

ÜBERLEGUNGEN ZUR FOTOGRAFIE DER NEUEN SACHLICHKEIT UND DES BAUHAUSES

Ein Blick zurück auf die fotografischen Entwicklungen der 20er Jahre sollte einem doppelten Interesse von Nutzen sein: In erster Linie gehorcht er einem Bedürfnis nach Erkenntnis jener neuen materiellen und geistigen Triebkräfte, die in den frühen 20er Jahren dazu verhalfen, die fotografische Produktion aus einer ähnlichen Situation der Stagnation und Degenerierung zu führen, wie sie auch heute für breite Bereiche des fotografischen Schaffens kennzeichnend ist. Ein so gerichteter Blick genügt also weniger der Sorge des intellektuellen Müßiggängers um die Nachlässe der toten Vergangenheit, als vielmehr dem Interesse an den Problemen und Schwierigkeiten der lebendigen fotografischen Bildproduktion der *Gegenwart*. Die Fotografie von heute, wie sie sich in der gewerblichen Produktion in Werbung, Illustrieren und manchen kunstvollen Portfolios darstellt, ist eine Fortführung der Bildentdeckungen der 20er Jahre, Fortführung in eine Zeit, da die ursprünglichen Bedingungen der Herstellung, Verbreitung und Wahrnehmung dieser Bilder nicht mehr bestehen. Allein eine solche Konzeption, die Historie als Einheit und Konflikt von Gegensätzen begreift, ermöglicht es, die wirkliche Bedeutung vergangener Entwicklungsperioden vom Standpunkt der Jetztzeit zu analysieren und der blinden Verherrlichung der Bilder eines Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch, Kertesz, Brassai usw. usf. in Handel und Museen entgegenzusetzen.

Lähmung und Langeweile, die der Periode zwischen den beiden Weltkriegen vorangingen und die internationale Fotoproduktion seit ca. 1900 beherrschten, waren Ergebnis einer durchdringenden ökonomisch-ästhetischen Entwicklungskrise, in der alte Prozesse, Konzeptionen, Formen agonisierten und keimende Merkmale eines neuen Schaffens sich nur zaghaft und vereinzelt regten. Die Erfindung der Fotografie fiel in eine Periode der entwickelten Warenwirtschaft, und jede Neuentwicklung des fotografischen Bildes vollzog sich als Funktion seiner Bewegung als Ware. Ihr Tauschwert gründete sich auf einen bestimmten und ständig zu erneuernden psychisch-geistigen Gebrauchswert, der vor allem darin bestand, Dinge, Ereignisse und Erlebnisse, die früher dem ästhetischen Genuß der Menschen sich entzogen, im Bilde ihnen zuzuführen. Selber Ware, dehnte die Fotografie den Kreis der Warenwirtschaft beständig aus, indem sie das Unverfügbare als Re-Produktion in den Handel brachte. Die Stagnation der Fotografie in den ersten beiden Jahrzehnten dieses Jahrhunderts beruhte nun darauf, daß die erste Phase der fotografischen Ausdehnung der Warenwirtschaft abgeschlossen war, ohne daß die darauf folgende gleich erkennbar wurde. Die gesamte sichtbare Welt hatte ihre Verdoppelung in den Apparatbildern erfahren. Die Verbreitung der fotografischen Bilder war begleitet von einer Abnahme der hohen ästhetischen Aufmerksamkeit, die man ihnen anfänglich entgegengebracht hatte, Beweis, wie sehr sich der Effekt der Abnutzung nicht nur auf den Umgang mit den materiellen Dingen, sondern ebenso auf den gesellschaftlichen Gebrauch von Bildern und Bildformen erstreckt. Die Fotografie, die man in den ersten Jahren ihres Bestehens häufig mit der Lupe zu betrachten pflegte, hatte aufgehört, auf das menschliche Empfinden einen Reiz auszuüben.

Die ästhetische Erneuerung des fotografischen Gewerbes in den 20er Jahren, die man analog zur Malerei mit dem Begriff „Neue Sachlichkeit“ belegt hat, bestand

nicht so sehr in einer Entdeckung neuer Gegenstandsbereiche, sondern in der Erneuerung der bekannten Inhalte, quasi ihre Wiederentdeckung durch die Veränderung der fotografischen Aufnahmetechnik: Innovation der Reproduktion. Die Fotografie sollte wieder „erkennen, aufzeigen“ und sich nicht länger damit begnügen, bloß abzulichten, zu knipsen, wie Albert Renger-Patzsch, der Hauptvertreter der neuen Fotografie, forderte.¹ Die Veränderung der Aufnahmetechnik steht im Zentrum auch der bedeutendsten künstlerischen Theorie der Fotografie jener Jahre, der Theorie des Konstruktivisten Laszlo Moholy-Nagy. In seinem Buch von 1925 „Malerei Fotografie Film“ heißt es: „... der fotografische Apparat kann unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommen bzw. ergänzen. Dieses Prinzip ist bei einigen wissenschaftlichen Versuchen, wie beim Studium von Bewegung (Schritt, Sprung, Galopp) und zoologischen, botanischen und mineralischen Formen (Vergrößerung, mikroskopische Aufnahmen) und anderen naturwissenschaftlichen Untersuchungen schon angewandt worden; aber diese Versuche blieben Einzelercheinungen, deren Zusammenhänge nicht konstatiert worden sind... Wir haben die Fähigkeiten des Apparates bisher nur in sekundärem Sinne verwendet Das zeigt sich auch bei den sogenannten „fehlerhaften“ Fotoaufnahmen: Aufsicht, Untersicht, Schrägsicht, die schon heute als Zufallsaufnahmen oft verblüffen“.²

