

Ausführungen bleiben freilich zu allgemein, um den Aufwand der Serien begründen und als Kunst verständlich machen zu können.

Die „Großen Badenden“ des Spätwerks entstanden aus dem Wunsch, großformatige vielfigurige Kompositionen zu schaffen, wie sie die bewunderten Maler der Tradition noch bis zu Eugène Delacroix und Gustave Courbet hervorgebracht hatten. Dieser Wunsch erklärt vermutlich, warum der Maler sich zeitlebens mit dem Thema beschäftigte. „Das Endziel der Kunst ist die Figur“, soll er gesagt haben¹⁷.

In der Gestik der Mittelgruppe des großen Gemäldes, das sich heute in Philadelphia befindet¹⁸, knüpft er an Paolo Veroneses Emausbild des Louvre an¹⁹. Das Picknick der „Badenden“ erhält hier durch seine Gestik und seinen rituellen Ernst etwas fast Sakramentales. Nur die Bedeutung des Geschehens bleibt rätselhaft.

Die großformatigen vielfigurigen Gemälde der Tradition, etwa von Veronese oder Rubens, konnten entstehen, weil es überhaupt und in einem eminenten Sinn Bedeutung gab. Cézannes „Badende“ beziehen sich aus der Distanz auf eine bereits ferngerückte Tradition. Sie reflektieren implizit die Krise der Bedeutungen in seiner Zeit. Diesem Aspekt der Bilder können biographische, psychologische, psychoanalytische oder auch sozialetische Interpretationen²⁰ nicht gerecht werden.

Der profane Gedanke eines Zusammenseins nackter Menschen in der Natur, der hier ins fast Sakramentale gesteigert wird, geht auf erotisch-mythologische Gemälde der Tradition und auf Jugenderinnerungen zurück. Daß Cézanne in den „Badenden“ die Geschlechter trennt, heißt nicht, daß die Erotik niegiert würde. Sie ist in eine Erotik der Malerei verwandelt.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

17 AMBROISE VOLLARD: Paul Cézanne; Paris 1914, S. 101.

18 JOHN REWALD (wie Anm. 7), Nr. 857.

19 Darauf weist THEODORE REFF hin, in: *Cézanne. The Late Work*; hrsg. von William Rubin; Ausst.kat. New York 1977, S. 43.

20 LORENZ DITTMANN: Zur Kunst Cézannes, in: *Festschrift Kurt Badt*; hrsg. von Martin Gosebruch; Berlin 1961, S. 190–212, dort bes. S. 198 ff.

Germaine Krull, Métal; Neuausgabe als Mappenwerk mit Textheft mit Beiträgen von Germaine Krull, Florent Fels, Ann und Jürgen Wilde; Köln: Stiftung Photographie und Kunstwissenschaft Ann und Jürgen Wilde 2003; Illustrierter Umschlag mit 64 losen Bildtafeln, 8 Titel- und Textseiten sowie ein Textheft; deutsch, englisch, französisch; € 220,-

Eine der wichtigsten Buchpublikationen der Fotografiegeschichte hat endlich eine Neuauflage erfahren. Während „Die Welt ist schön“ von Albert Renger-Patzsch und August Sanders „Antlitz der Zeit“ immer greifbar blieben, ob im Original oder in Neuauflagen, war einem etwa zeitgleich in Frankreich herausgegebenen Werk von Germaine Krull (1897–1985) keine dauerhafte Aufmerksamkeit beschieden, obschon

