hervor, wenn er 1927 über Eisensteins Film PANZERKREUZER POTEMKIN schreibt: „Nichts ist hilfloser als die Einrede vom ‚Einzelfall‘. [...] Bekanntlich gibt es eine ganze Reihe Fakten, die ihren Sinn, ihr Relief überhaupt erst erhalten, wenn man sie aus der isolierenden Betrachtung löst.“³⁶³ Der Schiffsarzt und der Kapitän der Potemkin seien als „Gegenspieler“ des proletarischen Kollektivs demnach keine individuellen Antagonisten, sondern verwiesen als „Typen des Bourgeois“ auf ein gesamtgesellschaftliches Machtgefälle: „So sind die Sadismen des Schiffsarztes in seinem Leben vielleicht nur ein Einzelfall [...]. Interessant wird die Sache erst, wenn man das Verhältnis des Ärztstandes zur Staatsmacht in Rechnung stellt.“³⁶⁴ Auch Sander habe, wie Benjamin schreibt, „eine Reihe von Köpfen zusammengestellt, die der gewaltigen physiognomischen Galerie, die ein Eisenstein oder Pudowkin eröffnet haben, in gar nichts nachsteht, und er tat es unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt.“³⁶⁵

Damit unterscheiden sich beide Darstellungsformen für Benjamin insofern vom klassischen Porträt, als sie den Fokus nicht mehr auf das Individuum legen, sondern die Darstellung eines sozialen Gefüges beabsichtigen.³⁶⁶ Dies gelingt zum einen durch eine physiognomische Betrachtungsweise im Zeichen eines politisch-sozialen oder wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses, die den Typus aus der äußeren Erscheinung ableitet und als Optisch-Unbewusstes sichtbar macht. Zum anderen wird das Gesamtbild in beiden Fällen erst in der „Galerie“, das heißt im Arrangement der Einzelteile zu einer übergeordneten Einheit erkennbar. Benjamin parallelisiert hier die filmische Montage mit der Erscheinungsform der Fotografien Sanders im Fotobuch. Das moderne Porträt der Weimarer Gesellschaft als „Antlitz der Zeit“ entsteht in Sanders Bildband aus der Anordnung der Fotografien und im Zusammenspiel von Bild und Text. Durch die Bildunterschrift wird der „Einzelfall“ als Typus lesbar,³⁶⁷ die Reihenfolge der Seiten weist ihm einen bestimmten Platz in der Gesellschaftsordnung zu. Doch auch wenn Fotobuch und Film sich medial im Punkt der Montage berühren und Eisenstein und Sander sich auf den gemeinsamen Nenner eines

³⁶² Vgl. Antonio Somaini: Übungsatlas. Die Atlas-Form und die Schulung des Blicks, in: Malte Hagener/Vinzenz Hediger: Medienkultur und Bildung. Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke. Frankfurt a. M. 2015, S. 81–107, hier S. 104.

³⁶³ Benjamin: Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz [1927], in: GS II, S. 751–755, hier S. 754.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 380.

³⁶⁶ Vgl. Brückle 2000, S. 152 und Nitsche 2010, S. 137.

³⁶⁷ Vgl. Brückle 2000, S. 134.

physiognomischen Interesses bringen lassen, unterscheiden sie sich, wie noch auszuführen ist, zugleich auch grundlegend in ihrem jeweiligen Zugriff auf die Physiognomik. Wie bereits bei Blossfeldt zu beobachten, zieht Benjamin hier ein weiteres Mal eine Linie von der Avantgarde-Kunst zu einem Vertreter der Neuen Sachlichkeit, dessen Fotobuch er zugleich in einen ‚wissenschaftlichen‘ Kontext stellt. Dabei überträgt er auch den explizit politischen Anspruch Eisensteins auf Sander,³⁶⁸ wie er den revolutionären Impetus des Neuen Sehens und des Surrealismus auf Atget als Wegbereiter des „politisch geschulten Blicks“ sowie auf die Veränderung des „Weltbilds“ durch Blossfeldts „Überprüfung des Wahrnehmungsinventars“ appliziert. Während die politischen Implikationen einer durch Fotografie erweiterten Wahrnehmung bei Blossfeldt zwar angedeutet, jedoch nicht näher bestimmt werden, stellt Benjamin in seiner Lesart von *Antlitz der Zeit* einen konkreten Bezug zur Rolle der Fotografie in der gesellschaftlichen Situation der Gegenwart her:

Über Nacht könnte Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die [...] Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt.³⁶⁹

Damit nehme Benjamin, so Köhn, mit Sander einen „entscheidenden Perspektivwechsel in seiner Argumentation“ vor: Seine Aufmerksamkeit gelte nun „weniger [...] dem historischen und ästhetischen Diskurs über Photographie als vielmehr der Beschreibung ihrer gegenwärtigen sozialen und politischen Funktion im Zeichen der gesellschaftlichen Krise um 1930.“³⁷⁰ Die anhand von *Urformen der Kunst* aufgenommene Diskussion der Fotografie als Instrument der Wahrnehmungserweiterung und Sichtbarmachung des Optisch-Unbewussten in der Moderne wird mit Blick auf die „physiognomische Auffassung“ Sanders weitergeführt, der Schwerpunkt verschiebt sich jedoch von dem „Geysir neuer Bildwelten“, den Benjamin in Blossfeldts Publikation ausmacht, auf die explizit politisch-pädagogische Funktion der Fotografie als Sehschule. *Antlitz der Zeit* sei, so Benjamin, „mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.“³⁷¹ Zugleich ist mit dem Begriff „Übungsatlas“ erstmals das Buch als mediales Dispositiv und dessen Bedeutung für die Einübung des „politisch geschulten Blicks“ angesprochen, den Benjamin durch Atget vorbereitet und von Sander weitergeführt sieht. Über die Verortung von Sanders Fotobuch in der Traditionslinie des sowjetischen Films greift Benjamin zudem bereits auf den Aspekt der Konstruktion voraus, den er im

³⁶⁸ Vgl. Somaini 2015, S. 105.

³⁶⁹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 381.

³⁷⁰ Köhn 2011, S. 403.

³⁷¹ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 381.

Zuge seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit wiederaufnimmt. Auf diese Weise wird ein zweiter Perspektivwechsel eingeleitet: Vom Optisch-Unbewussten, das an seine Überlegungen zur Fotografie als Index anschließt, leitet Benjamin nun über zu einer Diskussion der Grenzen der fotografischen Sichtbarkeit und der Notwendigkeit von Konstruktion und Beschriftung, mit der er sein Essay beschließt. Im Folgenden soll zunächst untersucht werden, wie sich die „physiognomischen“ Fotografien Sanders im Hinblick auf das Optisch-Unbewusste betrachten lassen. Auf den Aspekt der Konstruktion, den Benjamin aus seinen Überlegungen zu Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* entwickelt, werde ich im Anschluss eingehen.

In Benjamins Interesse für die „physiognomischen Aspekte“ spiegelt sich das Spannungsverhältnis zwischen der visuellen Wahrnehmung einer äußeren Erscheinung und einer aus ihr zu gewinnenden Erkenntnis innerer Zusammenhänge, das im Begriff des Optisch-Unbewussten zum Ausdruck kommt. In der Möglichkeit, die „physiognomischen Aspekte am Material“ freizulegen und als Optisch-Unbewusstes erkennbar zu machen, besteht, wie dargelegt wurde, für Benjamin das Potenzial einer technisch-wissenschaftlich fundierten Fotografie. Dieses Interesse teilte auch Sander, der mit *Antlitz der Zeit* und dem übergeordneten Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* das Ziel verfolgte, auf dem Wege der Fotografie ein „physiognomische[s] Zeitbild des deutschen Menschen“ zu erfassen.³⁷² Damit stehen beide zugleich im Zeichen eines „physiognomischen Paradigmas“, das für die Kultur der Weimarer Republik insgesamt bezeichnend ist.³⁷³ Dessen Ursprünge gehen zurück auf Johann Casper Lavater, der um 1775 in seinen *Physiognomischen Fragmenten* eine Theorie entwickelte, nach der sich der Charakter eines Menschen aus dessen Gesichtszügen ableiten lasse.³⁷⁴ Im zeitgeschichtlichen Kontext der 1920er- und 30er-Jahre verstand man unter einer erweiterten physiognomischen Betrachtungsweise nach Somaini den „Versuch, die Bedeutung und die Voraussetzungen einer ganzen Reihe von Oberflächenphänomenen zu erfassen, die in einem erweiterten Sinne als ‚Gesichter‘ aufgefasst wurden.“³⁷⁵

Das verstärkte Interesse an der Physiognomik lässt sich Wolfgang Brückle zufolge als Symptom der Zwischenkriegszeit verstehen, in der „das Arsenal der Typologie, und als deren Werkzeug die physiognomische Methode, zur Orientierung für eine in ihren

³⁷² August Sander: Wesen und Werden der Photographie. Die Photographie als Weltsprache, 5. Vortrag, Blatt 5, 1931, Dokument REWE-Bibliothek in der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, August Sander Archiv Köln, zit. n. Gabriele Conrath-Scholl/Susanne Lange: August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Konzept in seiner Entwicklung, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts: ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen, hrsg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. München 2010, S. 7–35, hier S. 18.

³⁷³ Vgl. Somaini 2015, S. 83.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 87f.

³⁷⁵ Ebd.

Wertvorstellungen desorientierten“ Epoche populär werde.³⁷⁶ In diesem Kontext kam der Fotografie als vermeintlich objektivem Aufzeichnungsmedium eine besondere Bedeutung zu. Um 1930 erschienen zahlreiche Fotobücher, die sich in einer Zusammenstellung von Porträts der physiognomischen Untersuchung des „Antlitz der Deutschen“ widmeten.³⁷⁷ Während Fotobücher wie Helmar Lerskis *Köpfe des Alltags* (1931) oder Erna Lendvai-Dircksens *Das deutsche Volksgesicht* (1932) an die anthropologischen Prämissen Lavaters anschließen, indem sie die kollektive Psychologie ihrer Epoche aus Nahaufnahmen von Gesichtern „abzulesen“ versuchen, trifft dies auf Sanders nicht unmittelbar zu.³⁷⁸ Nur vier der sechzig Aufnahmen aus *Antlitz der Zeit* konzentrieren sich auf das Gesicht, der überwiegende Teil der Fotografien zeigt die abgebildeten Personen in Ganzkörper- oder Dreiviertelansicht und zielt auf die Darstellung eines sozialen Habitus, der in Pose, Bekleidung und Umgebung zum Ausdruck kommt und mögliche Rückschlüsse auf eine berufliche Tätigkeit oder ein gesellschaftliches Milieu zulässt.³⁷⁹ Sanders Aufmerksamkeit galt nicht einer charakterologischen Studie, sondern der Möglichkeit, auf dem Wege der Fotografie die Physiognomik gesellschaftlicher Typen wiederzugeben.³⁸⁰

Dieser Anspruch verbindet ihn mit Eisenstein, jedoch mit einem entscheidenden Unterschied. Ein epistemologisches oder wissenschaftliches Interesse an der Physiognomik, die er einer vergangenen Epoche zurechnete, betrachtete Eisenstein als unzeitgemäß.³⁸¹ Ihre eigentliche Funktion für die Gegenwart liege in seine Augen vielmehr, so Somaini, im „Feld der Kunst“.³⁸² In einem Vortrag auf der *Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender* fasste Eisenstein seinen Standpunkt 1934 mit den folgenden Worten zusammen:

Objektiv messen wir der Physiognomik keinen wissenschaftlichen Wert bei, sowie aber die Typage-Charakteristik eines äußeren Antlitzes ebenbürtig zur allseitigen Darstellung eines Charakters geliefert werden muss, beginnen wir die Gesichter genauso zu benutzen wie Lavater. Wir tun das deshalb, weil in diesem Fall vorrangig der subjektive Eindruck wichtig ist, nicht aber die objektive Übereinstimmung von Merkmal und Wesen eines Charakters. So wird der wissenschaftliche Standpunkt Lavaters von uns in der Kunst ‚ausgetragen‘, wo dies für die Gestaltung erforderlich ist.³⁸³

Eisensteins Filme, die sich wie PANZERKREUZER POTEMKIN auf reale historische Gegebenheiten beziehen, erheben nicht den Anspruch einer Dokumentation, sondern

³⁷⁶ Brückle 2000, S. 131.

³⁷⁷ Ebd., S. 131f.

³⁷⁸ Ebd., S. 150.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

³⁸⁰ Vgl. Somaini 2015, S. 94.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 105.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Sergei Eisenstein: Rede auf der Allunionskonferenz sowjetischer Filmschaffender [1934]. In: ders.: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Leipzig 1988, zit. n. Somaini 2015, S. 105.

verhandeln Realität als Fiktion und Konstruktion. Im Kontext der Typage dienen die Gesichter als Material, oder wie Felix Lenz es formuliert, als „konkrete Masken“, die sich in ihrem jeweiligen Ausdruck mittels Montage zu einem „kollektiven Zusammenklang“ fügen.³⁸⁴ Wenngleich, wie Keller schreibt, das „Moment der Fiktion“ und die „künstlerisch-deutende“ Haltung des Fotografen in *Antlitz der Zeit* ebenfalls zum Tragen kommen,³⁸⁵ beschrieb Sander selbst sein Vorgehen gerade nicht als Kunst, sondern als ‚sachliche‘ Fotografie mit wissenschaftlichem Anspruch. Anders als Eisenstein, der den „subjektiven Eindruck“ betonte, berief sich Sander dezidiert auf die Objektivität seines Verfahrens. Wie Benjamin betrachtete er die physiognomische Methode als Möglichkeit, das kollektive Unbewusste sichtbarzumachen und ein Bild der „wahr[e] Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes“ zu schaffen.³⁸⁶ Die Fotografie, die er als objektives Aufzeichnungsmedium verstand, schien ihm dazu als besonders geeignet: Durch „reine“ Fotografie sei es möglich, so Sander, „Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie wiedergeben.“³⁸⁷ Unter „reiner“ oder „exakter“ Fotografie verstand Sander, „die Dinge so zu sehen, wie sie sind und nicht wie sie sein sollen oder können“.³⁸⁸ Ausschlaggebend für die „dokumentarische Photographie“ seien nicht „Form und Komposition“, sondern die „Bedeutung des Dargestellten“. Dem Status des „Dokument[s]“ käme die Fotografie daher dort am nächsten, wo sich der Fotograf mit gestalterischen Eingriffen zurückhalte und lediglich die „reine Lichtgestaltung mit Anwendung der chemischen und optischen Hilfsmittel“ verfolge.³⁸⁹

Auch Benjamin hebt den Aspekt der ‚Wissenschaftlichkeit‘, den er im Zusammenhang mit dem Optisch-Unbewussten als Voraussetzung eines emanzipatorischen Gebrauchs der Fotografie einführt, an Sander besonders hervor. Er beruft sich dazu ein weiteres Mal weniger auf die Fotografien als auf den Textteil des Buches und zitiert aus dem Vorwort Döblins, der ebenfalls, wie Benjamin schreibt, „auf die wissenschaftlichen Momente in diesem Werk gestoßen“ sei.³⁹⁰ Darüber hinaus zieht Benjamin einen Ankündigungstext des Transmare-Verlags hinzu, der Sanders Vorhaben darlegt, mittels Fotografie die „bestehende Gesellschaftsordnung“ abzubilden. An diese „Aufgabe“ sei Sander, wie Benjamin aus dem

³⁸⁴ Felix Lenz: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos. München 2008, S. 140.

³⁸⁵ Keller 1994, S. 11.

³⁸⁶ Sander: Brief an Prof. Erich Stenger vom 21. Juli 1925, Original Sammlung Agfa im Museum Ludwig, Köln, zit. n. Conrath-Scholl/Lange 2010, S. 11.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Sander: Menschen des. 20. Jahrhunderts. Ein Kultwerk in Lichtbildern, anlässlich einer Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, November 1927, zit. n. Keller 1994, S. 10. Originaldokument in der Sammlung Agfa, Museum Ludwig, Köln, vgl. auch Conrath-Scholl/Lange 2010, S. 13.

³⁸⁹ Sander: Wesen und Werden der Photographie [1931], zit. n. Keller 1994, S. 29.

³⁹⁰ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 380.

Verlagstext zitiert, „nicht als Gelehrter herangetreten, nicht von Rassentheoretikern oder Sozialforschern beraten, sondern, wie der Verlag sagt ‚aus der unmittelbaren Beobachtung‘. Sie ist bestimmt eine sehr vorurteilslose, ja kühne, zugleich aber auch zarte gewesen [...]“. ³⁹¹ „Zart“ sei die Beobachtung, wie Benjamin präzisiert, im Sinne der „zarten Empirie“ Goethes, „die sich innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.“ ³⁹² Wie bereits bei Blossfeldt, gilt Benjamins Aufmerksamkeit auch bei Sander der ‚Unmittelbarkeit‘ der fotografischen Abbildung. Dem soziologischen Anspruch des Werks, die gegenwärtige Gesellschaft darzustellen, werde Sander durch eine Haltung zur Fotografie gerecht, die nicht die nachträgliche Illustration einer „Theorie“ im Sinn hat, sondern ihre Erkenntnisse aus der visuellen Beobachtung selbst gewinnt. Diese Einschätzung teilt auch Döblin, der die empiristische Prämisse von *Antlitz der Zeit* im Einleitungstext folgendermaßen beschreibt: „Wer blickt, wird rasch belehrt werden, besser als durch Vorträge und Theorien, durch diese klaren, schlagkräftigen Bilder und wird von den anderen und von sich erfahren.“ ³⁹³

Benjamin weist Sander – wie zuvor Blossfeldt – damit die Rolle des „vorurteilslosen“, neutralen Beobachters zu, der abbildet, ohne zu werten. Gleichzeitig bringe er jedoch auf dem Wege der Technik die bislang verborgene Bedeutung des Abgebildeten als Optisch-Unbewusstes aus der unmittelbaren Beobachtung im Bild hervor. Darüber hinaus verbindet Benjamin – wie Döblin – mit Sanders Bildkompendium einen didaktischen Anspruch: Nicht nur werde hier, wie bereits bei Blossfeldt, das Neue Sehen eingeübt, sondern zugleich auch der politische „Blick“ trainiert, der in Zeiten der gesellschaftlichen Krise Orientierung bieten könne. ³⁹⁴

Auch Sander selbst galten, wie Conrath-Scholl es zusammenfasst, „Unmittelbarkeit, Authentizität und Sachlichkeit als Prämissen“ seiner Arbeit. ³⁹⁵ Deutlich wird sein Anspruch, die Abgebildeten objektiv und ‚sachlich‘ wiederzugeben, auch in der Gestaltung seiner Fotografien. Die sechzig Porträts aus *Antlitz der Zeit* zeichnen sich durch eine formale Uniformität und wiederkehrende inszenatorische Strategien aus. Bei etwas mehr als der Hälfte der Aufnahmen handelt es sich um Einzelporträts, die übrigen Fotografien zeigen Paare oder Gruppen. Die Porträtierten sind stehend oder sitzend, in Frontal- oder Dreiviertelansicht aufgenommen und blicken zum überwiegenden Teil mit neutraler Mimik,

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Alfred Döblin: Von Gesichter, Bildern und ihrer Wahrheit [1929], in: Sander 2019, S. 9–18, hier S. 18.