Sich auf die überlegenen formalen technischen Möglichkeiten des fotografischen Materials berufend, trat nach Ende des ersten Weltkrieges eine neue Generation von Künstlern und Fotografen in Opposition zu der vorherrschenden „künstlerischen Fotografie“ (Abb. 1), die ausgestattet mit Weichzeichner-Objektiv und Edeldruckverfahren, sich in der Nachahmung stimmungsvoll malerischer Graphik erschöpfte. Diese „Kunstfotografie“ vertrat einen jahrzehntealten fotografischen Standpunkt, der vor allem durch eine Flucht vor dem Vorwurf des bloß mechanischen Prozesses in der Fotografie gekennzeichnet war, eine Flucht also vor der in der Kunst herrschenden technikfeindlichen idealistischen Ästhetik. „Das Hauptproblem der künstlerischen Fotografie“, so verkündete 1918 Willi Warstat in der wichtigsten ästhetischen Schrift dieser Bewegung, „... ist in erster Reihe ein technisches Problem. Jeder, der das fotografische Verfahren künstlerischen Zwecken dienstbar machen will, muß vor allen Dingen danach streben, jene durchaus unkünstlerische Grundlage der fotografischen Technik, jene allzu große gegenständliche Treue, zu beeinflussen. Er muß Wege und technische Mittel suchen, um die allzu große Fülle der Einzelheiten auf der fotografischen Platte einzuschränken, um bestimmte besonders wichtige Einzelheiten aus der Fülle der übrigen herauszuheben und zu betonen, er muß sogar nach Mitteln suchen, um dieses oder jenes, was die Platte unerwünscht darbietet, zu beseitigen.“³

Die Veränderung der Aufnahmetechnik vollzog sich natürlich nicht autonom. Sie erfolgte im Kontext sozial-ästhetischer Tendenzen der Nachkriegszeit, die ich mit den Begriffen Urbanismus und technologischer Utopismus bezeichnen möchte. Und im Zerfall eben dieser beiden geistigen Bestrebungen, der kennzeichnend für die Entwicklung der bürgerlichen Intelligenz in jüngstvergangenen Jahren ist, mag man einen der Gründe für die Lähmung des aktuellen Bildschaffens in der Fotografie erkennen.

In der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts waren Industrie und Technik, obwohl doch die klassischen Errungenschaften des Bürgertums, bis ins beginnende 20. Jahrhundert geächtet worden. Kaum daß die Fotografie erfunden war, wurde sie



Abb. 1: Adolf Eyermann, *Beim Garbenbinden*, 1927

unter eine antitechnische Kunsttheorie geschlagen, die den alten feudalen Schein förderte, daß die Kunst außerhalb des gesellschaftlichen Produktionsprozesses entstehe. Die idealistischen Kunstdogmen waren auf den Schlachtfeldern des 1. Weltkrieges zerschellt. Die Nachkriegsjahre bestimmte eine fieberhafte Suche nach neuen künstlerischen Perspektiven, ihr schärfster Ausdruck war das Experimentierlabor des Dadaismus. Eine solche Perspektive zeichnete sich für diejenigen, die den Ausweg nicht in der sozialen Revolution nach dem Beispiel Rußlands erkannten, in der forcierten Industrialisierung ab, durch die die beginnenden 20er Jahre in Europa gekennzeichnet waren.

Im Deutschland der Stabilisierungsphase richteten sich die Augen des liberalen Intellektuellen vor allem auf Amerika. Der überlegene technologische Standard der amerikanischen Industrie und die im Gegensatz zu Europa noch funktionierende parlamentarische Demokratie erschienen ihm als die wahr gewordene Zukunft einer klassenlosen Gesellschaft ohne ihre Vorbedingungen in schweren gesellschaftlichen Erschütterungen, wie sie soeben über Deutschland hinweggegangen waren. Der Glaube an Amerika wurde Bekenntnis. „Wir bestanden darauf“, hieß es in einem solchen Zeugnis des „Amerikanismus“, „die Gegenwart ehrlich zu machen; und sympathisierten mit der Zukunft. Wir hielten uns an Amerika. Amerika war eine gute Idee; es war das Land der Zukunft. *Es war in seinem Jahrzehnt zu Hause.* Wir waren zu jung, um es zu kennen; unterdessen liebten wir es. Lang genug

war bei uns die glorreiche Disziplin der Technik nur in der Form von Tank, Mine, Blaukreuz zum Vorschein gekommen und zwecks Vernichtung von Menschenleben. In Amerika stand sie im Dienste des Menschenlebens. Die Sympathie, die man für Lift, Funkturm, Jazz äußerte, war demonstrativ.“⁴ Erich Mendelsohns Architektur-fotografien in seinem enthusiastisch begrüßten Buch „Amerika“ von 1926 sollten diesen „Hoffnungen einer neuen Welt“, wie es im Schlußsatz des Vorwortes hieß, symbolischen Ausdruck verleihen (Abb. 2).⁵