es nicht minder bedeutsam für die Entwicklung der Fotokunst war. Die beiden deutschen Bücher waren 1928 im großen Jahr der ‚Bilderbücher‘, wie man damals etwas kokett die Repräsentanten der neu aufkommenden Gattung des Fotobildbands nannte, herausgegeben worden; etwa zur selben Zeit brachte ein kleines Pariser Verlagshaus Germaine Krulls „Métal“ auf den Markt. Gleichzeitig mit den wichtigsten Publikationen der beiden deutschen Fotografen lag damit auch auf dem französischen Buchmarkt ein programmatisches Werk der modernen Fotografie vor, freilich anders als jene in geringer Auflage und als bibliophile Kostbarkeit konzipiert. Germaine Krulls Buch zielte im Unterschied zu den von Kurt Wolff betreuten Büchern der in Deutschland tätigen Kollegen nicht auf das große Publikum ab. Es war als Mappenwerk konzipiert, und schon im Erscheinungsbild des Deckels mit seinen senkrecht laufenden, kurz und bündig auf den Nachnamen der Fotografin beschränkten Schriftzeichen herrscht der Gestus distinguierten Kunstanspruchs vor. Germaine Krull war schon vor der Veröffentlichung von „Métal“ ins Bewußtsein des an der Fotografie interessierten Publikums getreten, und einige der darin enthaltenen Aufnahmen waren bereits andernorts abgedruckt worden. „Métal“ stellt die Bilanz jahrelanger Auseinandersetzung mit dem darin dokumentierten Gegenstandsbereich dar. Ihm verdankten die Fotografien ihre baldige, wenn auch nicht anhaltende Berühmtheit, und ihm verdankt sie die spätere Einreihung in den Kanon der fotografischen Moderne.

Infolge ihrer Emigration aus Frankreich geriet Germaine Krull zunächst mehr oder minder vollständig in Vergessenheit. Die Sammler Ann und Jürgen Wilde, die nach langer Vorbereitungszeit die Neuausgabe des Mappenwerks besorgt haben, hatten sich aufgrund einer Erwähnung der Fotografin in Benjamins Aufsatz über „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ für ihre Wiederentdeckung schon engagiert, noch bevor die Künstlerin auf der documenta 6 mit eben jenen jetzt wieder als geschlossene Gruppe vorliegenden Metall-Fotografien vertreten war, die das Medium hoffähig zu machen halfen und seither als ihr bedeutendster Beitrag zur Entwicklung der modernen Fotografie gehandelt werden. Sie repräsentieren gewissermaßen die ‚klassische‘ Phase ihrer Arbeit, und sie zeugen am deutlichsten von dem Willen, regelrechte Kunst zu produzieren. Entsprechend wurden sie schon beim ersten Erscheinen eingeordnet. Das von Florent Fels, einem Apologeten der Avantgarde-Fotografie in Paris, der Erstausgabe von „Métal“ beigesteuerte blumige Vorwort ist bezeichnend für die Aufnahme der Arbeiten von Germaine Krull und für die Rezeption moderner Fotografie in Frankreich überhaupt. Das Medium wurde mithilfe des literarischen Diskurses in den Reigen der traditionellen Künste überführt; während in Deutschland sich wohl kein Autor die Gelegenheit hätte entgehen lassen, über Fluch und Segen moderner Technik oder die kalte Unbestechlichkeit des Mediums zu räsonieren, gibt Florent Fels eine evokative Folge von Vergleichen und Metaphern, um die Bilder Germaine Krulls restlos zu poetisieren. Es erscheint im Nachhinein nicht als zwingender Eindruck, daß, wie er meint, in ihren Bildern Anklänge an Dostojewski und „un nouveau romantisme“ in Erscheinung träten, aber im Umfeld surrealistischer Interessenbildung der Pariser Kunstszene kam

sein pathetischer Text einer Adellung gleich¹. Germaine Krull war 1928 auch auf der ersten Ausstellung avantgardistischer Fotografie im Pariser „Salon de l'Escalier“ vertreten; sie will die Schau sogar angeregt haben. Jedenfalls bildet sie mit ihren vielen Kontakten zweifellos das wichtigste Bindeglied zwischen den Avantgardisten in Holland und Deutschland auf der einen und Frankreich, wo die Moderne verspätet auf die Fotografie einzuwirken begann, auf der anderen Seite.