³⁹⁴ Vgl. Somaini 2015, S. 103.

³⁹⁵ Conrath-Scholl 2019, S. 144

mitunter auch zurückhaltend lächelnd direkt in die Kamera. Die Perspektive entspricht der Normalsicht und ist so gewählt, dass sich Fotograf und Modell auf Augenhöhe befinden. Die Personen sind mittig im Bild positioniert, ihre Körper sind im Ganzen oder bis zu den Knien zu sehen. Die Belichtung ist gleichmäßig und weist keine harten Schatten auf. Durch die geringe Tiefenschärfe heben sich die Personen vom Hintergrund ab, der hinter ihnen leicht verschwimmt, dabei jedoch identifizierbar bleibt, während sich der Vordergrund durch scharfe Umrisse und Detailreichtum auszeichnet. Der Fokus auf die Person wird durch den eng gefassten Bildausschnitt betont, der den Hintergrund nur andeutet und auf wenige aussagekräftige Details des Lebens- oder Arbeitsraums beschränkt, welche die Lesbarkeit der Fotografie als soziales Typenbild unterstützen.³⁹⁶

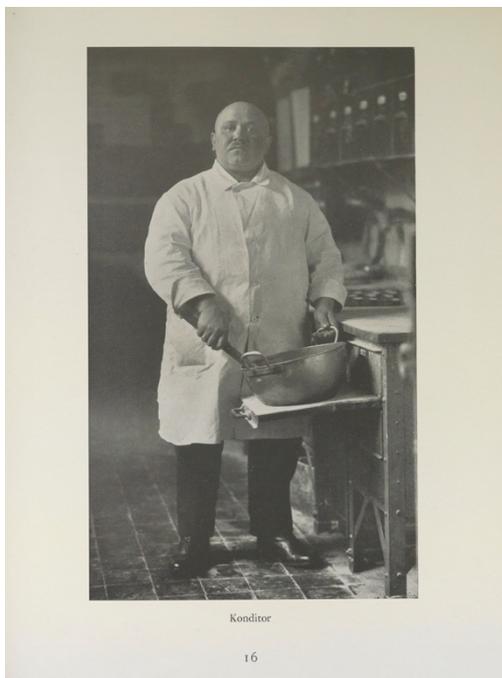


Abb. 11 August Sander, Konditor, 1928
aus: *Anlitz der Zeit*, 1929

Etwa die Hälfte der Aufnahmen zeigt die Porträtierten inmitten ihrer alltäglichen Umgebung. In Verbindung mit der Bekleidung und anderen spezifischen Attributen erlaubt die Einbettung der Personen in den Raum Rückschlüsse auf ihre berufliche Tätigkeit oder ihre soziale Stellung. So trägt beispielsweise der *Konditor* einen weißen Kittel und posiert mit einer Rührschüssel in seiner Backstube, während der *Berliner Koblensträger* in fleckiger Arbeitshose und mit einem Korb auf dem Rücken aus einer Kellertür heraustritt. Den *Kunstgelehrten* fotografierte Sander im holzvertäfelten Interieur, im Dreiteiler und mit Zigarre auf einem Salonmöbel sitzend, das *Bauernpaar* hingegen in traditioneller Kleidung inmitten der Natur.

³⁹⁶ Vgl. Conrath-Scholl/Lange 2010, S. 24.

Diese ortsspezifischen Aufnahmen mischen sich in *Antlitz der Zeit* mit Fotografien, die in Sanders Atelier entstanden sind und uniforme, hellgraue Stellwände als Hintergrund nutzen (*Abb. 10*).³⁹⁷

Sanders stilistisches Raster, aus dem nur wenige Porträts ausbrechen,³⁹⁸ schließt an die Darstellungskonventionen fotografischer Porträts des 19. Jahrhunderts an. In seiner Tätigkeit als Berufsfotograf und Inhaber eines eigenen Studios war Sander um die Jahrhundertwende auf die Sorte kommerzieller bürgerlicher Atelierporträts spezialisiert,³⁹⁹ die Benjamin in seiner Beschreibung der ‚Verfallszeit‘ als geschmacklos und unglaubwürdig charakterisiert. Wenngleich Sander sich in den 1920er-Jahren von dieser fotografischen Praxis distanzierte,⁴⁰⁰ ist sie auch in seinen späteren Porträts noch erkennbar. Neben der vergleichsweise konventionellen Komposition hebt Keller insbesondere die Inszenierung der Porträtierten in statischen, aber repräsentativen Posen hervor, die Sander aus der Atelierfotografie beibehalten und für seine dokumentarischen Arbeiten adaptiert habe.⁴⁰¹ Sanders „Porträtstrategie“ zeichne sich dadurch aus, dass er die Selbstdarstellung der Modelle gezielt ins Bild setze und sie dazu bringe, „vor der Kamera ein Bild von sich selbst zu ‚entwerfen‘, durch Kleidung, Miene und Geste gesellschaftliche Ansprüche anzumelden, soziales Selbstverständnis zu demonstrieren.“⁴⁰² Seine Fotografien sind das Ergebnis eines „langen Prozess[es] des Choreographierens“, wie Somaini es formuliert,⁴⁰³ der sich in Porträtsitzungen über mehrere Stunden erstreckte.⁴⁰⁴ Eine entscheidende Rolle spielte hierbei nicht zuletzt Sanders Entscheidung gegen moderne und bewegliche Kleinbildkameras und sein Festhalten an den für die 1920er-Jahre unzeitgemäßen großformatigen Plattenkameras,⁴⁰⁵ die auch Blossfeldt bevorzugte. Durch die Wahl der Technik, die im Falle Sanders eine Belichtungszeit von mehreren Sekunden und damit das Arbeiten vom Stativ erforderte, war eine dynamische Komposition und das spontane Fotografieren von Momentaufnahmen nicht möglich.⁴⁰⁶ Sanders Fotografien – von der

³⁹⁷ Vgl. Keller 1994, S. 38.

³⁹⁸ Nur vier der 60 Porträts – Tafel 2, 33, 47 und 57 – zeigen ausschließlich den Oberkörper oberhalb der Brust und konzentrieren sich stärker auf die Gesichtszüge der abgebildeten Person als auf ihre Körperhaltung oder Bekleidung. Neun der Porträtierten blicken nicht direkt in die Kamera, sondern leicht schräg am Objektiv vorbei. Jedoch nur drei davon – Tafel 33, 56 und 60 – wenden ihren Blick deutlich vom Fotografen ab, ihre Köpfe sind im Halbprofil oder Profil zu sehen.

³⁹⁹ Vgl. Keller 1994, S. 23.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 38.

⁴⁰² Ebd., S. 39.

⁴⁰³ Somaini 2015, S. 86.

⁴⁰⁴ Vgl. Keller 1994, S. 39.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd.

Auswahl des Aufnahmeorts, Ausstattung und Pose der Porträtierten bis hin zur Komposition des Bilds – sind daher das Ergebnis einer im Vorfeld sorgfältig überlegten Planung und Inszenierung auf Seiten des Fotografen wie auch seiner Modelle.⁴⁰⁷

Von den Porträts der ‚Verfallszeit‘ unterscheiden sich diejenigen Sanders jedoch insbesondere dadurch, dass sie auf übermäßige Staffage verzichten.⁴⁰⁸ Die Bekleidung der Porträtierten und die Objekte, mit denen sie posieren, entstammen ihrem Lebens- und Arbeitsalltag. Wo Sander die für das Atelier entwickelte statische Kamertechnik im öffentlichen Raum einsetzte, erinnern seine Aufnahmen an Hills Fotografie der Fischersfrau, die Benjamin als Vorläufer des modernen Porträts betrachtet. Dort, wo Sander im Studio fotografierte, stehen seine vor uniformen Stellwänden aufgenommenen Porträts eher den Pflanzenaufnahmen Blossfeldts nahe, der ebenfalls auf einen homogenen, ‚sachlichen‘ Hintergrund setzte. Ein weiterer Unterschied besteht in der Drucktechnik – von den Gummidruckverfahren, die den kommerziellen Atelierporträts ihren charakteristisch weichgezeichneten ‚malerischen‘ Effekt verliehen, schwenkte Sander um auf detailscharfe Abzüge auf modernem Glanzpapier, die, wie Keller schreibt, „als technische Produkte klar erkennbar“ waren.⁴⁰⁹

Wenngleich Sander seinen eher konservativen Stil in einigen Punkten modernisierte, unterscheidet er sich doch maßgeblich von den zur selben Zeit entstehenden Porträtfotografien des Neuen Sehens,⁴¹⁰ die für Benjamins Ideal einer modernen Form des Porträts keine Rolle zu spielen scheinen. Deren charakteristische Merkmale sind extreme Auf- oder Untersichten, ungewöhnliche Anschnitte und Close-Ups: In Rodschenkos Fotografie des *Pioniers mit einer Trompete* (Abb. 12) wird der Standpunkt des Fotografen durch die extreme Perspektive betont, Moholy-Nagys Porträt von *Ellen Frank* (Abb. 13) thematisiert mit dem durch das Gesicht verlaufenden Bildrand den ausschnitthaften Kamerablick. Für sein Fotografie der *Marquise Casati* (Abb. 14) griff Man Ray in den Aufnahmeprozess ein, indem er das Motiv doppelt belichtete. Sein surrealistisches Porträt verfolgt ebenfalls den Anspruch einer Visualisierung des Unbewussten im Sinne Benjamins und zielt wie Sander auf die Darstellung der „Psychologie“ des Modells – für Man Ray scheint diese jedoch nur durch bewusste Verfremdung und nicht an der Oberfläche selbst sichtbar zu werden.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd.

⁴⁰⁸ Vgl. Conrath-Scholl/Lange 2010, S. 21.

⁴⁰⁹ Keller 1994, S. 38.

⁴¹⁰ Vgl. Brückle 2000, S. 141.



Abb. 12 Alexander Rodschenko,
Pionier mit einer Trompete, 1930

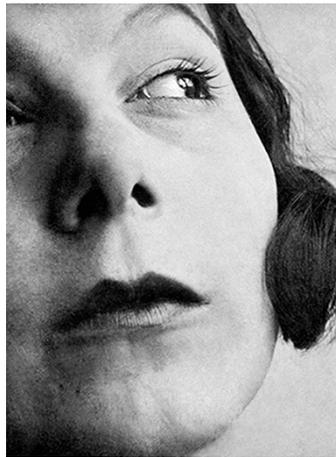


Abb. 13 László Moholy-Nagy,
Ellen Frank, um 1930



Abb. 14 Man Ray,
Marquise Casati, 1930

Während diese Beispiele die Fotografie als Medium ausstellen und verhandeln, indem sie die bildlichen Konventionen des Porträts unterlaufen und damit zur Disposition stellen, ist bei Sander das Gegenteil der Fall. Betrachtet man seine Porträts vor dem Hintergrund seines Selbstverständnisses als Dokumentarist und Verfechter einer ‚sachlichen‘, ‚reinen‘ Fotografie, die sich für ihn gerade durch die Abwesenheit von Gestaltung auszeichnete, verschwinden Fotograf und Apparat gleichsam aus dem Bild und die Fotografie wird vermeintlich mit ihrem Gegenstand identisch. Entgegen der Vorstellung einer in diesem Sinne ‚vorurteilslosen‘ Fotografie, die auch Benjamin positiv hervorhebt, ist der Aufnahmeprozess jedoch nicht auf ein mechanisches Registrieren der Wirklichkeit zu reduzieren, sondern immer ein subjektiver Vorgang. Ähnlich Blossfeldt, der vor der Aufnahme Eingriffe am Material vornahm, dokumentierte auch Sander nicht ‚unmittelbar‘. Vielmehr konstruierte und inszenierte er das Bild in Absprache mit dem nach festgelegten Kriterien ausgewählten Modell noch bevor er Bildausschnitt, Perspektive, Schärfe und Belichtungszeit bestimmte. Was Sander als ‚reine Fotografie‘ bezeichnet und Benjamin als ‚vorurteilslose‘ Beobachtung charakterisiert, ist keine neutrale Dokumentation, sondern eine subjektive Konstruktion der Wirklichkeit, die, wenngleich sie aufwendig gestaltet ist, im Unterschied zu den zuvor beispielhaft angeführten Porträts des Neuen Sehens oder des Surrealismus nicht als bewusste Inszenierung auftritt. Wie Blossfeldts Pflanzenaufnahmen sind auch Sanders Porträtfotografien keine ‚natürlichen‘ Bilder, sondern rekurrieren vielmehr auf eine konventionalisierte fotografische Bildsprache.

Formal weisen Sanders Porträts in diesem Punkt ebenfalls Gemeinsamkeiten mit den Pflanzenfotografien aus *Urformen der Kunst* auf. Anschaulich werden die Ähnlichkeiten

besonders in denjenigen Aufnahmen, für die Sander – wie Blossfeldt – einen gleichmäßigen, monochromen Hintergrund wählte, welcher den Gegenstand aus seinem ursprünglichen Zusammenhang isoliert und eine neutrale Umgebung suggeriert. Beide Fotografen richteten ihre Komposition auf das mittig platzierte und aus der Normalperspektive fotografierte Motiv aus, das sich detailscharf vom Hintergrund abhebt. Wie Blossfeldt arbeitete auch Sander in Serie und hielt sich weitestgehend an ein gleichbleibendes Repertoire an gestalterischen Mitteln, um eine vergleichende Betrachtung der Einzelaufnahmen zu ermöglichen. Mit dieser Form der Bildgestaltung und der Inszenierung der Modelle mit typischen Attributen verweisen Sanders Aufnahmen nicht nur auf das Berufsporträt, sondern auch auf die visuellen Konventionen anthropologischer Fotografien.⁴¹¹ Ähnlich *Urformen der Kunst*, schließt auch *Antlitz der Zeit* an Visualisierungsstrategien an, die ein Bild von Wissenschaftlichkeit und Objektivität vermitteln. Diesen Aspekt greift auch Döblin auf, wenn er eine Parallele zwischen Sanders Fotobuch und einem anatomischen Atlas zieht:⁴¹² „Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt“, so das von Benjamin aus dem Einleitungstext übernommene Zitat, „so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographen gewonnen.“⁴¹³

Auch bezüglich der Auswahl der Porträtierten ist zu konstatieren, dass Sander weniger die „bestehende Gesellschaftsordnung“ abbildet, wie Benjamin aus dem Verlagstext zitiert, als vielmehr wie Blossfeldt einem „Selektionsprinzip des Typischen“⁴¹⁴ folgt. Wählte Blossfeldt nur diejenigen Pflanzen als Anschauungsobjekte aus, die von vornherein eine Assoziation zu Kunstformen nahelegten, ging auch Sander in der Auswahl seiner Motive ähnlich vor. Ausgehend von der im Vorfeld entworfenen Systematik des Mappenwerks wählte er die Modelle nach seiner Vorstellung einer für bestimmte Gruppen „typischen“ Physiognomie aus. Zwar ging er davon aus, dass prinzipiell alle Menschen „in der Physiognomie den Ausdruck der Zeit und der Gesinnung ihrer Gruppe“ tragen würden, bei bestimmten Personen sei dieser Ausdruck jedoch besonders deutlich ausgeprägt, weshalb man sie als „Typus“ bezeichne.⁴¹⁵ Ein physiognomisches Zeitbild werde „noch verständlicher“, so Sander, „wenn wir Photos von Typen der verschiedenen Gruppen der menschlichen Gesellschaft aneinanderreihen.“⁴¹⁶ In der vergleichenden Betrachtung, die durch das

⁴¹¹ Vgl. Schöneegg 2011, [S. 8].

⁴¹² Vgl. Stoll 2018, S. 134.

⁴¹³ Alfred Döblin [1929] 2019, S. 16f. und Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 380f.

⁴¹⁴ Mattenklott 1994, S. 17.

⁴¹⁵ Sander: Wesen und Werden der Photographie [1931], zit. n. Conrath-Scholl/Lange 2010, S. 18f.

⁴¹⁶ Ebd.

homogene stilistische Raster der Fotografien ermöglicht wird, lässt Sander die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser verschiedenen Typen hervortreten. Wie bei Blossfeldt ist hier ebenfalls eine Inszenierungsstrategie erkennbar, die auf präformierten Bildern beruht. Durch Hinweise auf den Wohn- oder Arbeitsraum, berufsspezifische Attribute, Bekleidung und charakteristische Posen oder Gesten werden diejenigen Eigenschaften der Modelle in den Vordergrund gerückt, die auf einen Typus schließen lassen. Zugleich werden diese jedoch nicht stereotyp überzeichnet und bleiben als individuelle Personen im Bild präsent, wodurch Sanders Porträts weit weniger eindeutig lesbar sind als Blossfeldts Pflanzenfotografien. Während insbesondere die handwerklichen Berufe – wie das Porträt des *Konditors* – vergleichsweise leicht zu dechiffrieren sind, geben sich die Angehörigen einer bürgerlichen Mittelschicht durch ihre Bekleidung zwar noch als solche zu erkennen, ihr Beruf lässt sich – wie im Falle des *Kunstgelehrten* – jedoch nicht mehr unmittelbar aus der äußeren Erscheinung ableiten.

An dieser Stelle setzt bei Sander die Beschriftung an: Während Döblin und Benjamin betonen, dass die Fotografien Sanders für sich selbst sprechen, kommt dem Text in *Antlitz der Zeit* eine entscheidende Bedeutung zu. Erst im Zusammenspiel von Bild und Text wird die abgebildete Person eindeutig als Repräsentant eines Berufs oder einer gesellschaftlichen Gruppierung lesbar. Durch knapp formulierte, ‚sachliche‘ Titel wie *Handlanger*, *Schankkellner*, *Proletariermutter* oder *Bürgerkind* tritt die individuelle Person hinter dem Typus zurück.⁴¹⁷ Eine weiterführende Interpretation von Sanders Fotobuch als ‚Sozialstudie‘ seiner Zeit bietet darüber hinaus der Einleitungstext Döblins an, der eine allgemeine „Abflachung der Gesichter“⁴¹⁸ in der modernen Gesellschaft feststellt und diese mit den ausdrucksstarken Zügen der Bauern als im Verschwinden begriffenen Typus kontrastiert.⁴¹⁹ Vorwort, Bilderunterschriften und Titel setzen gemeinsam, wie Matthias Uecker feststellt, die Rahmenbedingungen für die Lesbarkeit der Fotografien als Typenbilder. Durch die Verortung von *Antlitz der Zeit* im physiognomischen Diskurs der 1920er-Jahre, der dem zeitgenössischen Publikum vertraut sei, werde bereits vorgegeben, auf welcher Folie sich die Porträts entziffern ließen.⁴²⁰

Wie bereits Blossfeldt, schließt Sander für Benjamin damit insgesamt an die Funktion der Fotografie als technisches Instrument der Wissenschaft an und ermöglicht auf diese Weise

⁴¹⁷ Vgl. Brückle 2000, S. 134.

⁴¹⁸ Döblin [1931] 2019, S. 12.

⁴¹⁹ Vgl. ebd., S. 17.