Überall nun erhob sich die Forderung eines Flügels der Intelligenz, die industriell und technisch bestimmte Wirklichkeit in ihre Rechte einzusetzen. Diese Forderung hatte zwei Seiten, sie bezog sich auf die Darstellungsinhalte wie auf die Darstellungsmedien. In einer Zeit, in der leidenschaftlich über Verfall und Auswege der Kunst diskutiert wurde, erschien vielen die Fotografie, selbst ein Kind wissenschaftlich-technischen Fortschritts, als das naturgegebene Ausdrucksmittel der „Industriewelt“. „Der Mensch des Industriezeitalters sucht den ihm gemäßen Ausdruck seiner kulturellen Einstellung zur Welt. Jahrzehntlang hat ihn daran die Tradition gehindert, der er sich immer wieder zu unterwerfen müssen meinte. Bis auf einmal seit wenigen Jahren die Bewegung einsetzte, die von den Möglichkeiten der Großstadt her einen neuen Gestaltungswillen emportrieb.“ So schrieb Karl Sommer in seiner Besprechung der bedeutenden internationalen Stuttgarter Ausstellung „Film und Foto 1929“, die der neuen „urbanen“ Sehweise zum Durchbruch verholfen hatte.⁶ Mit der Herausbildung dieser „neuen Sehweise“ (Moholy-Nagy) suchte der Fotograf sein Medium auf das Niveau der allgemeinen gesellschaftlichen Erfahrungsstruktur des modernen Großstädtlers zu heben, ihr Ziel war die ästhetische Beherrschung einer durch Industrie und Technik veränderten Lebenswirklichkeit. Dem Erfahrungsbereich des modernen Großstädtlers entsprach die geforderte Abkehr von der horizontalen Perspektive. Aus der Perspektive des Lifts, des Funkturms, des Krans oder des Flugzeugs erschien die Welt in der bizarren Schönheit eines Diagramms (Abb. 3). Zu einem Manifest dieser Sicht wurde Eugen Diesels *Das Land der Deutschen* von 1931, ein Bildband mit 481 Abbildungen vorwiegend nach Luftaufnahmen von Robert Petschow, der zwanzig Jahre lang Deutschlands „Natur-, Kultur- und Maschinenlandschaft“⁷ aus dem Freiballon, zuweilen auch aus dem Zeppelin fotografiert hatte. (Abb. 4) Das Buch fand einen so starken Widerhall, daß sich der Verlag 1933 entschloß, eine billige Volksausgabe aufzulegen. Dem steilen Blick nach unten entsprach der hochgerissene Blick nach oben, angezogen von den fliehenden Linien der modernen Wolkenkratzer. Dieser Wolkenkratzerperspektive wurde dann die ganze Umwelt unterworfen, auch dort etwa, wo sie dem Menschen als Produkt eines historisch ganz anderen künstlerischen Formwillens entgegentrat. (Abb. 5 u. 6). Man vermied die Totale und beschränkte sich aufs Detail. Erst im engbegrenzten Ausschnitt verwandelte sich nüchterne Zweckform in abstrakte Schönheit (Abb. 7), und die Suche nach der „Schönheit der Technik“, Titel eines Buches von Franz Kollmann 1928, bildete den eigentlichen Kern dieser „neuen Sehweise“. Deshalb wird man auch die malerische Parallele nicht etwa in der Malerei der Neuen Sachlichkeit, sondern in der des Konstruktivismus suchen müssen. Die konstruktivistische Weltanschauung verband einen schwärmerischen Glauben an die sozialreformerische Kraft der Technik mit der Wahl ungewöhnlicher Blickpunkte auf die Realität, in der Hoffnung, auf diese Weise ein Bild der Zukunft zu gewinnen. Einige Künstler waren