Leider ist bei der Neuausgabe auf einen Kommentar verzichtet worden. Von Florent Fels' ursprünglicher Einleitung abgesehen, führen in das Mappenwerk nur eine kurze Erläuterung des Ehepaars Wilde und ein bereits 1976 von der Künstlerin selbst für eine Neuausgabe geschriebenes Vorwort ein. Es bleibt dem an historischen Zusammenhängen interessierten Benutzer also nur, den völlig überholten Text von Klaus Honnef von 1977, Christian Bouquerets Beitrag von 1988 oder die anlässlich der Essener Ausstellung von 1999 ins Deutsche übertragene Monographie Kim Sichels zu Rate zu ziehen.² Immerhin ergab sich aber im Zusammenhang mit dem Nachdruck von „Métal“ die Möglichkeit, Angaben zur Ikonographie und Datierung der einzelnen Motive nachzuliefern: Es war den Herausgebern noch möglich, die Fotografin selbst über die Herkunft und Entstehungszeit der Aufnahmen zu befragen, und gemeinsam mit ihr haben sie für Bildlegenden gesorgt. Jedoch sind die Erinnerungen der Fotografin, auf die sich auch die oben erwähnten Publikationen in vielen Fragen stützen müssen, von großer Laxheit im Umgang mit der eigenen Lebensgeschichte geprägt, und so sind vielleicht auch ihre Hinweise zur Einordnung der in „Métal“ veröffentlichten Fotografien cum grano salis zu nehmen. Wenn man ihren Hinweisen Glauben schenkt, so gehen diese teilweise bis auf das Jahr 1923 zurück. Mit ihrem Interesse an den konstruktiven Schlüsselreizen industrieller Formen wäre dann Germaine Krull nicht nur allen Künstlerkollegen voraus gewesen, sondern noch dazu über Jahre hinweg mit ihrer Leidenschaft allein geblieben. Auch mit Rücksicht auf bestimmte Lebensdaten erscheinen ihre eigenen Datierungsvorschläge zumindest zweifelhaft. Ihren holländischen Lebensgefährten Joris Ivens lernte Germaine Krull erst gegen Ende 1923 in Berlin kennen, und in dessen Heimatland scheint sie eher erst im darauffolgenden Jahr gereist zu sein. Kim Sichel datierte denn auch die ersten Maschinenbilder auf 1925 und 1926, während der Bonner Katalog die jetzt als Arbeit von 1923–24 ausgegebene Aufnahme einer Eisenkonstruktion (Tafel 6 in „Métal“) noch auf 1922 angesetzt hatte. Das Bild einer Rotterdamer Fabrikanlage (Tafel 14) stammt umgekehrt jetzt von 1923, während es in Bonn noch als „Eisenwerk, ca. 1926“ ausgestellt wurde. Eine Fotografie der Eisenbahnbrücke in Rotterdam (Tafel 46) gilt jetzt als Arbeit von 1923–24, während sie bei Christian Bouqueret unter dem Entste-

1 Der Text ist im Originalwortlaut auch greifbar in DOMINIQUE BAQUÉ: Les documents de la modernité. Antologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939; Nîmes 1993, S. 181–182.

2 Vgl. KLAUS HONNEF: Einführung, in: Germaine Krull. Fotografien 1922–1966, Ausst.-Kat. Bonn 1977, S. 9–15. – CHRISTIAN BOUQUERET: Germaine Krull. Photographie 1924–1936, S. 9–33. – KIM SICHEL: Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull; Ausst.-Kat. Essen 1999.

hungsjahr 1926 firmiert.³ Die Reihe von Beispielen für Schwierigkeiten mit der Chronologie des Werks ließe sich fortsetzen.