⁴²⁰ Vgl. Matthias Uecker: The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany, in: Monatshefte, Jg. 99, Nr. 4 (2007), S. 469–484, hier S. 473f.

eine erweiterte Wahrnehmung und eine neue Sichtbarkeit. Wo Blossfeldt durch Vergrößerung der Pflanze neue „Bildwelten“ eröffnet und Analogien zwischen Kunst- und Naturform erschließt, visualisiert Sander das Optisch-Unbewusste durch eine physiognomische Perspektive auf die Weimarer Gesellschaft. In beiden Fällen hebt Benjamin die „Unmittelbarkeit“ der Beobachtung hervor und verweist damit auf das Ideal einer mechanischen Objektivität der Wissenschaftsfotografie des späten 19. Jahrhunderts, in deren Tradition er das Neue Sehen der Moderne verortet. Während die Fotografen der ‚Verfallszeit‘ den eigentlichen Gegenstand hinter Retusche und Kostümierung verschwinden lassen, machen Blossfeldt und Sander für Benjamin bislang verborgene Zusammenhänge sichtbar, indem sie ihr Sujet – ähnlich dem Vorgehen Atgets – aus der „Hülle“ tradierter Sehgewohnheiten herauslösen und in ein neues Licht rücken. Ihre Fotografien sprechen dabei, wie Benjamin betont, für sich selbst und vermitteln das auf fotografischem Wege freigelegte Wissen „unmittelbarer“ als es durch Texte oder Theorien möglich sei. Moderne Gebrauchsformen der Fotografie erfüllen für ihn damit zugleich eine pädagogische Funktion mit gesellschaftlichen Implikationen. Indem sie das Neue Sehen trainieren, schärfen sie Benjamin zufolge auch die „physiognomische Auffassung“ und den „politischen Blick“, der durch Veränderungen der Wahrnehmung auch ein verändertes „Weltbild“ und Bewusstsein ermöglicht. Dabei wird deutlich, dass Benjamins Vorstellung einer emanzipatorischen Fotografie nicht an politisch konnotierte Inhalte gebunden ist. Vielmehr geht es ihm um einen Mediengebrauch, der in einer Entsprechung von Objekt und Technik den Veränderungen der Wahrnehmung in der Moderne entgegenkommt und die Grenzen des Sichtbaren medial verhandelt und erweitert.

Auch Blossfeldt und Sander teilen in ihrem Selbstverständnis als objektive Beobachter Benjamins Anspruch einer „vorurteilslosen“ Fotografie, die technisch sichtbar macht, was zuvor im Verborgenen lag. Ihre Fotografien selbst jedoch legen ein anderes Verständnis von ‚Sachlichkeit‘ nahe – nicht die möglichst realistische Wiedergabe steht in ihrer fotografischen Praxis im Vordergrund, sondern vielmehr die Reduktion des Gegenstands auf seine Essenz und eine Darstellungsweise, die seine typischen Eigenschaften hervorhebt. Darüber hinaus, dass sich die Fotografie selbst nicht als neutrales Aufzeichnungsmedium betrachten lässt, greifen beide Fotografen gestalterisch in das Bild ein, indem sie ihr sorgfältig ausgewähltes Motiv bereits vorab inszenieren, drapieren und – im Falle Blossfeldts – nachträglich manuell überarbeiten. Diese Eingriffe treten jedoch hinter einer Bildsprache zurück, die den Eindruck einer ‚sachlichen‘ Wiedergabe durch Adaption bereits etablierter Darstellungskonventionen vermittelt und damit als „natürliches Bild“ in Erscheinung tritt.

Während Benjamin mit seinen Überlegungen zum Optisch-Unbewussten an der Möglichkeit eines unmittelbaren Zugriffs auf Wirklichkeit festhält, wird anhand einer Betrachtung der Werke Sanders und Blossfeldts deutlich, dass sich aus den indexikalischen Eigenschaften der Fotografie weder ein Objektivitätsanspruch ableiten, noch eine eindeutige Aussage über ihre Bedeutung gewinnen lässt. Während die Lesbarkeit der Fotografie als Dokument von Benjamin zwar wiederholt in Frage gestellt wird, betont er in seiner Diskussion von *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* zugleich das Primat des Bildes vor dem Text. Dass eine Interpretation der Fotografien maßgeblich durch ihren Kontext mitbestimmt wird, wird auch aus Benjamins eigenen Überlegungen zu den Fotobüchern Sanders und Blossfeldts deutlich. In seiner Rezension von *Antlitz der Zeit*, die beinahe vollständig aus Zitaten besteht,⁴²¹ ist der Text – wie bereits in seiner Besprechung von *Urformen der Kunst* – für seinen Blick auf die Fotografien ausschlaggebend, die selbst jedoch keine Erwähnung finden. Während er seine theoretischen Überlegungen zur Fotografie des 19. Jahrhunderts hauptsächlich aus der Beschreibung der Porträtaufnahmen einer Fischersfrau und des jungen Kafka entfaltet, ändert sich mit dem Übergang in die Gegenwart sein Blick auf das Material. Nicht mehr einzelne Fotografien, sondern Fotobücher und insbesondere deren Titel und Einleitungstexte stehen hier im Vordergrund, denen er immer wieder Formulierungen wörtlich entnimmt und diese im Sinne seiner eigenen Argumentation weiterentwickelt. Das konstruktive Verfahren einer Montage von Zitaten und Textbausteinen aus unterschiedlichen Zusammenhängen ist für Benjamins Schreiben insgesamt charakteristisch, wird jedoch, wie auch Nietzsche betont, den Fotografien selbst nicht immer gerecht.⁴²²

4.2 Konstruktive Fotografie

Mit seiner Rezension von *Antlitz der Zeit* leitet Benjamin von einer Diskussion der modernen Fotografie als Wahrnehmungserweiterung zu einer Analyse ihrer Einbettung in Funktionszusammenhänge über. Modern wird Sanders Porträt für ihn nicht alleine durch die physiognomische Perspektive – die Besonderheit von *Antlitz der Zeit* liegt vielmehr in der Zusammenstellung der Einzelbeobachtungen zu einem Gesellschaftsportrait in Buchform. Den Aspekt der Montage und den politischen Stellenwert der Fotografie greift er zum Ende seines Essays erneut auf. Dazu kontrastiert er zunächst die emanzipatorischen Gebrauchsformen der Fotografie, wie er sie durch Sander und Blossfeldt zur Anwendung

⁴²¹ Vgl. Nietzsche 2010, S. 146.

⁴²² Dies. 2010, S. 146.

gebracht sieht, mit einer Medienpraxis, die deren progressives Potenzial in seinen Augen verkennt. Wo die Fotografie nicht mehr einem „physiognomischen, politischen, wissenschaftlichen Interesse“ diene, werde sie „schöpferisch“.⁴²³ Als exemplarisch für diese Entwicklungstendenz betrachtet Benjamin die Neue Sachlichkeit und deren Stellvertreter Albert Renger-Patzsch, dessen 1928 erschienenes Fotobuch *Die Welt ist schön* er *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* als Negativbeispiel gegenüberstellt. Renger-Patzsch kritisiert er zum einen für seine ästhetisierenden Tendenzen, zum anderen für seinen Anspruch einer sachlichen „Wiedergabe“. Stattdessen fordert Benjamin abschließend eine „konstruktive Photographie“ und betont die Notwendigkeit der Beschriftung, um deren Lesbarkeit gewährleisten zu können.⁴²⁴ Diese Überlegungen lassen sich mit seiner bisherigen Argumentation jedoch auf den ersten Blick nur schwer vereinbaren. Sein Vertrauen in die unmittelbare, „vorurteilslose“ Beobachtung und die Möglichkeit, aus der äußeren Erscheinung der Dinge eine Erkenntnis des Optisch-Unbewussten abzuleiten, scheint zum Ende des Essays zu schwinden. Ausgehend von einer Analyse von Benjamins Kritik der Neuen Sachlichkeit soll im Folgenden herausgearbeitet werden, wie sich seine Forderung nach einer nicht näher präzisierten konstruktiven Fotografie verstehen und auf Blossfeldt und Sander übertragen lässt.

4.2.1 Kritik der Neuen Sachlichkeit: Albert Renger-Patzschs *Die Welt ist schön*

Im Unterschied zu *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* handelt es sich bei *Die Welt ist schön* (1928) um kein monothematisches Fotobuch, sondern um einen „Querschnitt“ durch das Werk Renger-Patzschs.⁴²⁵ Die Publikation umfasst 100 Fotografien verschiedener Motive aus unterschiedlichen Entstehungskontexten, darunter auch zahlreiche kommerzielle Auftragsarbeiten.⁴²⁶ Nach einer Anstellung im Bildarchiv des Essener Folkwang-Auriga-Verlags, für den er vor allem Aufnahmen von Pflanzen und ethnografischen Objekten anfertigte, eröffnete Renger-Patzsch 1925 ein eigenes Studio und arbeitete als selbstständiger Fotograf vor allem für Kunden aus den Bereichen Architektur, Industrie und Werbung.⁴²⁷ Das Buch erschien, wie ein Jahr später *Antlitz der Zeit*, im Transmare-Verlag, herausgegeben von Kurt Wolff in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistoriker Carl Georg Heise.⁴²⁸ An der

⁴²³ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 383.

⁴²⁴ Ebd., S. 384.

⁴²⁵ Jaeger 2015b, S. 292.

⁴²⁶ Vgl. ebd.

⁴²⁷ Vgl. Virginia Heckert: Von der fotografischen Dokumentation zum künstlerischen Ausdruck, in: Heiting/Jaeger 2015, S. 259–283, hier S. 260ff.

⁴²⁸ Vgl. Jaeger 2015b, S. 296.

Auswahl und Anordnung der Fotografien war Heise maßgeblich beteiligt, darüber hinaus schrieb er das Vorwort des Bandes und bestimmte den Titel.⁴²⁹

In Bezug auf Layout und Gestaltung ist Renger-Patzschs Fotobuch mit den Publikationen Blossfeldts und Sanders vergleichbar. Auf den Textteil des Buches, bestehend aus der Titelei, dem Einleitungstext und einem Index mit Bildtiteln, folgt ein Tafelteil mit 100 nummerierten Abbildungen. Diese sind wie in den bereits besprochenen Bänden jeweils rechts auf der Doppelseite gesetzt, die linke Seite ist leer. Auch bezüglich der Gestaltung des Frontdeckels folgen alle drei Bücher einem ähnlichen Prinzip, indem sie mit einer im oberen Drittel mittig auf den Leineneinband geprägten Vignette ihr Thema sinnbildlich aufgreifen. Auf Blossfeldts Buch findet sich ein stilisiertes Mannstreu-Blatt, auf demjenigen Sanders eine geometrisierte Maske. Der Einband von *Die Welt ist schön* zeigt die grafische Interpretation einer Agave und eines Strommasts über den Initialen des Fotografen und verweist damit, wie Jaeger schreibt, auf die „Form- und Strukturverwandtschaft von Natur und Technik“ als Kerngedanken des Werks.⁴³⁰ Die Fotografien sind nach thematischen Gruppen sortiert, die im Vorwort von Heise aufgeschlüsselt werden und durch Verweise am Seitenrand den entsprechenden Tafelnummern zuzuordnen sind. Etwa die Hälfte der Aufnahmen zeigt Sujets aus der Natur, vor allem Pflanzen, Bäume und Landschaften sowie verschiedene Tierarten. Bei den übrigen Abbildungen handelt es sich um Motive aus dem Bereich der Architektur und Industrie, darunter Stadtansichten, Fotografien von sakralen Bauten und Fabriken sowie zahlreiche Materialstudien und Nahaufnahmen von industriell hergestellten Gegenständen und Maschinenteilen. Zwischen den heterogenen Motiven bestehen formale Beziehungen, die Jaeger auf eine ihnen „gemeinsame Sehweise“ zurückführt, welche „die Hauptmerkmale neusachlicher Fotografie idealtypisch vereint“.⁴³¹ Als charakteristisch für Renger-Patzschs Bildsprache gilt der meist eng gefasste Bildausschnitt und die Fokussierung auf Details, die Schärfe der Aufnahmen und die pointierte Lichtsetzung, durch welche er die strukturelle Beschaffenheit des Oberflächenmaterials hervorhebt.⁴³²

Wie bereits Blossfeldt und Sander betrachtete auch Renger-Patzsch die Möglichkeit einer „mechanische[n] Wiedergabe“ als Alleinstellungsmerkmal der Fotografie.⁴³³ Wie er 1927 in seinem für die Neue Sachlichkeit programmatischen Beitrag *Ziele* forderte, müsse die Fotografie sich auf „ihre *eigene* Technik und ihre *eigenen* Mittel [Hervorhebungen im Original]“ berufen, sich zum „Realismus“ bekennen und eine „absolut richtige Formwiedergabe“

⁴²⁹ Vgl. Heckert 2015, S. 269.

⁴³⁰ Jaeger 2015b, S. 288.

⁴³¹ Ebd., S. 290.

⁴³² Vgl. ebd.

⁴³³ Renger-Patzsch: *Ziele* [1927], S. 74.

anstreben.⁴³⁴ Unter „Wiedergabe“ verstand Renger-Patzsch jedoch nicht die möglichst naturgetreue Abbildung des individuellen Gegenstands, sondern eine Darstellungsweise, die dessen „Wesen“ erfassen könne.⁴³⁵ Als essenziell betrachtete er dabei die Form, die, so Stiegler, als „vermittelnde Instanz“ nicht nur Natur und Technik verbinde, sondern auch „Gegenwart mit angenommenen überzeitlichen Ordnungen und schließlich auch den konkreten Gegenstand, das alltägliche Ding mit seiner visuellen Abstraktion.“⁴³⁶ Eine Interpretation dieser Analogien im Sinne des Titels nahm Heise im Vorwort des Fotobuchs vor, indem er die „Schönheit“ als den gemeinsamen Nenner der heterogenen Motive hervorhob.⁴³⁷ Renger-Patzschs Fotografien von „schöpferischer Art“, so Heise, seien an der Herausbildung eines neuen „Schönheitsbegriffs“ beteiligt.⁴³⁸ Durch sie werde deutlich, dass „der Mensch der Gegenwart“ moderne Industrie und Technik „als eben so schön empfindet wie ein Stück Natur oder ein Kunstwerk.“⁴³⁹

Wie bereits seine Rezeption der Werke Sanders und Blossfeldts orientiert sich Benjamins Interpretation der Publikation Renger-Patzschs ein weiteres Mal am Text. In diesem Fall ist es insbesondere der Titel des Bandes, der zum Gegenstand seiner Kritik wird:

Das Schöpferische am Photographieren ist dessen Überantwortung an die Mode. ‚Die Welt ist schön‘ – genau das ist ihre Devise. In ihr [der ‚schöpferischen‘ Fotografie, Anm. S.P.] entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist.⁴⁴⁰

Wenngleich der Fotograf nicht explizit genannt ist, wird über den Titel des Fotobuchs deutlich, dass Benjamin hier auf Renger-Patzsch anspielt.⁴⁴¹ Drei Jahre später greift er seine Kritik im Vortrag *Der Autor als Produzent* in zugespitzter Form erneut auf und nennt den Adressaten beim Namen:

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Vgl. Stiegler 2009d, S. 83f. und Gelderloos 2014, S. 557.

⁴³⁶ Stiegler 2009d, S. 83f.

⁴³⁷ Vgl. Jaeger 2015b, S. 292.

⁴³⁸ Carl Georg Heise: Einleitung, in: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, hrsg. und eingeleitet v. Carl Georg Heise. München 1928, S. 7–17, hier S. 7.

⁴³⁹ Ebd., S. 14.

⁴⁴⁰ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 383.

⁴⁴¹ Vgl. auch Tiedemann/Schweppenhäuser: Anmerkungen zu Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 1142.

„Die Welt ist schön“ – das ist der Titel des bekannten Bilderbuchs von Renger-Patzsch, in dem wir die neusachliche Photographie auf ihrer Höhe sehen. Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen.⁴⁴²

Gegenüber der Neuen Sachlichkeit nimmt Benjamin damit eine insgesamt ambivalente Haltung ein. Während Blossfeldt und Sander, die sich gleichermaßen der neusachlichen Fotografie zurechnen lassen, für ihn im Zeichen eines wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses stehen, gelangt er bei Renger-Patzsch zu einer gegenteiligen Einschätzung. Dessen Gebrauch der Fotografie komme einer ästhetisierenden Wiedergabe der Sujets abseits ihrer gesellschaftlichen Kontexte gleich und diene daher vielmehr der „Verkäuflichkeit“ als der „Erkenntnis“. Über den Titel seines Fotobuchs erklärt Benjamin Renger-Patzsch damit zum Stellvertreter einer modernen Fotografie, die die bestehenden Verhältnisse affirmiert und verkürt,⁴⁴³ während Blossfeldt und Sander hingegen für einen aufklärenden, emanzipatorischen Umgang mit dem Medium stehen, der Zusammenhänge sichtbar macht und aufzeigt. Benjamins Formulierung einer „Konservenbüchse [im] All“ lässt zudem anklingen, dass seine Kritik den formalen Analogien gilt, die Renger-Patzsch zwischen unterschiedlichen Motiven aus Natur und Technik ausmacht. Auch industriell gefertigten Waren, ihrem ursprünglichen Kontext entrissen, werde damit eine zeitlose, jeden konkreten Gebrauchswert transzendierende „Schönheit“ attestiert.

Jedoch unterscheidet sich *Die Welt ist schön* in diesem Punkt kaum von Blossfeldts Versuch, den Nachweis einer Analogie von Natur- und Kunstform zu erbringen, indem er die Pflanze aus dem ursprünglichen Zusammenhang löst und sie anschließend als ornamentale oder architektonische Form inszeniert. Wenngleich Blossfeldt sich auf botanische Motive beschränkt und anders als Renger-Patzsch keinen direkten bildlichen Vergleich zu Kunst, Architektur oder Technik vornimmt, ließe sich der Vorwurf der Ästhetisierung hier gleichermaßen vorbringen.⁴⁴⁴ Der für Benjamins Blossfeldt-Rezeption wesentliche Effekt der Vergrößerung, durch den die Verwandtschaft von Kunst und Natur vom Fotografen vermeintlich nicht konstruiert, sondern nur sichtbar gemacht werde, ist auch für Renger-Patzsch von Bedeutung. Wie Blossfeldt ging dieser davon aus, dass die „Kunstformen der Natur“ der alltäglichen Wahrnehmung verschlossen blieben, durch fotografische

⁴⁴² Benjamin: Der Autor als Produzent, GS II, S. 693.

⁴⁴³ Vgl. Stiegler 2009d, S. 60.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 62.