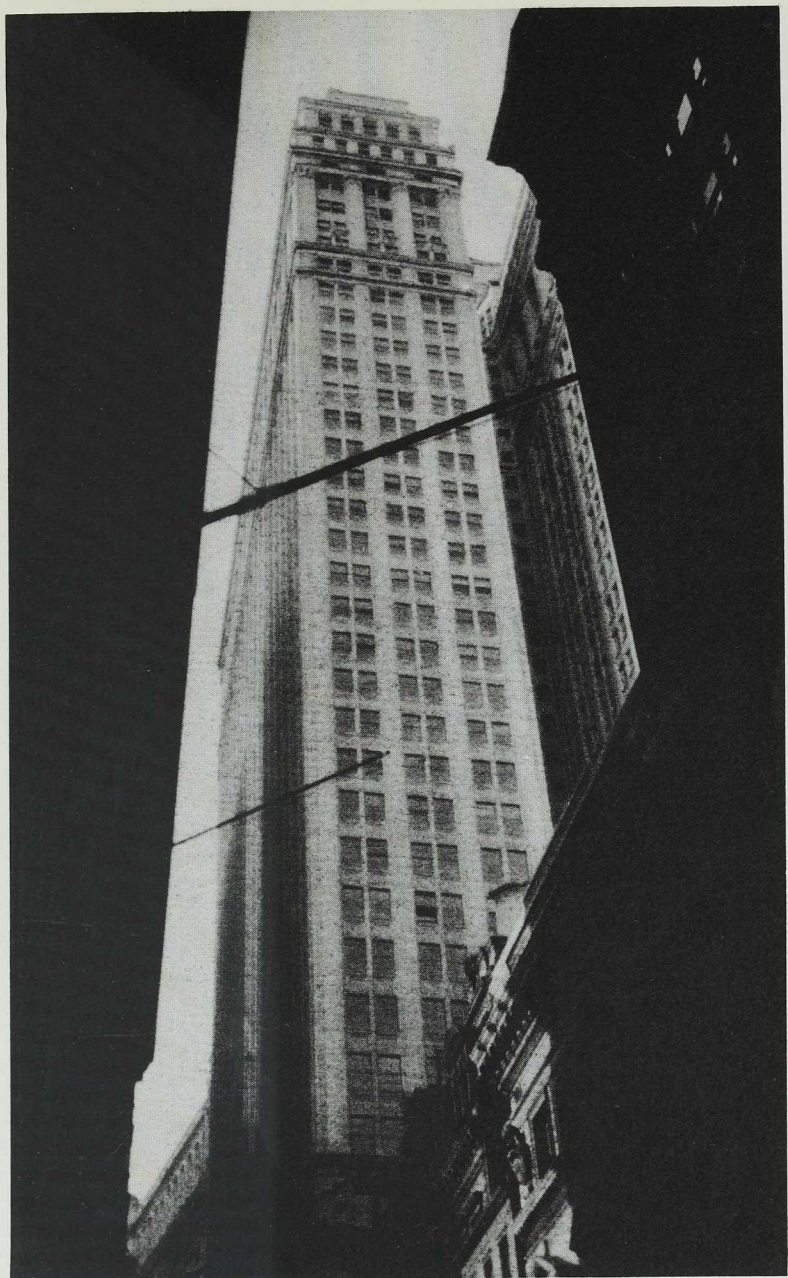


Abb. 2: Erich Mendelsohn, New York, Equitable Trust Building, 1926

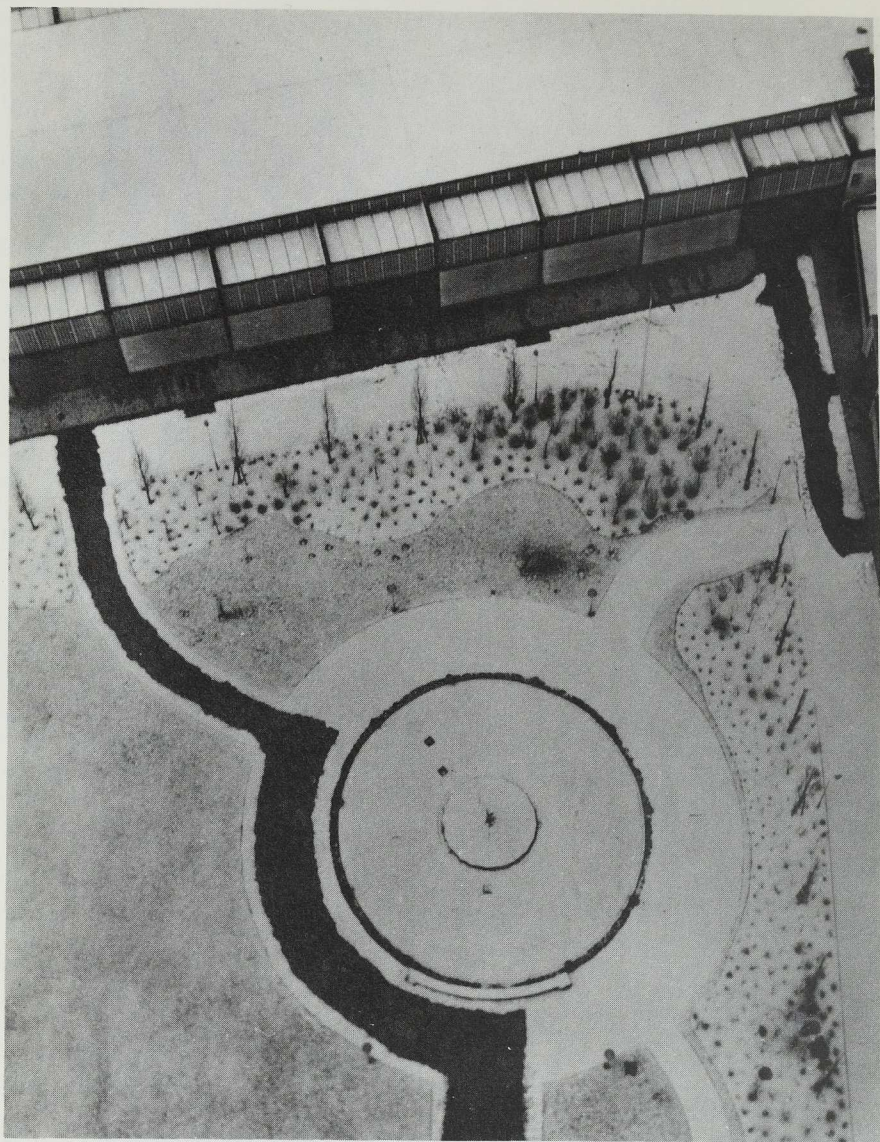


Abb. 3: Laszlo Moholy-Nagy, Blick vom Radioturm Berlin, 1928



Abb. 4: Robert Petschow, *Ein Kahlschlag im Kiefernforst, vor 1931*

ebenso sehr konstruktivistische Maler wie neusachliche Fotografen, so Herbert Bayer, Moholy-Nagy, Oskar Nerlinger, Werner Gräff.