Ob nicht gerade für die ausweislich der Neuausgabe ältesten, nämlich die Aufnahmen von der Rotterdamer Hebebrücke über die Maas eine noch spätere Datierung in Frage kommt, bleibt angesichts der widerstreitenden Angaben offen. Joris Ivens arbeitete 1927 unter dem Einfluß Sergej Michailowitsch Eisensteins, Wsewolod I. Pudowkins und Walther Ruttmanns an einem Experimentalfilm über eben diese Brücke, und es ist nicht unmöglich, daß Krulls Bilder erst während der damit in Verbindung stehenden, gemeinsam unternommenen Ortsbegehungen entstanden sind. Daß Joris Ivens ihre Aufnahmen in seinen eigenen Memoiren mit keinem Wort als Anregung für seinen Film erwähnt, mag allerdings demselben Wunsch nach ästhetischer Souveränität entspringen, der umgekehrt auch Krull bei ihren Datierungshinweisen geleitet haben könnte.⁴ Schon die schwankenden Titel für Bilder von jeweils demselben Motiv und die verschiedenen Datierungen für die davon gemachten Aufnahmen (vgl. die Tafeln 6, 25, 31, 32, 40, 41, 46, 48 in „Métal“) weisen auf die Möglichkeit hin, daß die Fotografin beim nachträglichen Ordnungsversuch Irrtümern unterlag. Sie selbst beschreibt den Ursprung ihres Interesses am Gegenstand ihres Mappenwerks als Erweckungserlebnis, das sogar noch auf 1922 zurückgehe und überhaupt dazu geführt habe, daß sie die Fotografie zu ihrem Medium gemacht habe⁵. Diese Behauptung wirkt in Anbetracht ihrer vorangehenden Arbeit als professionelle Fotografin zumindest erklärungsbedürftig, wofür sich aus ihren sonstigen Äußerungen jedoch keine Fingerzeige ergeben. Im Gegenteil entstehen angesichts einer anderen Autobiographie der Künstlerin, die die ersten Metallbilder auf die Zeit zwischen 1925 und 1926 datiert, Zweifel an dieser Angabe, die jedoch die Bezugsgröße für die frühen Datierungen der jetzt vorliegenden Ausgabe abgegeben zu haben scheint⁶. Germaine Krull zeichnet sich, ihrer schriftlichen Hinterlassenschaft nach zu urteilen, grundsätzlich nicht durch einen besonders unbestechlichen oder gar scharfsichtigen Blick auf die Bedingungen ihrer Karriere und die Bedeutung ihrer Arbeiten aus. So muß auch die an die oben wiedergegebene Erinnerung anschließende Behauptung, daß sie 1926 bei der Pariser Société de Photographie mit ihren Metall-Bildern vorstellig geworden, aber abgewiesen worden sei, weil sie „nicht scharf eingestellt“ gewesen seien, nicht genau den Tatsachen entsprechen, wenngleich sich ihre Bilder tatsächlich von den Maschinenbildern Renger-Patzschs oder Bourke-Whites gerade insofern unterscheiden, als sie der Kälte der Maschinenwelt nicht durch objektive Klarheit begegnen wollen. Dementsprechend sind auch einige etwas treuherzig auf die Aussagen Krulls gegründete biographische Abschnitte bei Kim Sichel mit Vorsicht aufzunehmen, und vor allem sind deshalb Datierungen, die sich auf ihre Hinweise verlassen, nicht unbedingt der Weisheit letzter Schluß.

3 Vgl. SICHEL (wie Anm. 2), S. 69 und S. 74.

4 JORIS IVENS: Die Kamera und ich. Autobiographie eines Filmers; Hamburg 1964, S. 18.

5 Vgl. GERMAINE KRULL: Einstellungen. Autobiographische Erinnerungen einer Fotografin aus der Zeit zwischen den Kriegen, in: Germaine Krull 1977 (wie Anm. 2), S. 120.

6 Vgl. für die mit „Einstellungen“ konkurrierende Beschreibung der Entstehungsumstände der ersten Metall-Fotografien Germaine Krulls Aussage bei SICHEL (wie Anm. 2), S. 71.