„Großaufnahmen“ jedoch erkennbar würden.⁴⁴⁵ Auch Renger-Patzsch forderte, ähnlich Benjamin, ein Neues Sehen als Erweiterung der menschlichen Optik, das durch Fotografie aufzuzeigen und zu vermitteln sei. So gelte es beim Fotografieren von Pflanzen mit „dem Auge der Insekten zu sehen“⁴⁴⁶ und auf diese Weise eine „neue Welt“ zu erschließen.⁴⁴⁷ Mit *Die Welt ist schön*, das er auch als ein fotografisches „ABC-Buch“ beschrieb, erhob Renger-Patzsch ebenfalls den pädagogischen Anspruch einer Sehschule, wie Benjamin ihn für Sanders Fotobuch als „Übungsatlas“ formuliert.⁴⁴⁸ Neben konzeptionellen Gemeinsamkeiten lassen sich auch formale Korrespondenzen zwischen *Urformen der Kunst* und *Die Welt ist schön* ausmachen. Renger-Patzschs Pflanzenfotografien konzentrieren sich ebenfalls auf das vergrößerte Detail und heben Oberflächenstrukturen hervor, die zum Teil geometrisch abstrakt erscheinen. Ähnlich den ‚Rosetten‘ aus *Urformen der Kunst*, fotografierte Renger-Patzsch Sukkulente und Blüten aus der Aufsicht, um die radiale Anordnung der einzelnen Blattelemente hervorzuheben, deren gemeinsamer Mittelpunkt zugleich die Bildmitte darstellt (*Abb. 15*).⁴⁴⁹

Im Unterschied zu Blossfeldts ‚Urformen‘ sind die Pflanzen Renger-Patzschs jedoch nicht im Studio, sondern überwiegend in der Natur aufgenommen. Zum Teil wird wie in einigen von Sanders Porträts die natürliche Umgebung noch angedeutet, zum Teil heben sich die Pflanzen wie bei Blossfeldt von einer homogenen Fläche ab. Die Isolation des Details erreicht Renger-Patzsch durch die geringe Tiefenschärfe sowie die Wahl des überwiegend eng gefassten Bildausschnitts. Wie Blossfeldt und Sander griff auch Renger-Patzsch Darstellungskonventionen wissenschaftlicher Fotografien auf. Dessen Aufnahmen nehmen Virginia Heckert zufolge Bezug auf den „sachlichen, anonymen Stil“ seiner Dokumentationen ethnografischer Artefakte für das Folkwang-Auriga-Archiv, die vor einem „neutralen Hintergrund frontal, im Profil oder in einer Dreiviertelansicht in den Mittelpunkt gerückt und unter Verwendung einer gleichmäßigen Beleuchtung, absoluter Schärfe und enger Bildausschnitte“ fotografiert wurden.⁴⁵⁰ Aus den gestalterischen Grundlagen dieses „Übungsfeld[s]“ habe er die Bildsprache seiner späteren Arbeiten entwickelt.⁴⁵¹

⁴⁴⁵ Renger-Patzsch: Die Natur als Künstlerin [1927], in: Ders.: Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie, hrsg. v. Bernd Stiegler und Ann und Jürgen Wilde. München 2010, S.87–89, hier S. 87f.

⁴⁴⁶ Ders.: Das Photographieren von Blüten [1924], in: Ders. 2010, S. 17–21, hier S. 17.

⁴⁴⁷ Ders.: Die Natur als Künstlerin [1927] 2010, S. 89.

⁴⁴⁸ Vgl. Stiegler 2009d, S. 86.

⁴⁴⁹ Vgl. Heckert 2015, S. 262.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 260.

⁴⁵¹ Ebd., S. 262.



Abb. 15 Albert Renger-Patzsch, Blüte eines *Cyperus alternifolius*, aus: *Die Welt ist schön*, 1928

Während sich wiederkehrende formale Muster ausmachen lassen, sind die Fotografien Renger-Patzschs im Gegensatz zu denjenigen Blossfeldts und Sanders nicht an ein festes Grundschema gebunden, die Gestaltung orientiert sich am jeweiligen Motiv. Zwar dominiert auch bei Renger-Patzsch neben der Aufsicht die Normalperspektive, jedoch weicht er mitunter von dieser ab und wählt ungewöhnliche Blickwinkel, die dem Neuen Sehen Moholy-Nagys näherkommen als der strengen Bildkomposition der Neuen Sachlichkeit. Beispielhaft lässt sich hier die Fotografie des *Melonenbaums* betrachten: das Geäst des Baumes erweckt aus der Untersicht den Eindruck einer grafisch-abstrakten Komposition aus sich überkreuzenden Linien, die im Verlauf des Fotobuchs in verschiedenen Fotografien von Stahlgerüsten wiederaufgenommen wird (*Abb. 16–17*). Darüber hinaus ist das Motiv bei Renger-Patzsch nicht streng mittig ausgerichtet, vielmehr bezieht er die Bildränder in seine Kompositionen mit ein und platziert Bildelemente auch im Anschnitt.⁴⁵² Gegenüber den Aufnahmen Moholy-Nagys steht bei Renger-Patzsch, wie Thomas Janzen betont, jedoch nie der abstrakte geometrische Bildaufbau im Vordergrund, seine Komposition leite „vielmehr immer wieder zum Gegenstand zurück“ und unterstreiche dessen Eigenheiten.⁴⁵³

⁴⁵² Vgl. Thomas Janzen: *Zwischen der Stadt. Fotografien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch*. Ostfildern 1996, S. 20.

⁴⁵³ Ebd., S. 21.



Abb. 16 Albert Renger-Patzsch, Brasilianischer Melonenbaum, aus: *Die Welt ist schön*, 1928

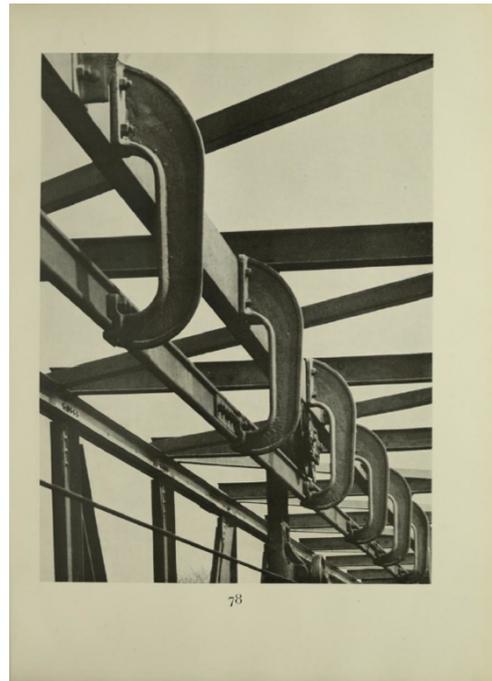


Abb. 17 Albert Renger-Patzsch, Laufschiene einer Seilbahn. Mathilden-Höhe bei Bad Harzburg, aus: *Die Welt ist schön*, 1928

Hatte Blossfeldt die Idealform der Pflanze durch Zurechtschneiden des Ausgangsmaterials hervorgebracht und auch Sander die Porträtsituation noch vor dem Betätigen des Auslösers sorgsam geplant, lassen insgesamt nur wenige Fotografien aus *Die Welt ist schön* auf eine Inszenierung *vor* der Kamera schließen.⁴⁵⁴ Die Konstruktionen Renger-Patzschs sind vielmehr das Ergebnis eines fotografischen Verfahrens, das alle unwesentlichen Bildelemente oder Verweise auf die konkrete Aufnahmesituation durch Nahsichten, die Wahl der Perspektive oder auch nachträglichen Beschnitt aus dem Bild eliminiert. Insbesondere auf den Bildausschnitt legte Renger-Patzsch großen Wert – dieser müsse so beschaffen sein, dass durch die Ordnung der Bildelemente in der Fläche „ein neuer Bildorganismus entsteh[t], der vom Zufälligen gänzlich befreit erscheint.“⁴⁵⁵ Deutlich wird sein Vorgehen anhand einer vergleichenden Betrachtung der Fotografie *Kaimauer*, wie sie in *Die Welt ist schön* erschien, mit dem Kontaktabzug des Negativs (*Abb. 18*).⁴⁵⁶ Der ursprünglich weiter gefasste Ausschnitt der Aufnahme wurde so begrenzt, dass die Häuser, die am oberen Bildrand den Ort der Aufnahme andeuten, zugunsten einer Fokussierung auf die

⁴⁵⁴ Die Produktfotografien, für die Gegenstände arrangiert wurden (beispielsweise Tafel 53), einige der Pflanzenaufnahmen vor uniformen Hintergründen (wie Tafel 8) und die wenigen Menschendarstellungen stellen hier eine Ausnahme dar.

⁴⁵⁵ Renger-Patzsch: Ein Vortrag der nicht gehalten wurde, in: *Foto Prisma* Nr. 10 (1966), S. 535–538, hier S. 537, zit. n. Janzen 2003, S. 18.

⁴⁵⁶ Für eine Reproduktion des Kontaktabzugs vgl. Janzen 2003, S. 20.

Wasseroberfläche des Flusses und die angrenzende Kaimauer verschwinden. Zusätzlich wurde das Motiv am rechten Bildrand beschnitten, so dass die in der Mitte des linken Rands beginnende Trennlinie zwischen Mauer und Fluss fluchtartig am rechten oberen Bildrand, beinahe in der Bildecke mündet und eine ausgewogene Komposition entsteht. Auf diese Weise löse Renger-Patzsch durch Verengung des Bildrahmens, wie Janzen es beschreibt, „aus dem bereits bestehenden Bild die eigentliche Bildordnung heraus.“⁴⁵⁷

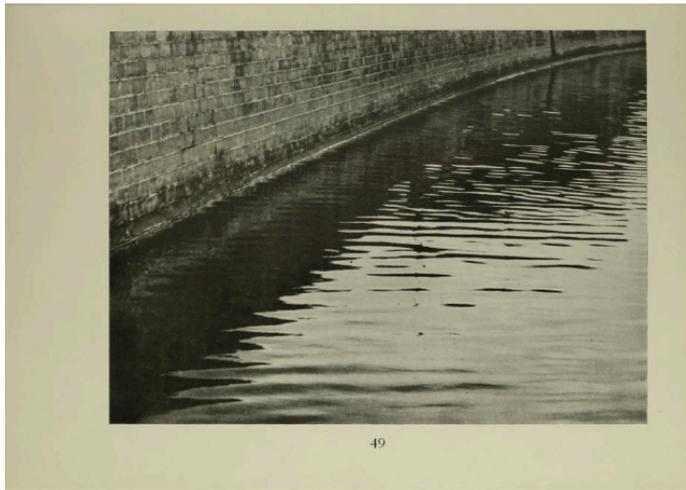


Abb. 18 Albert Renger-Patzsch, Kaimauer, aus: *Die Welt ist schön*, 1928

Renger-Patzsch beschneidet, so ließe sich mit Benjamin argumentieren, in der Tat die Kontexte seiner Sujets und reduziert sie durch gestalterische Eingriffe auf eine ahistorische Essenz, die als Ausdruck universeller Gesetzmäßigkeiten in Natur und Kultur interpretiert werden kann.⁴⁵⁸ Vermittelt werden diese darüber hinaus im Duktus einer ‚sachlichen‘ Wiedergabe, die gleichermaßen mit dem Anspruch zeitloser Gültigkeit auftritt. Wie bereits anhand einer Betrachtung von *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* dargelegt wurde, bestehen hier grundlegende Gemeinsamkeiten zu Blossfeldt und Sander, die Benjamin jedoch aus seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit ausklammert. Wie ist es zu verstehen, dass die Fotografien Blossfeldts und Sanders für eine neue Wahrnehmung und einen damit einhergehenden Erkenntnisgewinn stehen, während ähnliche Darstellungsstrategien im Falle Renger-Patzschs als Ästhetisierung und unkritische Affirmation gewertet werden?

Die Diskussion dieser Frage in der Literatur kommt überwiegend zu dem Schluss, dass Benjamins ablehnende Haltung vor allem dem Titel des Buches gelte.⁴⁵⁹ In Bezug auf die

⁴⁵⁷ Janzen 1996, S. 20.

⁴⁵⁸ Vgl. Gelderloos 2014, S. 558.

⁴⁵⁹ Vgl. Anm. 9. Der in diesem Kontext vielzitierte „Titelstreit“, nach dem die Formulierung „Die Welt ist schön“ auf Heise zurückgehe und Renger-Patzsch selbst nachträglich den sachlichen Titel „Die Dinge“ bevorzugt hätte, ist jedoch – wie auch Gelderloos betont – nicht ausreichend, um Benjamins Kritik der

Fotografien selbst sei die Kritik nicht haltbar, da Renger-Patzsch mit seiner an den technischen Eigengesetzlichkeiten des Mediums orientierten Bildsprache, seinem pädagogischen Anspruch und den formalen wie konzeptionellen Parallelen zu Blossfeldt Benjamins Kriterien einer zeitgemäßen Fotografie erfülle.⁴⁶⁰ Benjamins Verweis auf Renger-Patzsch diene daher, wie Stiegler und Gelderloos betonen, vor allem der Konstruktion einer argumentativen Gegenposition, die seine Überlegungen zu emanzipatorischen Gebrauchsformen der Fotografie schärfen solle.⁴⁶¹ Es gehe ihm dabei, wie Stiegler es formuliert, „um ein Negativ, das gerade aufgrund seiner polemischen Schärfe dem zu entwickelnden Positiv um so deutlichere Konturen verleihen soll.“⁴⁶² Im Folgenden soll jedoch nicht die Frage im Mittelpunkt stehen, ob Benjamin anhand einer genauen Analyse der Fotografien Renger-Patzschs zu einem anderen Ergebnis gekommen wäre. Stattdessen ist zu untersuchen, wie sich Benjamins Kritik der Neuen Sachlichkeit aus der übergreifenden Argumentation der *Kleinen Geschichte der Photographie* begründen lässt und wie sich „Negativ“ und „Positiv“ der fotografischen Moderne zueinander verhalten.

Innerhalb des Essays schließt Benjamin mit seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit als „Schöpfertum“ an seine Analyse der ‚Verfallszeit‘ an. Wie bereits für das 19. Jahrhundert wiederholt sich auch für die moderne Fotografie das Argument, dass es nicht allein auf den Entwicklungsstand der Technik, sondern auf ihren jeweiligen Gebrauch ankomme. Wie Benjamin anhand der Atelierporträts darlegt, betrachtet er eine Fotografie, die sich anstelle von Wissenschaft und Technik an der Malerei orientiert und das Dargestellte durch Inszenierungen und Staffage ästhetisiert, als eine Form der Täuschung. An diese Diagnose einer Verklärung durch unzeitgemäße Verwendung der technischen Mittel knüpft er mit seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit als „schöpferische“ Fotografie an, die er zugleich mit einer erkenntnistiftenden Verwendung derselben Mittel kontrastiert. Die formalen Gemeinsamkeiten zwischen Blossfeldt und Sander auf der einen und Renger-Patzsch auf der anderen Seite scheinen für Benjamins Kritik unwesentlich zu sein. Vielmehr würden die Fotografien Renger-Patzschs, welche, so Stiegler, „fraglos einen radikal modernen Zug haben, [...] in die Tradition der piktorialistischen Photographie zurückgestellt, von der sie

Neuen Sachlichkeit als Missverständnis zu werten. (Vgl. Ders. 2014, S. 555.) Zum einen konzentrieren sich Benjamins Überlegungen zu Sander und Blossfeldt ebenfalls mehr auf die Titel und Begleittexte als auf die jeweiligen Fotografien, zum anderen ist der Titel ein integraler Bestandteil des Fotobuchs, das unabhängig von der Intention seiner Autoren als eigenständiges Werk betrachtet werden muss.

⁴⁶⁰ Vgl. Stiegler 2009d, S. 64 und Gelderloos 2014, S. 555.

⁴⁶¹ Vgl. ebd. und Gelderloos 2014, S. 561.

⁴⁶² Vgl. ebd.

sich gerade dezidiert absetzen, um sie so einer vermeintlichen ästhetischen Ungleichzeitigkeit und eines Antimodernismus zu überführen.⁴⁶³

Dabei wird Renger-Patzsch als Antagonist Sanders von Benjamin in die Diskussion um den gesellschaftlichen und politischen Stellenwert der Fotografie in der Moderne eingebunden, die er mit dem über *Antlitz der Zeit* eingeleiteten Perspektivenwechsel in seiner Argumentation beginnt. Während Sanders Fotografien für Benjamin aus soziologischer Perspektive die gesellschaftlichen Strukturen und das kollektive Unbewusste der Gegenwart thematisieren, stehen diejenigen Renger-Patzschs weniger im Zeichen der kritischen Analyse als der Affirmation der bestehenden Verhältnisse. Im Zuge der gegenwärtigen gesellschaftlichen „Krise“ gerate die „schöpferische“ Fotografie im Stile Renger-Patzschs, wie Benjamin feststellt, zum „Fetisch“.⁴⁶⁴ Die Schönheit der Objekte erscheint fotografisch vermittelt als natürliche Eigenschaft ihrer selbst, während die gesellschaftlichen Zusammenhänge ihrer Entstehung unsichtbar bleiben. Eine Fotografie, die keinen Erkenntnisgewinn verspricht, sondern an der ästhetisierten Oberfläche der Dinge verbleibt, bezeichnet Benjamin auch als eine Form der „Reklame“⁴⁶⁵, welche die auf diese Weise dargestellten Objekte als warenförmige erscheinen lässt. Benjamins Vorwurf der Ästhetisierung wird damit zugleich als Kritik einer kapitalistischen Warenlogik lesbar, wie Gelderloos schreibt: „[T]he problem with Renger-Patzsch’s photography [...] is not just that it makes commodities beautiful, but that it duplicates the logic of the commodity fetish itself.“⁴⁶⁶ Das gesellschaftliche Pendant dieser fotografischen Verklärung sei für Benjamin die Verdinglichung, die eine Erkenntnis sozialer Wirklichkeit gleichermaßen unmöglich mache.⁴⁶⁷ Diesen Gedanken führt Benjamin anhand eines Zitats von Brecht näher aus:

Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion. Denn die Lage, sagt Brecht, wird „dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘.“⁴⁶⁸

⁴⁶³ Stiegler: Albert Renger-Patzsch versus August Sander oder Komplexe Einstellungen zur Geschichte, in: Albert Renger-Patzsch: Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? Text, Kontexte und Dokumente, hrsg. v. Bernd Stiegler, in: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne, Nr. 17 (2009), S. 91–115, hier S. 95.

⁴⁶⁴ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 383.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Gelderloos 2014, S. 554.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd.