Die Zeitgenossen empfanden diese Fotografie als einen neuen Realismus gegen die impressionistische Kunstfotografie, deren weichzeichnende „seelenvolle“ Abbildungsweise an den harten, scharfen Oberflächen der modernen Konstruktionen aus Beton, Stahl und Glas abglitt. Die „Seele“ der Technik erkannte man in ihrem eisernen konstruktiven Gesetz. Und diesen konstruktiv-strukturellen Aufbau suchten die Fotografen nun in allen Naturformen, und sei es in der Pflanzenwelt. So gerinnt die Welt zu einem unerschöpflichen Schatz abstrakter Strukturen. Auch die Pflanzenaufnahmen Blossfeldts (Abb. 9), der ein heftiger Gegner der funktionalistischen Architektur war, geraten in diese Strömung, als deren programmatische Erklärung das Einband-Signet von Renger-Patzschs Bildband „Die Welt ist schön“ gelten darf (Abb. 10). Der Titel des Buches, der so viele Kritiker dazu verführt hat, ihre Kritik mit einem Schlagwort abzuschließen, bevor sie recht begonnen hatte, stammt nicht von Renger-Patzsch, sondern vom Verleger des Buches. Der ursprüngliche Titel lautete: „Die Dinge“. Es ging um die Wiedereroberung einer ästhetischen Erfahrungsmöglichkeit „der Dinge“, die sich darauf gründete, in allen Dingen ein in Natur und Technik einheitlich wirkendes Formprinzip hervorzukehren. Waren Industrie und Technik in der bürgerlichen Kunst bis dahin ausgeschlossen, so entwickelte sich nun das andere Extrem, es kam zu einem regelrechten Kult der Technik, und jedes der neuen Fotos