Wie es für viele wichtige Fotografen ihrer Generation gilt, so sind wir auch im Fall Krulls weiterhin nicht ausreichend über Werdegang und Werk informiert. Nicht einmal über das Veröffentlichungsjahr von „Métal“ besteht letzte Klarheit (Honnef, Bouqueret und Baqué datieren auf 1927, Sichel und das Ehepaar Wilde auf 1928, während die Autorin selbst in ihrem Lebensrückblick gar kein Datum nennt, aber einen Zeitpunkt um 1926 oder 1927 nahelegt). Erstmals ausgestellt wurden die Arbeiten, aus denen die Serie hervorging, Krulls Erinnerungen zufolge schon 1926, nachweislich aber erst 1928. 1928 veröffentlichte sie auch einige hernach in das Werk eingeflossene Aufnahmen des Eiffelturms in der illustrierten Presse. Aber erst zu Beginn des Jahres 1929 sind bislang Besprechungen des Mappenwerks dokumentiert.⁷ Besonders letzterer Umstand macht das spätere Publikationsdatum wahrscheinlicher. Es ist vorstellbar, daß die große Resonanz auf die Gruppenausstellung im „Salon de l'escalier“ ihrem Verleger Mut gemacht hat. Ungeachtet dessen bleiben viele Datierungsfragen zu klären. Es ist bedauerlich, daß die Neuausgabe hier nicht für mehr Transparenz gesorgt hat. Dagegen ist hervorzuheben, daß sie bezüglich der Reproduktionen und der verlegerischen Ausstattung keine Wünsche offen läßt. Das Original ist in Material und Druckqualität bis in die Papierfarbe und die Leinenbindung hinein wiederholt worden. Im Erscheinungsbild stehen die einzelnen Tafeln hinter der Erstausgabe nicht zurück, und die Mappe wiederholt getreu die ursprüngliche Gestaltung. Durch den großen, bei der Produktion getriebenen Aufwand rechtfertigt sich fraglos auch der Preis der Neuausgabe. Germaine Krulls „Métal“ stellt für die Auseinandersetzung mit den Wegbereitern der fotografischen Moderne eines der wichtigsten Referenzwerke dar. Es ist sehr zu begrüßen, daß auf die Initiative des Ehepaars Wilde hin dieses Buch endlich wieder vorliegt. In den Antiquariaten war es nicht zu bekommen und in öffentlichen Bibliotheken ebenfalls kaum vorhanden; das kann jetzt anders werden.

WOLFGANG BRÜCKLE
Kunsthistorisches Institut
Universität Bern

7 Vgl. Anon., „Métal“ par Germaine Krull, in: *Variétés* 2, Nr. 2 (1929), S. 142–143, sowie PIERRE BOST: „Métal“, in: *Jazz* 2 (15. Januar 1929), S. 90 und S. 92. – BOUQUERET (wie Anm. 2), S. 32, erwähnt Rezensionen schon für das Jahr 1928, gibt aber keinen Nachweis. Hilfreicher ist sein ebd. gegebener Fingerzeig auf den Eingang von „Métal“ in der Bibliothèque Nationale, wo die Neuaufnahme unter dem 22. Februar 1929 verzeichnet ist. Auch das spricht für das spätere Erscheinungsdatum. – Vgl. auch GERMAINE KRULL: Une lettre de la célèbre photographe Germaine Krull: „Métal“ (1925) et la suite, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6e pér., 88, Suppl. Nr. 1293: *La Chronique des Arts* (1976), S. 34–36, mit einer Bildlegende, die das Veröffentlichungsdatum mit „début de 1929“ beziffert, vermutlich unter Rücksicht auf die Notiz der Nationalbibliothek. Die Datierung im Titel desselben Beitrags beruht zweifellos auf einem Setzfehler.