⁴⁶⁸ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 383f. Das Textfragment entstammt dem *Dreigroschenprozeß* – Brecht selbst wiederum paraphrasiert hier den marxistischen Soziologen Fritz Sternberg. (Vgl. Bertolt Brecht: Durch Fotografie keine Einsicht [1930], in: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [im Folgenden: BFA], hrsg. v. Werner Hecht et al., Bd. 21: Schriften 1, S. 443–444,

Dass der arbeitsteilige Produktionsprozess der Fabrik eine Funktionalisierung und Verdinglichung gesellschaftlicher Beziehungen zur Folge habe, die nicht mehr als Beziehungen zwischen Menschen, sondern zwischen Waren erscheinen, sei durch eine Fotografie, die sich auf den Anspruch der „Wiedergabe“ beschränkt, nicht zu erfassen. Vielmehr täuscht das Wahrheitsversprechen der Fotografie über den Umstand hinweg, dass sie lediglich an der Oberfläche verbleibt und darüber hinaus einen räumlich wie zeitlich begrenzten Ausschnitt der Realität wiedergibt, der, wie Brecht es an anderer Stelle formuliert, „den Zusammenhang wegschminkt.“⁴⁶⁹ Während Benjamin in seiner Analyse der ‚Verfallszeit‘ den falschen Schein der Fotografie als Konsequenz einer überaus künstlichen Inszenierung betrachtet, verkehrt sich dieser Umstand in der modernen Fotografie ins Gegenteil: Die Täuschung ist nicht länger die Konsequenz einer Inszenierung im Studio, sondern einer Fotografie, die mit dem dokumentarischen Anspruch, die Realität zu zeigen, den Blick auf die „eigentliche“ Realität verstellt. Nun sei es gerade „etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘“, das eine realistische Darstellung der gegenwärtigen Verhältnisse ermögliche. Eine „einfache Wiedergabe der Realität“ reiche, wie er im Anschluss an Brecht feststellt, dazu nicht mehr aus, da sie unter fortgeschrittenen kapitalistischen Produktionsbedingungen der Komplexität der Sachverhalte nicht mehr gewachsen sei.⁴⁷⁰ An dieser Stelle habe die „Entlarvung“ anzusetzen; nur wenn die Fotografie auf dem Wege der Konstruktion Zusammenhänge sichtbar macht anstatt sie zu verdecken, löst sie für Benjamin ihr ideologiekritisches Potenzial ein.

Wie Benjamin richtete auch Brecht seine Aufmerksamkeit auf „Verfahrensweisen“, die, wie Lindner es zusammenfasst, „auf dem Gebiet der Kunst [...] die fortgeschrittenen Möglichkeiten der Technik nutzen, um politisches Handeln ermöglichende Einsichten in den Mechanismus der kapitalistischen Gesellschaft zu vermitteln.“⁴⁷¹ Dabei gehen beide davon aus, dass die technischen Massenmedien ein emanzipatorisches Potenzial beinhalten, welches jedoch nur durch ihre richtige Gebrauchsform ausgeschöpft werden kann, da Film, Fotografie oder Radio sowohl der Affirmation der bürgerlichen Ideologie als auch ihrer „Entlarvung“ und der Politisierung der Rezipienten dienen könnten.⁴⁷² Brecht ging es um

hier S. 443f.) Das Eigenleben, welches das Zitat im Kontext der Fototheorie entwickelte, zeichnet Stiegler nach, vgl. Ders.: „Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.“ Kapitalismuskritik und Photographietheorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats, in: Ders.: Montagen des Realen, München 2009, S. 241–254.

⁴⁶⁹ Brecht: Durch Fotografie keine Einsicht, BFA 21, S. 443.

⁴⁷⁰ Vgl. Nitsche 2010, S. 127.

⁴⁷¹ Burkhardt Lindner: Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik, Sonderband Bertolt Brecht I. München 1972, S. 14–36, hier S. 15.

⁴⁷² Vgl. ebd., S. 33.

eine Erneuerung des Theaters, das sich durch das Aufkommen der neuen Medien grundlegend verändert habe und daher, in Benjamins Worten, auf den „Entwicklungsstand von Film und Rundfunk“⁴⁷³ zu bringen sei, wie auch um die Erprobung einer neuen Filmsprache, die ihrerseits am epischen Theater orientiert war.⁴⁷⁴ Seine Arbeit am Film verstand Brecht dezidiert als Kritik der kapitalistischen Filmindustrie, deren „Apparate“, wie er es ausdrückte, im Sinne einer politisch-pädagogischen Kunst „umfunktioniert“ werden müssten.⁴⁷⁵

In diesem Kontext lassen sich auch Benjamins Gedanken zu Renger-Patzsch als Kritik einer Fotografie verstehen, die sich bei aller Modernität nicht in den Dienst einer progressiven Massenkunst stellt. Vielmehr sei *Die Welt ist schön*, wie Benjamin es in einem weiteren Rekurs auf Brecht in *Der Autor als Produzent* zuspitzt, ein „drastisches Beispiel dafür, was es heißt: einen Produktionsapparat beliefern, ohne ihn zu verändern.“⁴⁷⁶ Unter dem Stichwort der Neuen Sachlichkeit verhandelt Benjamin einen Gebrauch der Fotografie, der zwar, so Nietzsche, eine „positive Haltung dem technischen Fortschritt gegenüber“ an den Tag lege, jedoch das „kritische Potenzial“ des Mediums nicht ausschöpfe.⁴⁷⁷ Vor diesem Hintergrund lässt sich argumentieren, dass seine Kritik an Renger-Patzsch nicht dessen „radikal modernen Zug“ verkennt, wie Stiegler aus Benjamins Rückkoppelung der Neuen Sachlichkeit an die Porträtfotografie der ‚Verfallszeit‘ schlussfolgert. Vielmehr sind progressive und regressive Tendenzen der Moderne für Benjamin zwei Seiten derselben Medaille. Das fotografische Neue Sehen als veränderte Wahrnehmung des Alltäglichen, das Benjamin als Voraussetzung einer emanzipatorischen Gebrauchsform der Fotografie betrachtet, war auch für die Werbeindustrie von Interesse, welche Molderings als wichtigste ökonomische „Triebkraft“ der modernen Fotografie in der Weimarer Republik bezeichnet: Ab 1930 löste die Fotografie die Grafik sukzessive auf diesem Gebiet ab und bot neusachlichen Fotografen wie Renger-Patzsch zahlreiche Auftragsmöglichkeiten.⁴⁷⁸ Der neue, ungewöhnliche Blick auf das Detail, den Benjamin an Blossfeldt als emanzipatorisches Moment hervorhebt, verwandelt im Kontext der Reklame, wie Molderings es formuliert, auch „Gebrauchsgegenstände in neue, scheinbar nie zuvor gesehene Dinge“.⁴⁷⁹ Mit der metaphorischen „Konservenbüchse [im] All“ beschreibt Benjamin die Warenästhetik einer in jeder Hinsicht modernen Fotografie, in

⁴⁷³ Benjamin: *Der Autor als Produzent*, II, S. 697.

⁴⁷⁴ Vgl. Lindner 1972, S. 21.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 22f.

⁴⁷⁶ Benjamin: *Der Autor als Produzent*, II, S. 693.

⁴⁷⁷ Nietzsche 2010, S. 127.

⁴⁷⁸ Vgl. Molderings 2008e, S. 214.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 213.

der die „suggestive visuelle Verwandlung“⁴⁸⁰ den Gebrauchswert der Gegenstände in den Hintergrund geraten lässt.

Während Brecht jedoch davon ausgeht, dass durch Fotografie „keine Einsicht“ möglich ist, da sie lediglich an der Oberfläche verbleibt und zur „eigentlichen“ Wirklichkeit nicht vordringen kann, berufen sich Benjamins Überlegungen zum Optisch-Unbewussten gerade auf die Möglichkeit, Einsichten über das Wesen der Dinge aus ihrer optischen Erscheinung abzuleiten. Die wissenschaftlichen und physiognomischen Erkenntnisse, die er Sander und Blossfeldt zuschreibt, werden als das Resultat einer fotografischen Beobachtung beschrieben, deren ‚Unmittelbarkeit‘ ihm darüber hinaus als Garant für die Objektivität des Abgebildeten gilt. Für Brecht hingegen ist der „objektive Standpunkt“ keine Perspektive, aus der sich in einer von „widersprechenden Interessen“ gezeichneten Gegenwart Erkenntnisse gewinnen lassen – im Gegenteil müsse die Beobachtung von einem „durchaus subjektiven, absolut parteiischen Standpunkt“ aus erfolgen, um ebendiese Widersprüche sichtbar machen zu können.⁴⁸¹ Diese für Brecht zentrale „Problematik der objektiven Darstellung“ werde von Benjamin, so Stiegler, in Bezug auf die Fotografie jedoch ausgeklammert.⁴⁸² Das aus seiner Darstellung der Frühzeit des Mediums gewonnene Potenzial eines unvermittelten Zugriffs auf Wirklichkeit wird von Benjamin über den Begriff des Optisch-Unbewussten auch für die Gegenwart beibehalten. Seine Position ist in diesem Punkt mit Brechts Kritik des fotografischen Abbilds nicht vereinbar und bleibt auch innerhalb der Argumentation der *Kleinen Geschichte der Photographie* widersprüchlich. Jedoch scheint das Vertrauen in die epistemologische Funktion der Fotografie, ihre Unmittelbarkeit und die Möglichkeit, das Optisch-Unbewusste auf rein fotografischem Wege sichtbar zu machen gegen Ende des Essays zu schwinden. Hatte Benjamin die Lesbarkeit der Fotografie bisher vor allem an ihrem historischen Index festgemacht, stellt er sie abschließend grundsätzlich in Frage und betont die Notwendigkeit von Konstruktion und Beschriftung.

4.2.2 Konstruktion und Beschriftung: Das Fotobuch als „Übungsatlas“

Was Benjamin in Bezug auf die Fotografie genau unter Konstruktion versteht, bleibt im Rahmen der *Kleinen Geschichte der Photographie* offen. Zwar fordert er im Anschluss an Brechts kritischen Realismus anstelle der „schöpferischen“ eine „konstruktive Photographie“, jedoch

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Brecht: Der Dreigroschenprozeß [1931], BFA 21, S. 448–514, hier S. 512f.

⁴⁸² Stiegler 2009b, S. 245f.

wird diese nicht weiter konkretisiert. Lediglich die „Wegbereiter einer solchen photographischen Konstruktion“ werden von Benjamin angeführt: Sowohl der Surrealismus als auch der russische Revolutionsfilm seien als deren Vorläufer zu betrachten.⁴⁸³ An dieser Stelle grenzt er ein weiteres Mal die Neue Sachlichkeit gegenüber einer politisch-pädagogischen Gebrauchsform der technischen Massenmedien ab, wie er sie in der Sowjetunion beobachtet, „wo die Photographie nicht auf Reiz und Suggestion, sondern auf Experiment und Belehrung“ ausgerichtet sei.⁴⁸⁴ Benjamins Ausführungen weisen hier Parallelen zu den fototheoretischen Überlegungen der russischen Konstruktivisten auf, deren Interesse ebenfalls einer Erweiterung und Schulung der Wahrnehmung durch experimentelle Gestaltung galt. In Auseinandersetzung mit dem Film entwickelten sie konstruktive fotografische Verfahren wie die Bildsequenzen Alexander Rodschenkos, die unterschiedliche Ansichten eines Sujets zu einer Montage von Einzelbildern kombinieren. Der Fotografie wie den technischen Medien insgesamt kam in diesem Kontext nicht zuletzt eine propagandistische Funktion zur Erziehung und Organisation der Massen im Sinne der sozialistischen Neuordnung der Gesellschaft zu.⁴⁸⁵

Auch im Surrealismus lassen sich Beispiele fotografischer Konstruktion ausmachen: Neben den bereits angesprochenen Fotogrammen und Doppelbelichtungen Man Rays, in welchen sich unterschiedliche Ausgangsmaterialien und Einzelauslösungen zu einer neuen Bildeinheit fügen, sind auch die literarischen Bild-Text-Montagen zu nennen. André Bretons Roman *Nadja*, den Benjamin im Rahmen seines *Sürrealismus*-Essays bespricht,⁴⁸⁶ bindet Fotografien in die Handlung ein, indem er diese mit fragmenthaften Zitaten untertitelt und über Verweise auf die jeweilige Seitenzahl mit dem Erzähltext verknüpft.⁴⁸⁷ Die zum Abschluss der *Kleinen Geschichte der Photographie* thesenhaft und als offene Fragen formulierten Überlegungen zur fotografischen Konstruktion greift Benjamin später unter anderem in *Der Autor als Produzent* wieder auf und führt sie weiter. Hier ist es John Heartfield, den er der Neuen Sachlichkeit als Gegenpol gegenüberstellt. Dessen explizit politisch-agitatorische Fotomontagen unterscheiden sich jedoch grundlegend von den neusachlichen Fotobüchern Sanders und Blossfeldts, die das emanzipatorische Potenzial der Fotografie für Benjamin gleichermaßen ausschöpfen. Wie erfüllen diese den Anspruch der „Entlarvung oder [...] Konstruktion“, den *Die Welt ist schön* für ihn verfehlt? Montageverfahren wie in den Arbeiten Heartfields, des

⁴⁸³ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 384.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Zur Rolle der Fotografie in der Sowjetunion der 1920er- und 30er-Jahre und im Kontext des russischen Konstruktivismus vgl. Margarita Tupitsyn: *The Soviet Photograph 1924-1937*. New Haven/London 1996.

⁴⁸⁶ Benjamin: *Der Sürrealismus*, GS II, S. 297ff.

⁴⁸⁷ Vgl. Molderings: *Evidenz des Möglichen. Fotografie und Surrealismus*, in: Ders. 2008, S. 93–154, hier S. 105 und Nitsche 2010, S. 209ff.

Konstruktivismus oder Surrealismus sind in den Fotografien Sanders und Blossfeldts ebenso wenig zu finden wie bei Renger-Patzsch. Zwar sind auch diese entgegen ihrem Anspruch einer objektiven, „reinen“ Wiedergabe insofern „künstlich“ und „gestellt“ – wie Benjamin fordert – als sie das Ergebnis einer Konstruktion oder Inszenierung darstellen. Diese tritt jedoch als solche nicht in Erscheinung, das Künstliche wird vielmehr als Natürliches inszeniert. Darüber hinaus sind es gerade nicht die konstruktiven Aspekte, sondern die unmittelbare und „vorurteilslose“ Beobachtung, die Benjamin in seiner Diskussion dieser Publikationen betont.

Im Falle Blossfeldts ließe sich mit Benjamin argumentieren, dass die Vergrößerung, die er an dessen Pflanzenfotografien besonders hervorhebt, über die „einfache Wiedergabe“ hinausgeht: *Urformen der Kunst* erschließt das Optisch-Unbewusste in den Details und ermöglicht so eine neue Perspektive auf das Alltägliche. Die von Blossfeldt geleistete „Überprüfung des Wahrnehmungsinventars“ lässt sich damit insofern als eine Form der „Entlarvung“ verstehen, als sie für Benjamin die von Rodschenko übernommene Forderung erfüllt, den „Schleier“ tradierter Sehgewohnheiten zu lüften. Bei Sander ist ein Neues Sehen auf den ersten Blick jedoch nicht erkennbar. Deutlich näher als der „fotografischen Konstruktion“ stehen seine Aufnahmen ebenjener „Wiedergabe“, der Benjamins Kritik gilt. Das konstruktive Element, das er hier ausmacht, ist jedoch nicht auf die Gestaltung einzelner Fotografien zu beziehen. Vielmehr schließt Sander, wie bereits angesprochen, für Benjamin an Eisenstein als „Wegbereiter“ an, indem er seine Einzelbeobachtungen zu einer „physiognomischen Galerie“ montiert. Zugleich verweist Benjamin mit dem modernen Porträt als quasi-filmischer Konstruktion zurück auf Hill: Die durch eine lange Belichtungsdauer erreichte „Synthese“ als Montage verschiedener Gesichtsausdrücke einer Person weicht in der Gegenwart dem „Antlitz der Zeit“, das einen vergleichenden Blick auf unterschiedliche, auch gegensätzliche Seiten der Weimarer Gesellschaft erlaubt. Eine vergleichbare Überlegung findet sich ein weiteres Mal bei Brecht:

Bei den alten lichtschwachen Apparaten kamen mehrere Ausdrücke auf die ziemlich lange belichtete Platte; so hatte man auf dem endlichen Bild einen universaleren und lebendigeren Ausdruck, auch etwas von Funktion dabei. Dennoch wäre es ganz bestimmt falsch, die neuen Apparate für schlechter als die alten zu erklären. [...] Sie fassen die Gesichter nicht mehr zusammen – aber müssen sie zusammengefaßt werden? Vielleicht gibt es eine Art zu fotografieren, [...] die Gesichter zerlegt.⁴⁸⁸

⁴⁸⁸ Brecht: Dreigroschenprozeß, BFA 21, S. 480f. Nitsche weist darauf hin, dass Benjamin das Zitat auch in das der Fotografie gewidmete Konvolut Y des *Passagen-Werks* aufnahm. (Vgl. Dies. 2010, S. 137 und Benjamin: GS V, S. 839f., Y 8,1.)

Ähnlich argumentierte wenige Jahre zuvor auch Rodschenko, der sich gegen das zusammenfassende „synthetische Porträt“ in der Malerei aussprach und stattdessen die Idee einer Darstellung von Menschen als Serie fotografischer Momentaufnahmen entwickelte.⁴⁸⁹ Für Benjamin verbindet sich in *Antlitz der Zeit* die Konstruktion mit dem Anspruch einer erweiterten Wahrnehmung: Das Optisch-Unbewusste wird durch das ‚Zerlegen‘ des Gesellschaftsporträts in physiognomische Einzelbeobachtungen wahrnehmbar, die sich durch die Montage im Fotobuch zu einem neuen Gesamtbild fügen. Wie Blossfeldt bringt auch Sander für Benjamin damit zuvor unsichtbare „Strukturbeschaffenheiten“⁴⁹⁰ hervor. Während Blossfeldt sich den Pflanzen durch Vergrößerung nähert, geht Sander auf Distanz, seine Perspektive auf die gesellschaftlichen Strukturen seiner Zeit entspricht der Übersicht von einem erhöhten Standpunkt.⁴⁹¹ *Antlitz der Zeit*, so beschrieb es der Fotograf selbst, komme einem „Mosaikbild“ gleich, „das erst zur Synthese dann wird, wenn man es in der Zusammenballung zeigen kann.“⁴⁹² Wie Keller betont, bringt dieser Blickwinkel zugleich seine eigene Problematik mit sich: der Blick „von oben“ setze voraus, dass man sich aus der Gesellschaft „herauskatapultiert“; solange man ihr jedoch angehöre, komme man „über perspektivisch verzerrte Teilaspekte nicht hinaus.“⁴⁹³

Renger-Patzsch, den Benjamin der „konstruktiven Fotografie“ als Negativbeispiel gegenüberstellt, beschränkt sich ebenfalls nicht auf Einzelfotografien, sondern stellt gleichermaßen durch ihr Arrangement im Fotobuch einen neuen Zusammenhang her. Benjamin spricht daher auch in Bezug auf *Die Welt ist schön* explizit von einer Montage, vom „Montieren“ disparater Elemente. Seine Kritik ist vielmehr darauf zu beziehen, in *welchem* Kontext die Fotografien hier auftreten. In der, wie Benjamin es ausdrückt, „Zusammenschau“ Renger-Patzschs werden Technik, Kunst und Natur unter den gemeinsamen Nenner der „Schönheit“ subsumiert, ein Erkenntnisgewinn bleibt für ihn jedoch aus. Es scheint als gäbe es für Benjamin, so Stiegler, daher „richtige“ und „falsche“ Wege der Konstruktion.⁴⁹⁴ Eine entscheidende Bedeutung kommt hier der Kontextualisierung der Fotografien durch den Text zu: Ohne „Beschriftung“, so konstatiert Benjamin, müsse „alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben“.⁴⁹⁵ Während die Schrift gegenüber dem Bild in *Neues von Blumen* für Benjamin noch eine untergeordnete Rolle einnimmt, wird diese Haltung in *Kleine Geschichte der Photographie*

⁴⁸⁹ Vgl. Rodschenko: Gegen das synthetische Porträt, für den Schnappschuß [1928], in: Kemp 1999, S. 79–82.