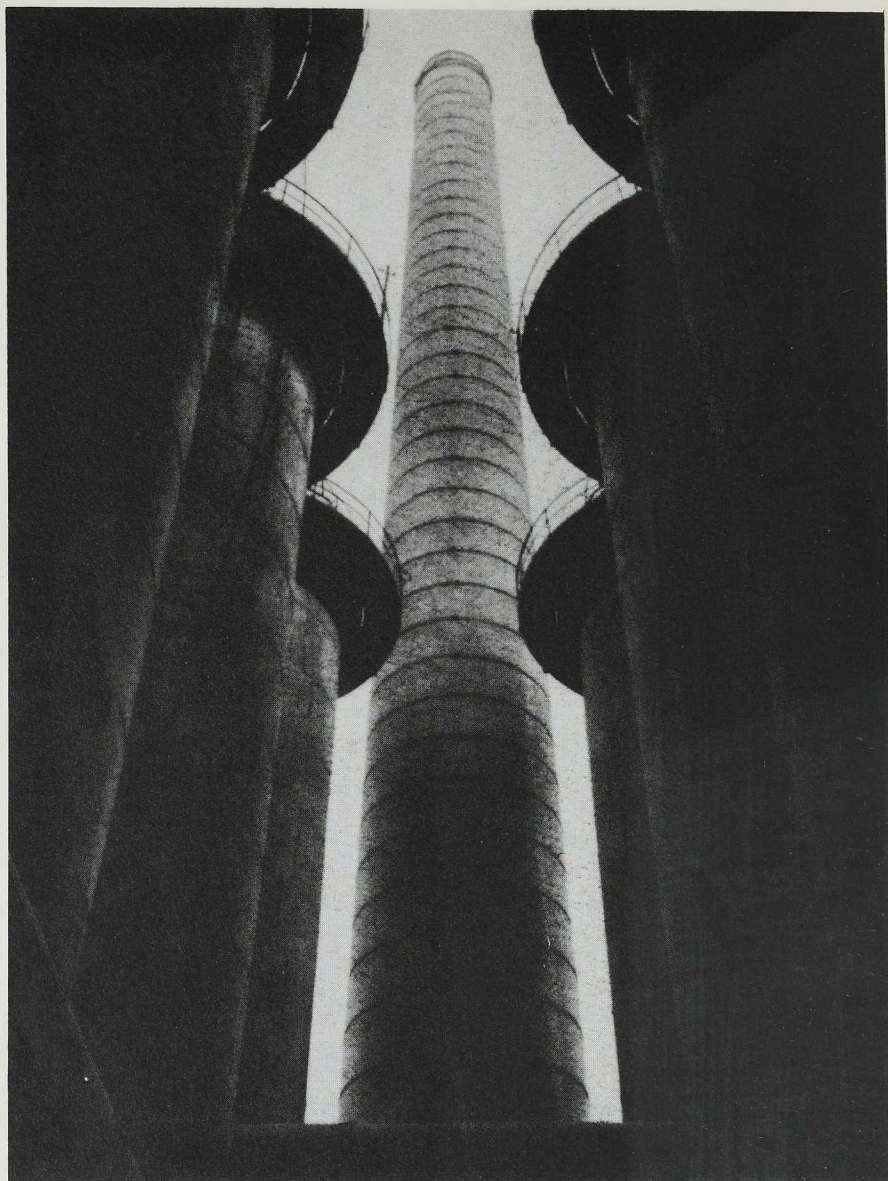


Abb. 5: Albert Renger-Patzsch, Kauper, vor 1928

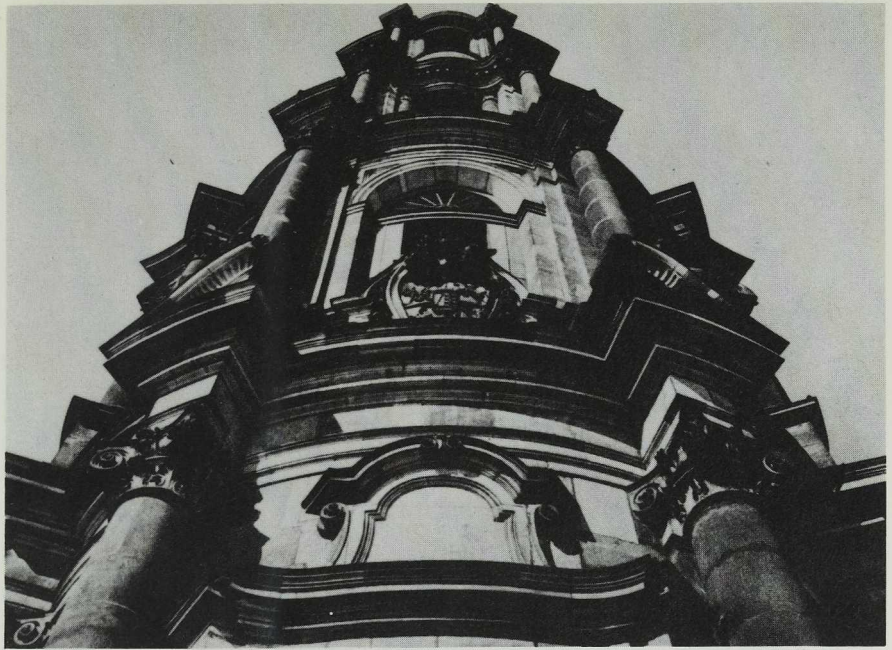


Abb. 6: Albert Renger-Patzsch, Turm der Katholischen Hofkirche in Dresden vor 1928

ist sein Symbol. Ein sehr widersprüchliches Symbol. Denn im gleichen Maße wie in den Fotos der technische Fortschritt emphatisch ins Bild kam, vergrößerte sich der gesellschaftliche Rückschritt, mit dem er in der kapitalistischen Wirklichkeit der Weimarer Republik erkaufte war. „Technik-Begeisterung“, „Ingenieurs-Romantik“ und „Industrie-Kult“ erhalten ihren bitteren Beigeschmack durch die Tatsache, daß die Technik sehr bald ihre avancierteste Gestalt in der faschistischen Kriegsindustrie finden sollte.

Wenn in der russischen Fotografie, vor allem in den Fotos ihres größten Neugestalters, Alexander Rodtschenkos (Abb. 11 und 12), zur gleichen Zeit fast die gleichen Prinzipien walten, dann erweist sich darin die enge Beziehung zwischen der fotografischen Darstellungsmethode und der Entfaltung der Produktivkräfte. In seinem Artikel „Wege der zeitgenössischen Fotografie“ von 1928 betonte Rodtschenko die Korrelation von großstädtisch-industrieller Lebenswirklichkeit und neuer Fotografie: „Die heutige Stadt mit ihren vielgeschossigen Häusern, die speziellen Ausrüstungen der Fabriken und Betriebe u.a.m., zwei-, dreigeschossige Schaufenster, Straßenbahn, Auto, Licht- und Leuchtreklamen, Ozeandampfer, Flugzeuge, ... all das hat die übliche Psyche der visuellen Wahrnehmungen, wenn notgedrungen auch nur wenig, verändert. Es scheint so, als wäre nur der Fotoapparat in der Lage, das gegenwärtige Leben darzustellen“⁸. Das Maß, in dem sich die Fotos Rodtschenkos und Renger-Patzschs oder Moholy-Nagys gleichen, ist sozialgeschichtlich betrachtet, Resultat