⁴⁹⁰ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 371.

⁴⁹¹ Vgl. Keller 1994, S. 11.

⁴⁹² Sander: Brief an Peter Abelen, 16.1.1951, August Sander Archiv Köln, Dok-1951-11, zit. n. Conrath-Scholl 2019, S. 147.

⁴⁹³ Keller 1994, S. 11.

⁴⁹⁴ Stiegler 2009a, S. 61.

⁴⁹⁵ Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 385.

revidiert. Erneut greift er Moholy-Nagys Gedanken des „Photographieunkundigen“ als zukünftigen Analphabeten auf, stellt ihn jedoch zugleich in Frage:

„Nicht der Schrift-, sondern der Photographieunkundige wird, so hat man gesagt, der Analphabet der Zukunft sein.“ Aber muss nicht weniger als ein Analphabet ein Photograph gelten, der seine eigenen Bilder nicht lesen kann? Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?⁴⁹⁶

Entgegen der positivistischen Prämisse des Optisch-Unbewussten, dass die Erkenntnis aus der unmittelbaren fotografischen Beobachtung einer äußeren Erscheinung abzuleiten sei, erscheint die Bedeutung der Fotografie hier nur durch schriftliche Vermittlung erkennbar. Köhn zufolge ist die Beschriftung in Anbetracht der gesellschaftlichen Krise der frühen 1930er-Jahre weniger unter fototheoretischen als unter politischen Vorzeichen für Benjamin essenziell. Er vergleicht seine Einschränkung der Lesbarkeit unbeschrifteter Fotografien mit der Position Ernst Kállais, für den die Fotografie, solange sie „als rein optisches Moment auftritt, als nackt-sachlich mechanische Momentaufnahme ohne jede Spur von sozialer Deutung“⁴⁹⁷, uneindeutig bleibt und erst im Zusammenhang mit der Zeitungseite, auf der sie erscheint, lesbar wird.⁴⁹⁸ Im *Kunstwerk*-Aufsatz betrachtet auch Benjamin die Beschriftung als integralen Bestandteil der Lesbarkeit der Fotografie im Kontext der Illustrierten.⁴⁹⁹ Anders als der „Titel eines Gemäldes“ stelle die Beschriftung dem Betrachter von Fotografien hier „Wegweiser“ auf, allerdings sowohl „richtige“ als auch „falsche“.⁵⁰⁰ Über eine reine Bildunterschrift geht die Beschriftung für Benjamin jedoch hinaus.⁵⁰¹ Mit seiner Beobachtung, dass die Menschen auf Hills frühen Porträts noch „unbescholten“ und „unbeschriftet“ erscheinen, zeichnet er das Bild einer Epoche, in der die Fotografie in den „Zeitungen“ noch nicht massenhaft zirkulierte und „die wenigsten Menschen ihren Namen gedruckt [sahen].“⁵⁰² Die damit verbundene Authentizität der frühen Fotografie sehe er, so Nitsche, in der Moderne durch das „Fotografiergesicht“ abgelöst, das sich die Welt Kracauer zufolge angesichts der ‚Bilderflut‘ in der nun allgegenwärtigen Illustrierten zugelegt habe.⁵⁰³ Mit dem Begriff der Beschriftung, den Benjamin in seinem Schreiben über die Fotografie der Gegenwart erneut aufgreift, zielt er auf die Beschreibung der „Wirklichkeit als eine durch Schrift und Bild durchsetzte“, die nicht mehr unmittelbar, sondern nur noch medial

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ernst Kállai: Schöne Photos, billige Photos [1929], in: Ders.: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler 1921 bis 1933. Leipzig/Weimar 1986, S. 14–148, hier S. 143, zit. n. Köhn 2011, S. 405.

⁴⁹⁸ Vgl. Köhn 2011, S. 405.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰⁰ Benjamin: *Kunstwerk*-Aufsatz, GS I, S. 485.

⁵⁰¹ Vgl. Nitsche 2011, S. 193f.

⁵⁰² Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 372.

⁵⁰³ Vgl. Nitsche 2010, S. 76.

vermittelt wahrgenommen werden könne.⁵⁰⁴ Da sich jedoch, wie Benjamin und Brecht betonen, anhand einer „einfachen Wiedergabe“ keine zuverlässigen Aussagen über die Realität treffen lassen, wird es zur Orientierung in einer zunehmend von technischen Medien bestimmten Wirklichkeit notwendig, das Entziffern der Fotografien und das Deuten ihrer Zeichen zu lernen und zu trainieren. „[E]in neues Sehen zu proklamieren“, wie Stiegler schreibt, sei für Benjamin nun nicht mehr ausreichend, dieses müsse zugleich „durch ein neues Lesen begleitet“ werden.⁵⁰⁵

Dem Fotobuch als „Übungsatlas“ kommt dabei in Benjamins Überlegungen zur Fotografie als emanzipatorischer Sehschule der Moderne eine Schlüsselrolle zu: Das Aufkommen der Massenmedien verändert Benjamin zufolge nicht nur das Kunstwerk, sondern auch die Literatur: Die Schrift werde aus dem „gedruckten Buche [...], wo sie ihr autonomes Dasein führte“ nun von „Reklamen auf die Straße hinausgezerrt“.⁵⁰⁶ Vor diesem Hintergrund konstatiert er Mitte der 1930er-Jahre einen „Umschmelzungsprozeß literarischer Formen“, in dem der Roman an Bedeutung verliert und neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden werden müssten.⁵⁰⁷ Dabei sei auch die „Schranke zwischen Schrift und Bild“ zu überwinden, wie er es unter anderem in den Fotomontagen Heartfields beobachtet.⁵⁰⁸ Auch die Bild-Text-Montage und die Montage der Bilder untereinander zu einer visuellen Narration im modernen Fotobuch lassen sich vor diesem Hintergrund als integraler Teil der „Literarisierung der Lebensverhältnisse“ betrachten, welcher die Fotografie, wie Benjamin im Rekurs auf Brecht feststellt, durch Beschriftung einbegriffen werde.⁵⁰⁹ Im Kontext des epischen Theaters verstand Brecht unter „Literarisierung“ ein konstruktives Verfahren, nach welchem das „Gestaltete“ mit „Formuliertem“ durchgesetzt werden müsse.⁵¹⁰ Dazu nutzte er Tafelprojektionen, um das Geschehen auf der Bühne zu kommentieren oder zu konterkarieren. Auch Brecht verfolgte mit der Bild-Text-Montage den pädagogischen Anspruch eines Wahrnehmungstrainings, das er als Übung des „komplexe[n] Sehen[s]“ im Modus des „vergleichenden Blättern[s]“ beschrieb.⁵¹¹ Die kontemplative Versenkung in den ‚Fluss‘ der Handlung müsse immer wieder unterbrochen werden, um eine Reflexion des Gesehenen zu ermöglichen.⁵¹² Mit der „Literarisierung“ verbinden Brecht und Benjamin

⁵⁰⁴ Nitsche 2010, S. 193f.

⁵⁰⁵ Stiegler 2009c, S. 181.

⁵⁰⁶ Benjamin: Einbahnstraße [1928], GS IV, S. 103.

⁵⁰⁷ Ders.: Der Autor als Produzent, GS II, S. 687.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ders.: Kleine Geschichte der Photographie, GS II, S. 385.

⁵¹⁰ Brecht: Anmerkungen zur Dreigroschenoper, in: Siegfried Unseld (Hrsg.): Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente, Bd. I. Frankfurt a. M. 1973, S. 90–101, hier S. 91.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Vgl. ebd.

gleichermaßen den Anspruch einer emanzipatorischen Umgestaltung der massenmedialen „Apparate“. Demnach könnten, so Lindner, die „neuen Medien, das episch umfunktionierte Theater, die *operative* [Hervorhebung im Original] Literatur und Presse dem gesprochenen und geschriebenen Wort seine lehrhafte, aufklärende und organisierende Wirkung wiedergeben.“⁵¹³

Wie bereits dargelegt wurde, spielt die Einbettung der Fotografie in Funktionszusammenhänge für Benjamin eine entscheidende Rolle. Während er die Frühzeit des Mediums im 19. Jahrhundert noch anhand von Bildbeschreibungen individueller Porträtfotografien aufschlüsselt, betrachtet er die Fotografie der Gegenwart nicht anhand von Einzelaufnahmen, sondern nur im Verbund des Fotobuchs. Als neu aufkommender Medientypus ist dieses nicht zuletzt deshalb für Benjamin von besonderem Interesse, weil es selbst ein reproduzierbares Erzeugnis der modernen Massenkultur darstellt, mit dem sich ein breites Publikum erreichen und in „Produktionsapparate“ intervenieren lässt, wie er es später in Bezug auf Heartfields Arbeiten für den „Buchdeckel“ und die *Illustrierte* konstatiert. Auch die *Literarische Welt* als Erscheinungsort seines Essays lässt sich als Hinweis darauf verstehen, dass er das Fotobuch nicht nur als Bildband betrachtet, sondern als eigene Buchgattung und neue literarische Form. Dort erscheinen bereits in den 1920er-Jahren neben Benjamins Rezensionen von Romanen auch Besprechungen eher ungewöhnlicher Gattungen, wie Kinderbücher, Lesefibeln und verschiedene mit Fotografien illustrierte Publikationen.⁵¹⁴

Insbesondere *Antlitz der Zeit* geht für Benjamin über ein klassisches „Bildbuch“ hinaus. Mit dem Begriff „Übungsatlas“ schließt er zum einen an Döblin an, der das vergleichende Sehen in Sanders Fotobuch mit einem vergleichenden Studium der Organe des Menschen in Beziehung setzt und damit den anatomischen Atlas aufruft.⁵¹⁵ Waren die Porträts der ‚Verfallsepoche‘ für das private Familienalbum mit „fingerdick goldumrandeten Blättern“ bestimmt,⁵¹⁶ steht *Antlitz der Zeit* als Atlas „namenloser Menschenbilder“ für Benjamin in der Tradition einer Buchgattung, die dem wissenschaftlichen Anspruch gerecht wird, welchen er auch den Fotografien selbst zubilligt. Zum anderen betrachtet er das Fotobuch als Übungsinstrument, mit dem sich nicht nur der physiognomische Blick schärfen lasse, sondern zugleich das Training einer neuen Form der Wahrnehmung ermöglicht werde. Auch *Urformen der Kunst* lässt sich in dieser doppelten Perspektive betrachten.⁵¹⁷ Zum einen greift das Fotobuch mit den ‚sachlich‘ komponierten Pflanzenstudien sowie der Angabe des

⁵¹³ Lindner 1972, S. 33.

⁵¹⁴ Vgl. Schöttker 2002, S. 430ff. und Köhn 2011, S. 404.

⁵¹⁵ Vgl. Stoll 2018, S. 134.

⁵¹⁶ Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, GS II, S. 375.

⁵¹⁷ Vgl. Stoll 2018, S. 142.

Vergrößerungsfaktors und der Aufschlüsselung der lateinischen Namen im Index Elemente eines Herbariums oder eines botanischen Bilder-Atlas‘ auf. Unter dem Vorzeichen des Neuen Sehens betrachtet Benjamin seine Fotografien zugleich als Erweiterung des „Wahrnehmungsinventars“, die im Sinne der ursprünglichen didaktischen Zielsetzung von Blossfeldts Pflanzenaufnahmen das visuelle Studium neuer „Bildwelten“ ermöglicht.⁵¹⁸

Das „Lesen“ von Fotografien werde für Benjamin, wie Stiegler darlegt, in der Moderne zur „Kulturtechnik“, deren Einübung dazu diene, die „Gegenwart verstehen, deuten, dechiffrieren“ zu können. Die pädagogische Funktion der Fotografie als Sehschule lässt sich daher auch als Gegenentwurf zur „Ohnmacht [...] im Angesicht des technischen Fortschritts“ verstehen, die Benjamin der Generation der ‚Verfallszeit‘ attestiert.⁵¹⁹ In einer von technischen Medien bestimmten Lebensrealität, die Schrift und Bild für Benjamin gleichermaßen „auf die Straße“ zerrt, in der Illustrierten massenhaft verfügbar macht und damit zugleich neue Formen der Wahrnehmung hervorbringt und erfordert, wird die Schulung des Sehens für ihn auch zur politischen Aufgabe. Seinen Überlegungen zur Kontextabhängigkeit der Fotografie, die in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit ins Wanken gerate und durch Konstruktion und Beschriftung zuallererst lesbar gemacht werden müsse, wohnt zugleich eine Warnung vor den „falschen“ Wegweisern inne, wie Benjamin sie später im *Kunstwerk*-Aufsatz bezeichnet. Wo die semantische Offenheit der Fotografie nicht als Möglichkeit einer immer neu zu aktualisierenden Bedeutung und aktiver Rezeptionshaltung erkannt wird, lässt sie sich leicht auf eine vereinfachende oder manipulative Deutungsperspektive festschreiben. Das Unvermögen, Fotografien lesen und verstehen zu können, so Stiegler, lasse „die Bilderflut der Moderne als Natur-, aber nicht als Kulturphänomen“ und „Photographien in den illustrierten Zeitschriften als unabweisbare Belege des Dargestellten und nicht als das Ergebnis einer kulturellen Codierung“ erscheinen.⁵²⁰

In den frühen 1930er-Jahren steht Benjamin mit dieser Forderung nicht alleine. Im Zentrum der zeitgenössischen fototheoretischen Debatten der Weimarer Republik um die immer wieder ausgerufene „Bilderflut“ steht die Frage, ob und *wie* sich mittels Fotografie eine Aussage über die Wirklichkeit treffen lässt.⁵²¹ In diesem Zusammenhang traten auch zahlreiche Fotobücher mit dem Anspruch einer „Wahrnehmungsfibel“ auf.⁵²² Wie Mareike

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 144.

⁵¹⁹ Ebd., S. 377.

⁵²⁰ Stiegler 2009c, S. 181.

⁵²¹ Vgl. Uecker 2007, S. 470f.

⁵²² Vgl. ebd. und Stoll 2018, S. 10.

Stoll darlegt, verfolgten diese das Ziel einer fotografischen Alphabetisierung, wie Moholy-Nagy sie forderte – ein „Erlernen der Sprache der Photographie“, um verschiedene Gebrauchsformen des Mediums auch „in anderen medialen Kontexten“ dechiffrieren zu können.⁵²³ Dies erfolge insbesondere durch die Einübung eines vergleichenden Sehens sowie durch die aktive Partizipation der Leser, die im haptischen Umgang mit den Buchseiten, im „Blättern“, das Gesehene wortwörtlich „begreifen“ lernten. Durch die aktive „Re-Montage“, das heißt die Möglichkeit, das Buch an einer beliebigen Stelle aufzuschlagen und in verschiedene Richtungen zu blättern, sowie das selbstbestimmte Lese- und Wahrnehmungstempo, erlerne der Betrachter die „eigene Handlungsfähigkeit“.⁵²⁴ Dass das Lesen von Fotografien eine aktive Konstruktionsleistung darstellt, legt Benjamin bereits mit Blick auf die Daguerreotypie dar, die „hin- und herzuwenden“ sei, bis man ein Bild auf ihr erkennen könne.⁵²⁵ Die taktile Rezeption der Daguerreotypien, die sich erst in der Hand des Betrachters zu erkennen geben, aktualisiert sich in der Moderne in Form des „Übungsatlas“, der im Durchblättern der Buchseiten eine Einübung des veränderten „Wahrnehmungsinventars“ verspricht.

Inwieweit die von Benjamin betrachteten Publikationen diesem Anspruch gerecht werden, ist jedoch zu hinterfragen. Im Unterschied zu der experimentellen Gestaltung moderner Fotobücher wie Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* schließen sowohl *Urformen der Kunst* und *Antlitz der Zeit* als auch *Die Welt ist schön* an eine bereits etablierte Buchgattung an. Mit den jeweils einzeln auf der Doppelseite gesetzten, nummerierten Bildtafeln und dem vorangestellten Textteil greifen alle drei Publikationen das Layout klassischer Bildbände auf. Während sich Elemente moderner Buchgestaltung ausmachen lassen, ist hier jedoch eine Diskrepanz zwischen Außen- und Innenteil festzustellen: Gegenüber den grafischen Vignetten auf den Einbänden und der in Versalien gesetzten Grotesk-Type der Titel wirken die Serifenschrift und der Satz im Inneren des Buches eher konservativ.⁵²⁶

Auch in Bezug auf die Form der Bild-Text-Montage unterscheiden sie sich von den konstruktiven Verfahren Heartfields oder Bretons. Während letztere die eindeutige Lesbarkeit der Fotografie in Frage stellen, bestätigen sich Bild- und Textteil der Fotobücher

⁵²³ Stoll 2018, S. 39f.

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Eine ähnliche Formulierung findet sich auch in einem Text Benjamins zur Lesefibel, die er, wie Stoll ausführt, gleichermaßen als Übungsinstrument einer visuellen und zugleich haptischen Wahrnehmung betrachte, da im Prozess des Blätterns Bild und Text „in Bewegung gesetzt“ und die kindliche Vorstellungskraft anregt werde: „im Handumdrehen“, so Benjamin, verwandelten sich die Worte in imaginäre Bilder, nicht lesend, sondern „bildend“ erschließe sich das Kind die Schrift. (Vgl. Stoll 2018, S. 126 und Benjamin: *Aussicht ins Kinderbuch* [1926], GS IV, S. 609–615.)

⁵²⁶ Vgl. Jaeger. 2015b, S. 289 und Enno Kaufhold: *Das Verschwinden des Typus. Antlitz der Zeit* (1929) von August Sander, in: Heiting/Jaeger 2012, S. S. 302–309, hier S. 304.

Sanders und Blossfeldts vielmehr gegenseitig. Die Bildtitel auf der Buchseite oder im Tafelverzeichnis dienen nicht dazu, die Kontextabhängigkeit der Fotografien selbstreflexiv zu verhandeln, den kontemplativen ‚Fluss‘ zu unterbrechen und zur Reflexion herauszufordern. Vielmehr nehmen sie die Rolle deskriptiver Bildunterschriften ein und privilegieren damit nur eine unter unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten der Fotografien. Der Anspruch der ‚Sachlichkeit‘, den die Fotografien durch ihre formale Gestaltung vermitteln, wird auch in den Einleitungstexten aufgegriffen, welche die vermeintliche Objektivität und ‚Wissenschaftlichkeit‘ der Aufnahmen hervorheben. Während Benjamin im Anschluss an Döblin und Nierendorf bemerkt, dass die Fotografien für sich selbst sprechen und eine unmittelbare, visuelle Erkenntnis ermöglichen, nehmen sie im Verbund des Fotobuchs jedoch eher eine illustrative Rolle ein. Sowohl die Pflanzenfotografien Blossfeldts als auch Sanders Porträts visualisieren ein jeweils schriftlich formuliertes Konzept: Die Anordnung der Porträts in *Antlitz der Zeit* entspricht Sanders subjektivem Entwurf einer Gesellschaftsordnung nach typologischen ‚Mappen‘, Blossfeldt präparierte seine botanischen Modelle so, dass sie als diejenigen ‚Urformen der Kunst‘ in Erscheinung treten, die der Titel seines Fotobuchs verspricht. Im Sinne einer ‚Re-Montage‘ lassen die Fotobücher, wie von Stoll vorgeschlagen, auch andere Lesarten zu, die abseits der Titel, Einleitungstexte und Beschriftungen eigene Wege durch das Bildmaterial ermöglichen. Im Kontext von Benjamins Rezensionen sind diese jedoch zumindest nicht vorgesehen. Der Textteil ist, wie dargelegt wurde, für seine Interpretation der Fotobücher maßgeblich, die Fotografien selbst nehmen nur eine untergeordnete Rolle ein. Deutlich wird dies insbesondere anhand seiner ambivalenten Haltung gegenüber der Neuen Sachlichkeit. Die formalen wie konzeptionellen Gemeinsamkeiten der Fotografien Sanders, Blossfeldts und Renger-Patzschs interpretiert Benjamin entsprechend ihrer jeweiligen Kontextualisierung im Fotobuch als emanzipatorisch und erkenntnistiftend oder schöpferische Verklärung.

5. Schlussbetrachtung und Ausblick

Ausgehend von der Frage, wie sich Benjamins ambivalente Bewertungen der fotografischen Neuen Sachlichkeit verstehen lassen, haben sich aus einer Analyse der *Kleinen Geschichte der Photographie* zunächst weitere Uneindeutigkeiten ergeben: Indem sie die Grenzen der Sichtbarkeit verschiebt, erweitert die Fotografie für Benjamin Wahrnehmung und Bewusstsein, zugleich verstellt sie den Blick auf die „eigentliche Realität“ und verklärt die gegenwärtigen Verhältnisse. Aus der unmittelbaren Beobachtung ermöglicht sie neue Einsichten und zeigt zuvor unbekannte Zusammenhänge auf, gleichzeitig ist sie leeres Zeichen, das sich nur durch konstruktive Verfahren und Beschriftung lesen und verstehen lässt. Betrachtet man Benjamins Essay im Hinblick auf die Text- und Bildquellen, die ihm als Argumentationsgrundlage dienen, wird *Kleine Geschichte der Photographie* selbst als Zeitbild einer historischen Situation lesbar, in der die Potenziale und Grenzen der Fotografie neu verhandelt werden.⁵²⁷ Aus den unterschiedlichen Positionsbestimmungen der fototheoretischen Debatten der 1920er- und frühen 30er-Jahre, die implizit und explizit Eingang in Benjamins Aufsatz finden, destilliert er eine eigene Perspektive auf einen progressiven Gebrauch der Fotografie mit gesellschaftlichem Anspruch.

Das Potenzial der modernen Fotografie, das Benjamin durch Blossfeldt und Sander zur Anwendung gebracht sieht, begründet er aus ihren medialen Eigengesetzlichkeiten und ihrer historischen Entwicklung. Zwei Aspekte sind für ein Verständnis seiner Gedanken zu emanzipatorischen Gebrauchsformen der Fotografie entscheidend. Zum einen ermöglichen diese für Benjamin in der Gegenwart ein Neues Sehen durch eine Erweiterung der Wahrnehmung. Indem sie durch Vergrößerung die verborgenen Strukturen im Kleinen hervorbringen, Details isolieren und Bewegungsabläufe stillstellen, befreien sie ihren Gegenstand aus der „Hülle“ konventionalisierter Sehgewohnheiten und erlauben eine neue Perspektive auf die eigene Umwelt durch die Erkenntnis bislang unsichtbarer Zusammenhänge und eines kollektiven Unbewussten. Neben einer epistemologischen erfüllen sie für Benjamin zugleich eine didaktische Funktion, indem sie das Neue Sehen als physiognomisch und politisch geschärften Blick trainieren. Zum anderen konstatiert er eine Umwälzung tradierter Kunstformen als Konsequenz der technischen Reproduzierbarkeit der Fotografie. Den damit einhergehenden „Verfall der Aura“ begreift er zugleich als Chance für eine neue Form politisch-pädagogischer Massenkunst, die an die „Apparate“ und

⁵²⁷ Vgl. Stiegler 2010, S. 255.

Kommunikationsmedien der Moderne anknüpft und Kompetenzen im Entziffern ihrer visuellen Botschaften vermittelt.

Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, ob eine im Anschluss an Benjamin vorgenommene Kanonisierung der fotografischen Neuen Sachlichkeit als Museumskunst seinen fototheoretischen Überlegungen gerecht wird oder ob sie nicht vielmehr die Aura des traditionellen Kunstwerks wiederbelebt, deren „Zertrümmerung“ er fordert.⁵²⁸ Während eine Präsentation der Fotografien in Passepartout und Rahmen diese aus ihren spezifischen Entstehungs- und Publikationskontexten löst und sie vom Betrachter abrückt, gilt Benjamins Interesse gerade nicht dem fotografischen Einzelbild, sondern dessen Einbettung in funktionale Zusammenhänge und einer Rezeption, die die Distanz zum Betrachter überwindet. Wie in der Arbeit gezeigt wurde, nimmt das Fotobuch aus diesem Grund eine Schlüsselrolle in Benjamins *Kleiner Geschichte der Fotografie* ein. Seine Aufmerksamkeit richtet er nicht allein auf die darin publizierten Fotografien, sondern vielmehr auf eine neue Buchgattung. Als „Übungsatlas“ verbindet das Fotobuch für ihn den Anspruch eines unter dem Begriff des Optisch-Unbewussten verhandelten Neuen Sehens mit einem konstruktiven Verfahren, das einen vergleichenden Blick auf fotografische Einzelbeobachtungen erlaubt und diese zugleich durch Bild-Text-Montage kontextualisiert.

Wie dargelegt wurde, erschließen sich Benjamins fototheoretische Überlegungen und politische Forderungen nur aus ihrem Kontext. Seine Konstruktion einer Geschichte der Fotografie ist bestimmt vom Blick des materialistischen Historikers und einem Denken in Konstellationen: Das Potenzial progressiver fotografischer Gebrauchsformen in der Moderne ist für ihn bereits in der Frühzeit des Mediums angelegt, ebenso wie deren regressives Gegenstück. Als „Schwellenmedium“ am Übergang vom 19. in das 20. Jahrhundert ist die Fotografie für Benjamin zugleich Gradmesser eines gesellschaftlichen und politischen Wandels seiner Gegenwart. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch seine Fotobuch-Kritiken nicht als zeitlos gültige Werturteile verstehen, wie es in der Rezeption der Werke Sanders und Blossfeldts zu beobachten ist. Vielmehr sind sie in ihrem eigenen historischen Kontext zu betrachten und aus gegenwärtiger Perspektive zu aktualisieren. Mittels einer Analyse, die Benjamins Gedanken zur Neuen Sachlichkeit im Zusammenhang seiner theoretischen Begriffsarbeit verortet, wurde daher in dieser Arbeit versucht, seine

⁵²⁸ Vgl. dazu weiterführend Christopher Phillips: Der Richterstuhl der Fotografie, in: Herta Wolf (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2015, S. 291–333.

Vorstellung des Fotobuchs als „Übungsatlas“ zu erörtern und an den Werken selbst zu prüfen.

Wie aus einer Betrachtung von *Urformen der Kunst* und *Anlitz der Zeit* im Hinblick auf ihre Buchgestaltung und fotografische Bildsprache deutlich wurde, werden beide Fotobücher Benjamins Anspruch nur bedingt gerecht. Zwar ermöglichen sie insofern ein Neues Sehen, als sie das Detail aus dem Zusammenhang herausbrechen, neu kontextualisieren und die „Strukturbeschaffenheiten“ ihrer Sujets durch Vergrößerung oder Distanznahme offenlegen. Der von Benjamin geforderte Bruch mit tradierten Darstellungskonventionen und Sehgewohnheiten bleibt jedoch hinter einer bereits etablierten fotografischen Bildsprache zurück, die kunst- und fotohistorische Referenzen ins 19. Jahrhundert mit dem visuellen Vokabular wissenschaftlicher Aufnahmen zu einer ‚sachlichen‘ Fotografie mit epistemologischem Anspruch aktualisiert. Während Blossfeldt und Sander in ihrem Selbstverständnis als nichtintervenierende Dokumentaristen die Fotografie als objektives, mechanisches Aufzeichnungsmedium verstehen, steht in ihren Fotografien jedoch nicht die möglichst exakte Reproduktion des individuellen Einzelfalls im Vordergrund, sondern dessen Reduktion auf eine idealtypische Essenz. Anstelle einer von Benjamin geforderten Reflexion der medialen Bedingungen der Fotografie verschwinden diese bei Blossfeldt und Sander vielmehr hinter dem Anspruch der Sachlichkeit aus dem Bild. Durch gestalterische und inszenatorische Eingriffe entwerfen beide ein subjektives Bild der Wirklichkeit, das sich jedoch nicht selbstreflexiv als Konstruktion zu erkennen gibt, sondern als unmittelbare Beobachtung auftritt. Der Zeigegestus der Fotografien wird durch deren Kontextualisierung in den Fotobüchern noch verstärkt, die ihrerseits an bereits etablierte Konventionen der Buchgestaltung anknüpfen. Die deskriptiven Bildtitel legen eine eindeutige Lesbarkeit nahe, die einleitenden Texte betonen die vermeintliche Wissenschaftlichkeit des Vorgehens sowie die dokumentarische Qualität der Fotografien.

Bezüglich der Frage, wie sich die Fotobücher Blossfeldts und Sanders für Benjamin von Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* unterscheiden, lässt sich festhalten, dass seine gegensätzlichen Bewertungen nicht auf formale oder konzeptionelle Unterschiede zurückzuführen sind. Entscheidend ist vielmehr der jeweilige Kontext: Eingebettet in die Bild-Text-Montage des Fotobuchs erscheint die Isolation des Details, der neue Blick auf das Altbekannte und die Konstruktion einer Analogie zwischen Natur- und Kunstform Benjamin im Falle Renger-Patzschs als Ästhetisierung, im Falle Blossfeldts als Erweiterung des „Wahrnehmungsinventars“. Im Hinblick auf das Vorhaben einer Überprüfung von Benjamins Bewertungen neusachlicher Fotobücher wurde die Betrachtung der Werke auf diejenigen Teilaspekte beschränkt, die in Benjamins Kritiken verhandelt werden. Wie sich

eine umfassende Analyse der Fotobücher unter Berücksichtigung der von Mareike Stoll angeführten Möglichkeit der „Re-Montage“ der Fotografien abseits der vorgegebenen Leserichtung und Rahmung durch den Textteil auf die eingangs aufgestellte These auswirkt, bliebe in einer weiterführenden Untersuchung zu erforschen.

Aus einer Diskussion der Begriffe, die Benjamin in Auseinandersetzung mit der Fotografie entwickelt, wurde ein weiterer Widerspruch sichtbar. Wie im Hinblick auf das Optisch-Unbewusste und die Aura früher Porträtfotografien erörtert wurde, spielen die indexikalischen Eigenschaften des Mediums für Benjamins (foto-)theoretische Terminologie eine entscheidende Rolle. Beide Kategorien nehmen Bezug auf die Vorstellung einer physischen Bindung der Fotografie an ihren Gegenstand, der im Bild als Spur aufgehoben zu sein scheint. In diesem Punkt weisen seine Überlegungen zur Fotografie Parallelen zu seinen geschichtsphilosophischen Prämissen auf: Aus der Zeit gehoben und stillgestellt, lässt sich der Augenblick aus dem historischen Kontinuum herauslösen und aus gegenwärtiger Perspektive unter veränderten Vorzeichen neu betrachten. Nicht als Abbild oder Dokument der Vergangenheit ist die Fotografie für ihn von Bedeutung, sondern als latente Spur eines Optisch-Unbewussten, die sich nur dem subjektiven Blick des gegenwärtigen Betrachters erschließt und dessen aktive Partizipation erfordert. Vor diesem Hintergrund betont er die Notwendigkeit einer konstruktiven Fotografie, da die „reine Wiedergabe“ unter fortgeschrittenen kapitalistischen Produktionsbedingungen für ihn keine Erkenntnismöglichkeit bietet. Wie dargelegt wurde, lässt sich Benjamins Forderung nach fotografischer Konstruktion jedoch mit der Kategorie des Optisch-Unbewussten nicht vereinbaren. Die visuelle Erkenntnis des Unbewussten beruht für ihn auf einer aus den indexikalischen Eigenschaften des Mediums abgeleiteten „Selbstabbildung der Natur“, die sich vermeintlich unmittelbar in die Aufnahme einschreibt und technisch lediglich sichtbar gemacht wird. Mit dem Anschluss an die Wissenschaftsfotografie des 19. Jahrhunderts findet auch deren positivistisches Ideal einer mechanischen Objektivität seine Fortsetzung in der Gegenwart. Die subjektive Perspektive des Fotografen und die Konstruktionsleistung des Betrachters nehmen nur einen untergeordneten Stellenwert gegenüber der unmittelbaren und zugleich „vorurteilslosen Beobachtung“ ein, die in Benjamins Auseinandersetzung mit dem Fotobuch der Neuen Sachlichkeit eine zentrale Rolle spielt.

Indem er zum Abschluss seines Essays die Beschriftung als „wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme“ bezeichnet, nimmt Benjamin die Gegenposition zu einer Haltung ein, die von der Möglichkeit einer unmittelbaren visuellen Erkenntnis des Optisch-Unbewussten durch

ein fotografisches Neues Sehen ausgeht. Was aus beiden Perspektiven in den Hintergrund gerät, sind diejenigen Aspekte, die er in Bezug auf die Historizität der Fotografie hervorhebt. Aus Benjamins Auseinandersetzung mit den Entwicklungstendenzen und unterschiedlichen Gebrauchsformen des Mediums wird deutlich, dass Fotografien immer auch von einem eigenen historischen Index begleitet werden, den es im Bild zu entziffern gilt.⁵²⁹ Entscheidend für die Lesbarkeit der Fotografie ist daher nicht ausschließlich ihre Rahmung durch externe Texte, wie Beschriftungen oder der jeweilige Publikationszusammenhang, sondern zugleich auch die Fähigkeit, ihre visuellen Konventionen im Kontext der historischen Entwicklung der Fotografie als Bildmedium zu reflektieren. Vor diesem Hintergrund lässt sich *Kleine Geschichte der Photographie*, wie Stiegler vorschlägt, auch selbst als „Bilderfibel der Photographie“ interpretieren, „der es darum geht, dem Betrachter das Lesen von Photographien nah- und beizubringen.“⁵³⁰ Wie sich Fotografien verstehen und deuten lassen wird in Benjamins Essay als zentrale Fragestellung verhandelt, die gegenwärtige Entwicklungen immer in der Geschichte verortet und gleichzeitig aus der Perspektive der Gegenwart einen neuen Blick in die Vergangenheit ermöglicht.⁵³¹ Wenngleich Benjamins Antworten nicht immer eindeutig ausfallen, liegt doch in seinem konstruktiven Zugriff auf die Geschichte der Fotografie die Möglichkeit einer Aktualisierbarkeit seiner fototheoretischen Überlegungen: Seinen „Blick zurück nach vorn“ aus heutiger Perspektive erneut einzunehmen, bedeutet, Benjamins Gedanken zur Fotografie seiner eigenen Gegenwart nicht als abgeschlossen zu betrachten, sondern sie im Hinblick auf ihren eigenen historischen Index und in Konstellation mit der Jetztzeit immer wieder neu zu verhandeln.⁵³²

Ein Ansatzpunkt für eine weiterführende Forschungsarbeit zur Neuen Sachlichkeit aus heutiger Perspektive lässt sich aus der Beobachtung ableiten, dass sich Benjamins 1931 formulierte politische Erwartungen an die Fotografie nicht erfüllt haben. Eine im Anschluss an Benjamin formulierte Lesart der Neuen Sachlichkeit als emanzipatorische Gebrauchsform der Fotografie steht im Zeichen einer Fotogeschichtsschreibung, die die Moderne durch den Nationalsozialismus unterbrochen sieht und in der Nachkriegszeit an die Fotografie der Weimarer Republik anknüpft. Im Zuge der jüngeren Forschung wird jedoch deutlich, dass dieser „Bruch“ nicht stattfand – vielmehr ist festzustellen, dass auch nach 1933 in vielerlei Hinsicht an die im Kontext des Neuen Sehens und der Neuen Sachlichkeit entwickelte

⁵²⁹ Vgl. Stiegler 2010, S. 268f.

⁵³⁰ Ders. 2009c, S. 181.

⁵³¹ Vgl. ebd.

⁵³² Vgl. Nitsche 2010, S. 345.

Bildsprache angeschlossen wurde.⁵³³ Vor dem Hintergrund seiner in *Kleine Geschichte der Photographie* formulierten Beobachtung, dass progressive und regressive Entwicklungstendenzen der modernen Fotografie untrennbar miteinander verbunden sind, ließen sich diese Kontinuitäten mit Benjamin in den Blick nehmen.

⁵³³ Vgl. Shaw 2019 und Lemke 2021, sowie die weiteren Beiträge des Ausstellungskatalogs *Neu Sehen*. Erste grundlegende Forschungsergebnisse zu diesem Themenkomplex lieferte die Studie *Die Erziehung zum Wegsehen* von Rolf Sachsse (Hamburg 2003).

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Benjamin, Walter: Aussicht ins Kinderbuch [1926], in: Gesammelte Schriften Bd. IV, hrsg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 609–615.
- Benjamin, Walter: Autobiographische Schriften [Tagebuchnotizen 1938], in: Gesammelte Schriften Bd. VI, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 532–539.
- Benjamin, Walter: Berliner Chronik, in: Gesammelte Schriften Bd. VI, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 465–519.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [1936, Dritte Fassung], in: Gesammelte Schriften Bd. I, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 471–508.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk, in: Gesammelte Schriften Bd. V, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1991.
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent [1934], in: Gesammelte Schriften Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 683–701.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz [1929], in: Gesammelte Schriften Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 295–310.
- Benjamin, Walter: Einbahnstraße [1928], in: Gesammelte Schriften Bd. IV, hrsg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt a. M. 1991, S. 83–148.
- Benjamin, Walter: Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz [1927], in: Gesammelte Schriften Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 751–755.
- Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie [1931], in: Gesammelte Schriften Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 368–385.
- Benjamin, Walter: Neues von Blumen [1928], in: Gesammelte Schriften Bd. III, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1991, S. 151–153.
- Benjamin, Walter: Pariser Brief (2). Malerei und Photographie [1936], in: Gesammelte Schriften Bd. III, hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1991, S. 495–507.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte [1940], in: Gesammelte Schriften Bd. I, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 691–703.