Abb. 7: Albert Renger-Patzsch, Laufschiene, vor 1928



Abb. 8: Albert Renger-Patzsch, Gebirgsforst, vor 1928

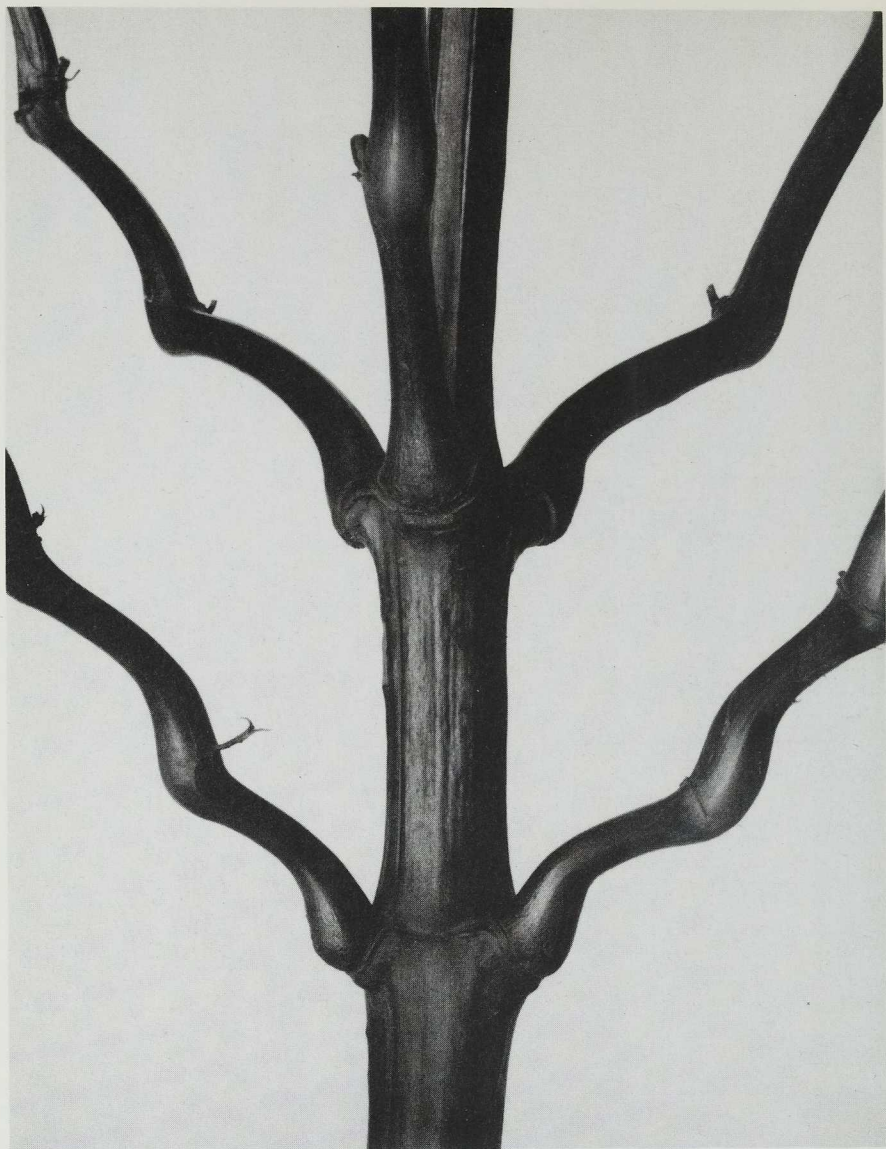


Abb. 9: Karl Blossfeldt, *Impatiens glanduligera*, Balsamine, Springkraut, vor 1928