- Benjamin, Walter: Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers [1934], in: Gesammelte Schriften Bd. II, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 776–803.
- Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Dreigroschenoper [1931], in: Siegfried Unseld (Hrsg.): Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente, Bd. I. Frankfurt a. M. 1973, S. 90–101.
- Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal, Bd. I, 1938–1942, hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1993.
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß [1931], in: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht et al., Bd. 21: Schriften 1. Frankfurt a. M. 1992, S. 448–514.
- Brecht, Bertolt: Durch Fotografie keine Einsicht [1930], in: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. v. Werner Hecht et al., Bd. 21: Schriften 1. Frankfurt a. M. 1992, S. 443–444.
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus [1924], in: Ders.: Die Manifeste des Surrealismus. Übers. v. Ruth Henry. Hamburg 1986, S. 9–43.
- Döblin, Alfred: Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit [1929], in: August Sander. Antlitz der Zeit. 60 Fotos deutscher Menschen. Mit gesammelten Rezensionen von 1929–1933, hrsg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. Köln 2019, S. 9–18.
- Heise, Carl Georg: Einleitung, in: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, hrsg. v. Carl Georg Heise. München 1928, S. 7–17.
- Moholy-Nagy, László: Diskussion über Ernst Kallais Artikel ‚Malerei und Fotografie‘, in: Internationale Revue i 10, 1927–1929, Nachdruck hrsg. v. Arthur Lehning, Nendeln 1978, S. 233–234.
- Moholy-Nagy, László: Malerei, Fotografie, Film [1925]. 2. Aufl. München 1927.
- Nierendorf, Karl: [Einleitung], in: Karl Blossfeldt: Urformen der Kunst. Berlin 1928, S. V–IX.
- Orlik, Emil: Über Fotografie [1924], in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie II (1912–1945). München 1999, S. 181–184.
- Renger-Patzsch, Albert: Das Photographieren von Blüten [1924], in: Ders.: Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie, hrsg. v. Bernd Stiegler und Ann und Jürgen Wilde. München 2010, S. 17–21.
- Renger-Patzsch, Albert: Die Natur als Künstlerin [1927], in: Ders.: Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie, hrsg. v. Bernd Stiegler und Ann und Jürgen Wilde. München 2010, S. 87–89.
- Renger-Patzsch, Albert: Ziele [1927], in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie II (1912–1945). München 1999, S. 74.

Rodschenko, Alexander: Gegen das synthetische Porträt, für den Schnappschuß [1928], in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie II (1912–1945). München 1999, S. 79–82.

Rodschenko, Alexander: Wege der zeitgenössischen Fotografie [1928], in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie II (1912–1945). München 1999, S. 85–91.

Roh, Franz: mechanismus und ausdruck. wesen und wert der fotografie, in: Ders./Jan Tschichold: foto-auge. 76 fotos der zeit [1929]. Unveränderter Nachdruck, Tübingen 1973, S. 3–7.

Tzara, Tristan: Die Fotografie von der Kehrseite [1922], in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie II. 1912–1945. München 1999, S. 94–95.

Sekundärliteratur

Anonymous: Teilnehmende Künstler der documenta 6, in: documenta Retrospektive, URL: https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_6 (Letzter Zugriff: 15.04.2022).

Brückle, Wolfgang: Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930, in: Claudia Schmölders/Sander L. Gilman: Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte. Köln 2000, S. 131–155.

Cadava, Eduardo: Words of Light. Theses on the Photography of History. Princeton 1997.

Conrath-Scholl, Gabriele: Einleitung, in: August Sander: Antlitz der Zeit. 60 Fotos deutscher Menschen. Mit gesammelten Rezensionen von 1929–1933, hrsg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. München 2019, S. 143–148.

Conrath-Scholl, Gabriele/Susanne Lange: August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Ein Konzept in seiner Entwicklung, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts: ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen, hrsg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln. München 2010, S. 7–35.

Daston, Lorraine/Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer: (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. M. 2002, S. 29–99.

Demandt, Philipp: Die Monumentalität des Minimalen, in: Arsprototo. Das Magazin der Kulturstiftung der Länder, Nr. 2 (2012), o.S., URL: <http://www.kulturstiftung.de/die-monumentalitaet-des-minimalen/> (Letzter Zugriff: 16.04.2022).

- von Dewitz, Bodo: ‚In einsamer Höhe‘. Zur Geschichte des Buches ‚David Octavius Hill – Der Meister der Photographie‘ von Heinrich Schwarz (1931), in: Ausst.kat. David Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert, Köln (Museum Ludwig), Göttingen 2000, S. 45–52.
- Eskildsen, Ute: Fotokunst statt Kunstphotographie. Die Durchsetzung des fotografischen Mediums in Deutschland 1920–1933, in: Dies./Jan-Christopher Horak (Hrsg.): Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaustellung „Film und Foto“ 1929. Stuttgart 1979, S. 8–25.
- Fürnkäs, Josef: Aura, in: Michael Opitz/Erndmut Wizisla: Benjamins Begriffe, Bd. I, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2011, S. 95–146.
- Ganteführer-Trier, Anne: Der Künstler als Archivar. Zu den Arbeitscollagen von Karl Blossfeldt, in: Angela Lammert (Hrsg.): Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität. Berlin 2001, S. 13–22.
- Geimer, Peter: Einleitung, in: Ders. (Hrsg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt a. M. 2002, S. 7–25.
- Geimer, Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg 2009.
- Gelderloos, Carl: Simply Reproducing Reality. Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography, in: German Studies Review, Jg. 37, Nr. 3 (2014), S. 549–573.
- Heckert, Virginia: Von der fotografischen Dokumentation zum künstlerischen Ausdruck. Albert Renger-Patzsch und das ‚Neue Sehen‘. in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945, Bd. II. Göttingen 2015, S. 259–283.
- Jaeger, Roland: Das lebendigste Fotobuch der Gegenwart. foto–auge (1929) von Franz Roh und Jan Tschichold, in: Ders./Manfred Heiting: Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. II. Göttingen 2015a, S. 330–349.
- Jaeger, Roland: Die Fülle der neuen Bildbücher. Eine begriffsgeschichtliche Skizze zum ‚Fotobuch‘, in: Ders./Manfred Heiting (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. I. Göttingen 2012, S. 24–29.
- Jaeger, Roland: Klassiker der Neuen Sachlichkeit. Die Welt ist schön (1928) von Albert Renger-Patzsch, in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945, Bd. II. Göttingen 2015b, S. 284–301.
- Janzen, Thomas: Zwischen der Stadt. Fotografien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch. Ostfildern 1996.
- Kambas, Chryssoula: Kunstwerk, in: Michael Opitz/Erndmut Wizisla (Hrsg.): Benjamins Begriffe, Bd. II. Frankfurt a. M. 3. Aufl. 2011, S. 524–551.
- Kaufhold, Enno: Das Verschwinden des Typus. Antlitz der Zeit (1929) von August Sander, in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hrsg.): Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, Bd. I. Göttingen 2012, S. 302–309.

- Keller, Ulrich: August Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts, in: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts, hrsg. v. Gunther Sander. München 1994, S. 11–80.
- Kemp, Wolfgang: Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München 2011.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): Theorie der Fotografie II (1912–1945). München 1999.
- Kofman, Sarah: Freud – Der Fotoapparat, in: Herta Wolf (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2015, S. 60–66.
- Köhn, Eckhardt: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2011, S. 399–405.
- Köhn: „Nichts gegen die Illustrierte!“ Benjamin, der Berliner Konstruktivismus und das avantgardistische Objekt, in: Detlev Schöttker (Hrsg.): Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste. Frankfurt a. M. 2004, S. 48–69.
- Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg 2003.
- Krauss, Rolf H.: Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Ostfildern 1998.
- Krauss, Rosalind E.: The Photographic Conditions of Surrealism, in: Dies.: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge/London 1986, S. 87–118.
- Lemke, Kristina: Neu Sehen. Die Fotografie der 20er und 30er Jahre, in: Ausst.kat. Neu Sehen. Die Fotografie der 20er und 30er Jahre. Frankfurt a. M. (Städel Museum), Bielefeld 2021, S. 16–25.
- Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos. München 2008.
- Lindner, Burkhardt: Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich–technischen Zeitalter, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik, Sonderband Bertolt Brecht I. München 1972, S. 14–36.
- Lindner, Burkhardt: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders. (Hrsg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2011, S. 399–405.
- Lindner, Burkhardt: Das Optisch-Unbewußte. Zur medientheoretischen Analyse der Reproduzierbarkeit, in: Georg Christoph Tholen et al. (Hrsg.): Übertragung – Übersetzung – Überlieferung. Episteme und Sprache in der Psychoanalyse Lacans. Bielefeld 2001, S. 271–289.
- Mattenklott, Gert: Karl Bloßfeldt. Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930, in: Karl Bloßfeldt: Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band, hrsg. v. Gert Mattenklott. München 1994.

- Michalski, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933*. Köln 2003.
- Molderings, Herbert: Albert Renger-Patzsch. Reflexionen und Reminiszenzen, in: Ders. (Hrsg.): *Die Moderne der Fotografie*. Hamburg 2008a, S. 407–416.
- Molderings, Herbert: Evidenz des Möglichen. Fotografie und Surrealismus, in: Ders. (Hrsg.): *Die Moderne der Fotografie*. Hamburg 2008b, S. 93–154.
- Molderings, Herbert: Die Geburt der modernen Fotografie, in: Ders. (Hrsg.): *Die Moderne der Fotografie*. Hamburg 2008c, S. 15–43.
- Molderings, Herbert: Fotogeschichte aus dem Geist des Konstruktivismus. Gedanken zu Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Ders. (Hrsg.): *Die Moderne der Fotografie*. Hamburg 2008d, S. 155–180.
- Molderings: *Fotografie in der Weimarer Republik*, in: Ders. (Hrsg.): *Die Moderne der Fotografie*. Hamburg 2008e, S. 180–217.
- Murata, Hanako: Material Forms in Nature. The Photographs of Karl Blossfeldt, in: Mitra Abbaspour et al. (Hrsg.): *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of the Museum of Modern Art, New York 2014*, URL: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Murata.pdf> (Letzter Zugriff: 30.04.2022).
- Nitsche, Jessica: *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*. Berlin 2010.
- Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy et Walter Benjamin. Une rencontre, in: *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Nr. 5 (1980), S. 398–403.
- Phillips, Christopher: Der Richterstuhl der Fotografie, in: Herta Wolf (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 2015, S. 291–333.
- Prange, Regine: Das Unbewusste als Schlüssel zu einer Bildtheorie der Moderne?, in: Michael Günter/Peter Schraivogel (Hrsg.): *Sigmund Freud: die Aktualität des Unbewussten*. Tübingen 2007, S. 173–207.
- Sachsse, Rolf: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*. Hamburg 2003.
- Schönegg, Katrin: Karl Blossfeldts Pflanzenaufnahmen als Typusphotographien. Metamorphosen zwischen Kunst und Natur, objektivem Dokument und normativer Konstruktion, in: *kunsttexte. E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, Nr. 1 (2011), o.S., URL: <http://edoc.hu-berlin.de/18452/7589> (Letzter Zugriff: 30.04.2022).
- Schöttker, Detlev: Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen, in: Ders. (Hrsg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt a. M. 2004, S. 10–29.
- Schöttker, Detlev: Benjamins Medienästhetik, in: Ders. (Hrsg.): *Walter Benjamin. Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 411–442.

- Schöttker, Detlev: *Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt a. M. 1999.
- Schubert, Claudia: *Antlitz der Zeit im Spiegel der zeitgenössischen Presse*, in: August Sander: *Antlitz der Zeit. 60 Fotos deutscher Menschen. Mit gesammelten Rezensionen von 1929–1933*, hrsg. v. Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. Köln 2019, S. 151–171.
- Schubert, Mona: *How Photography (Re-)entered documenta*, in: *OnCurating*, Nr. 46 (2020), S. 442–453.
- Shaw, Hannah: *The Trouble with the Censorship of August Sander's Antlitz der Zeit*, in: *PhotoResearcher* Nr. 31 (2019), S. 193–206.
- Smith, Shawn Michelle: "A Hiding Place in Waking Dreams". David Octavius Hill, Robert Adamson, and Walter Benjamin's "Little History of Photography", in: Dies./Sharon Sliwinski (Hrsg.): *Photography and the Optical Unconscious*. Durham/London 2017, S. 48–74.
- Smith, Shawn Michelle/Sharon Sliwinski: *Introduction*, in: Dies. (Hrsg.): *Photography and the Optical Unconscious*. Durham/London 2017, S. 1–31.
- Siegel, Steffen: *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs*. Göttingen 2019.
- Somaini, Antonio: *Übungsatlas. Die Atlasform und die Schulung des Blickes*, in: Malte Hagener/Vinzenz Hediger (Hrsg.): *Medienkultur und Bildung. Ästhetische Erziehung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Frankfurt a. M. 2015, S. 81–107.
- Steigenberger, Thomas: *Karl Blossfeldts Ausbildung und Lehrtätigkeit und die Bedeutung Moritz Meurers für sein fotografisches Oeuvre*, in: Angela Lammert (Hrsg.): *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*. Berlin 2001, S. 23–34.
- Tupitsyn, Margarita: *The Soviet Photograph 1924-1937*. New Haven/London 1996.
- Uecker, Matthias: *The Face of the Weimar Republic. Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany*, in: *Monatshefte*, Jg. 99, Nr. 4 (2007), S. 469–484.
- Stiegler, Bernd: *Albert Renger-Patzsch versus August Sander oder Komplexe Einstellungen zur Geschichte*, in: *Albert Renger-Patzsch: Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? Text, Kontexte und Dokumente*, hrsg. v. Bernd Stiegler, in: Hofmannsthal. *Jahrbuch zur europäischen Moderne*, Nr. 17 (2009a), S. 91–115.
- Stiegler, Bernd: „Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.“ *Kapitalismuskritik und Photographietheorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats*, in: Ders.: *Montagen des Realen*. München 2009b, S. 241–254.
- Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. 2. Aufl. München 2010.
- Stiegler, Bernd: *Walter Benjamins Photoalbum oder das Lesen von Photographien als Kulturtechnik*, in: Ders.: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München 2009c, S. 177–201.

Stiegler, Bernd: Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch. Wege durch die Moderne, in: Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne, Nr. 17 (2009d), S. 57–88.

Stoll, Mareike: ABC der Photographie. Photobücher der Weimarer Republik als Schulen des Sehens. Köln 2018.

Weigel, Sigrid: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. München 2004.

Wilde, Ann und Jürgen: Die entscheidenden Glücksmomente. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, in: KUNSTFORUM International, Nr. 171 (2004), o.S., URL: <https://www.kunstforum.de/artikel/die-entscheidenden-gluecksmomente/> (Letzter Zugriff: 16.04.2022)

Wizisla, Erdmut: Revolution, in: Benjamins Begriffe, Bd. I. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 2011, S. 665–694.

7. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1** David Octavius Hill & Robert Adamson, Newhaven Fishwife, 1843-47.
Quelle: The Metropolitan Museum Online Collection, Bild-Nr. 37.98.1.63. Harris Brisbane Dick Fund, 1937.
URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268441> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).
- Abb. 2** Kafka etwa vier Jahre alt, Prag 1887 © Archiv Klaus Wagenbach, Berlin.
Quelle: Kafka-Bildarchiv Klaus Wagenbach, Bild-Nr. 01_0030_B.
Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Archivs Klaus Wagenbach.
- Abb. 3** Eugène Atget, Marché des Carmes, Place Maubert, 1910-11.
Quelle: J. Paul Getty Museum Online Collection, Bild-Nr. 90.XM.64.11.
URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104JJY> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).
- Abb. 4** Eugène Atget, Schaufenster, Avenue des Gobelins, 1925.
Quelle: J. Paul Getty Museum Online Collection, Bild-Nr. 84.XM.1034.15.
URL: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104EJ3> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).
- Abb. 5** Étienne-Jules Marey, Laufen, um 1883.
Quelle: Zeno.org; URL: <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Marey,+Étienne-Jules%3A+Laufen+%5B2%5D> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).
- Abb. 6** André Breton, L'écriture automatique, 1938 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Rosalind Krauss: L'Amour fou. Photography and surrealism. New York 1985, o. S.
- Abb. 7** Man Ray, Fotogramm, aus: Les Champs délicieux, 1922 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Man Ray 1890–1976, hrsg. von Manfred Heiting, Köln 2000, S. 219.
- Abb. 8** Karl Blossfeldt, *Asclepias syriaca* – Cornuti. Seidenpflanze. Blüte in 18facher Vergrößerung, 1915 -1925, aus ders.: *Urformen der Kunst*, Berlin 1928.
Quelle: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*. Berlin 1928, S. 30, digitalisiert durch Sächsische Landesbibliothek Dresden, 2021.
URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/441606/1> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).
- Abb. 9** Karl Blossfeldt, *Forsythia suspensa*. Junger Sproß der Forsitie in 10facher Vergrößerung, aus ders.: *Urformen der Kunst*, Berlin 1928.
Quelle: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*. Berlin 1928, S. 57, digitalisiert durch Sächsische Landesbibliothek Dresden, 2021.
URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/441606/1> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).
- Abb. 10** August Sander, Kommunistischer Führer [Paul Fröhlich], 1929 © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2022.
Quelle: August Sander: *Antlitz der Zeit. 60 Fotos deutscher Menschen*. München 1929, S. 24, digitalisiert durch Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, 2022.

Abb. 11 August Sander, Konditor, 1928 © Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln; VG Bild-Kunst, Bonn, 2022.
Quelle: August Sander: Antlitz der Zeit. 60 Fotos deutscher Menschen. München 1929, S. 16, digitalisiert durch Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, 2022.

Abb. 12 Alexander Rodchenko, Pionier mit einer Trompete, 1930 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Alexander Lavrentiev: Alexander Rodchenko. Photography 1924-1954. Köln, 1995, S. 153, Abb. 191.

Abb. 13 László Moholy-Nagy, Ellen Frank, um 1930 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Moholy-Nagy Foundation, URL: <https://moholy-nagy.org/photo-album/78> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).

Abb. 14 Man Ray, Marquise Casati, 1930 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Clément Chéroux: Man Ray Portraits. Paris – Hollywood – Paris. Paris 2010, S. 313.

Abb. 15 Albert Renger-Patzsch, Blüte eines Cyperus alternifolius, aus ders.: Die Welt ist schön, München 1928 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, hrsg. v. Carl Georg Heise. München 1928, Tafel 13, digitalisiert durch Sächsische Landesbibliothek Dresden, 2021.
URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/264768/1> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).

Abb. 16 Albert Renger-Patzsch, Brasilianischer Melonenbaum, aus ders.: Die Welt ist schön, München 1928 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, hrsg. v. Carl Georg Heise. München 1928, Tafel 14, digitalisiert durch Sächsische Landesbibliothek Dresden, 2021.
URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/264768/1> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).

Abb. 17 Albert Renger-Patzsch, Laufschiene einer Seilbahn. Mathilden-Höhe bei Bad Harzburg, aus ders.: Die Welt ist schön, 1928 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, hrsg. v. Carl Georg Heise. München 1928, Tafel 78, digitalisiert durch Sächsische Landesbibliothek Dresden, 2021.
URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/264768/1> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).

Abb. 18 Albert Renger-Patzsch, Kaimauer, aus ders.: Die Welt ist schön, 1928 © VG Bild-Kunst, Bonn.
Quelle: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön, hrsg. v. Carl Georg Heise. München 1928, Tafel 49, digitalisiert durch Sächsische Landesbibliothek Dresden, 2021.
URL: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/df/264768/1> (Letzter Zugriff: 01.09.2022).