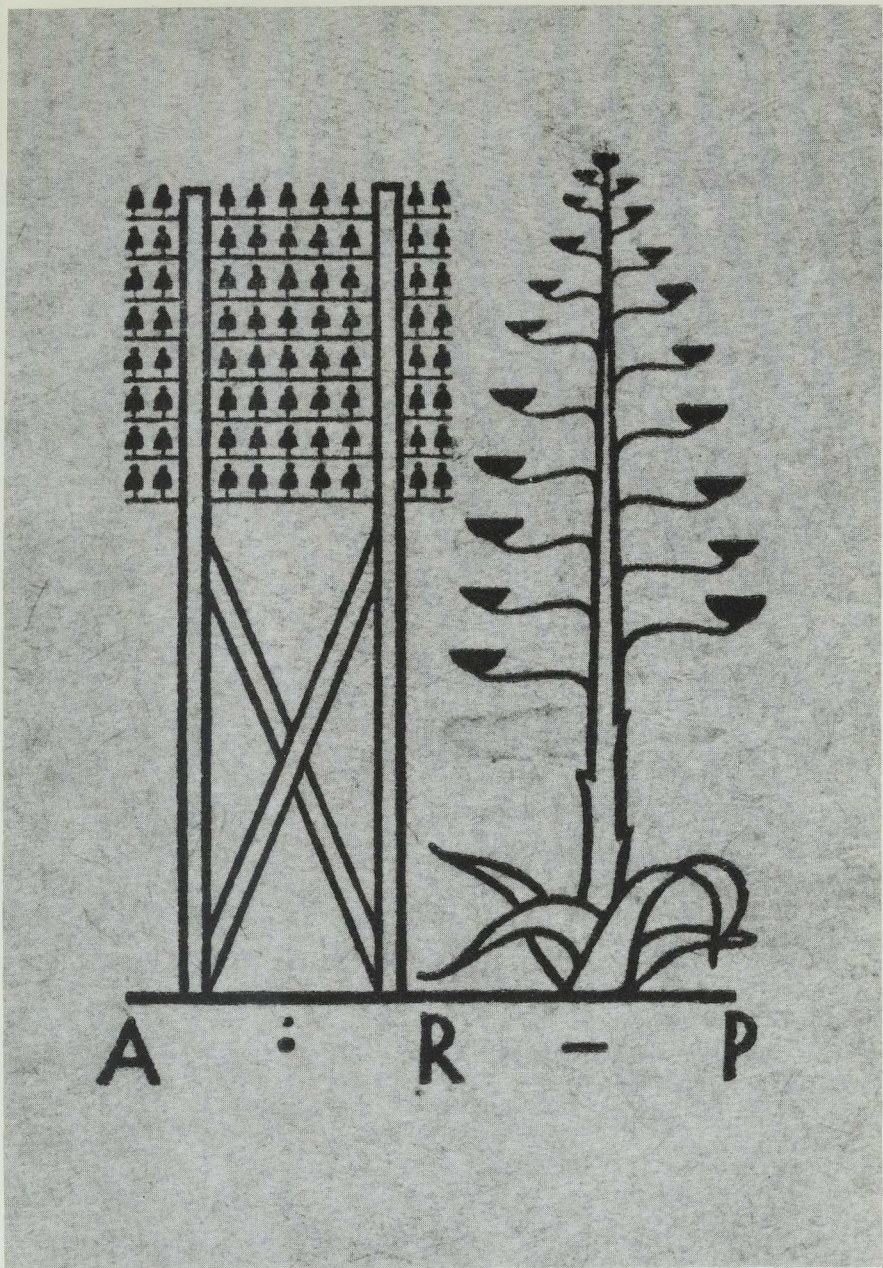


Abb. 10: Albert Renger-Patzsch, Signet auf dem Buchdeckel von „Die Welt ist schön“, 1928

einer zeitweiligen historischen Überschneidung. Die Gefahr droht hier von seiten einer gedanklichen Momentaufnahme, welche die Einheit der Gegensätze erstarren läßt, da ihr das unterschiedliche historisch-kulturelle Kontinuum ihrer Entstehung aus dem Blickfeld gerät. Berechtigten doch die gesellschaftlichen Bedingungen des revolutionären Rußlands zu der Hoffnung, daß die Fortschritte der Technik von nun an zum Nutzen der Menschheit und nicht länger zur Verelendung ihres größten Teils angewandt würden. Die russische Revolution brachte durch die Entfesselung aller Produktivkräfte auch eine Entfesselung der Fotografie mit sich, bis sie im Gefolge der stalinistischen Kampagne gegen die „linke Opposition“ in der Kunst und der Resolution des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Rußlands vom 23. April 1932, die zur Auflösung der Foto-Initiativgruppen führte, allmählich erdrückt wurde.

Lieferten Urbanismus und technologischer Utopismus die geistige Plattform der konstruktivistischen nachsachlichen Fotografen, so sorgten Werbeindustrie und Illustriertenbranche für ihre materielle Sicherstellung. Diese nach dem Ende des 1. Weltkrieges neu entstandenen Bereiche der kapitalistischen Wirtschaft waren die ökonomischen Triebkräfte der „Renaissance der Fotografie“ vor 50 Jahren. Die ästhetische Erneuerung des fotografischen Gewerbes war also untrennbar verbunden mit seiner ökonomischen Erneuerung. — Inzwischen hat sich dieser historische Prozeß in sein Gegenteil verkehrt, und die Fotografie von heute ist in dem gleichen Maße durch Verfall und Krise dieser Wirtschaftszweige gekennzeichnet wie die Fotografie des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit durch ihren Aufschwung bestimmt waren. — Betrachtet man die „neue Sehweise“ im Zusammenhang ihrer wirtschaftlichen und sozialen Funktionen, wird deutlich, wie wenig sinnvoll, wie geradezu irreführend ein solcher Begriff wie Neue Sachlichkeit ist. Neben der Großindustrie, ihrem Substrat, der Maschine, (Abb. 13) und ihrem Resultat, der neuen Architektur, entdeckte die neusachliche Fotografie die Welt der industriell verfertigten Produkte. Sie erweist sich als Bestandteil der Warenästhetik in einem doppelten Verstand, sowohl die Produktionsebene als auch die Distributionsebene betreffend. Fotografen wie Burchartz, Renger-Patzsch, Bayer, Biermann, Finsler u.a. fanden heraus, daß das industrielle Produkt die ihm eigentümliche Ästhetik erst in der Steigerungsform der Wiederholung entfaltet, in dem Augenblick, da das serielle Prinzip als allgemeiner Grundzug jeder industriellen Fertigung zur Anschauung gelangt (Abb. 14). Der Rhythmus der standardisierten Dinge, die ornamentale Häufung des Immergleichen (Abb. 18), sollte von da an alle Bilder des neuen Fotografen bestimmen. Gegenüber dem reaktionären Standardisierungsschrecken und der Verteufelung der industriellen „Gleichmacherei“, wie sie Kleinhandwerker und Großgrundbesitzer betrieben, waren solche Fotos sicherlich im Recht. Die Wirklichkeit aber war komplizierter. Die Bilder der Schönheit der Fließbanderzeugnisse verloren ihren sozialen Sinn angesichts der Masse jener Produzenten, von denen Millionen soeben durch die Einführung des Fließbandsystems arbeitslos geworden waren. Ihnen widmete sich die Aufmerksamkeit der Gruppe „Arbeiterfotograf“. Die Gesamtbewegung, ihren inneren Widerspruch, vermochte das fotografische Bild offensichtlich nicht zu erfassen. Auch von einer anderen Ansicht und im direkten Zusammenhang mit den Bedürfnissen der Werbung kommt die Ware ins Bild (Abb. 19). Die Entdeckung der sogenannten „Sachfotografie“, der Aufnahme isolierter Gegenstände, hat man als bedeutende Leistung der Fotografie der 20er Jahre erkannt. Auf diese Er-

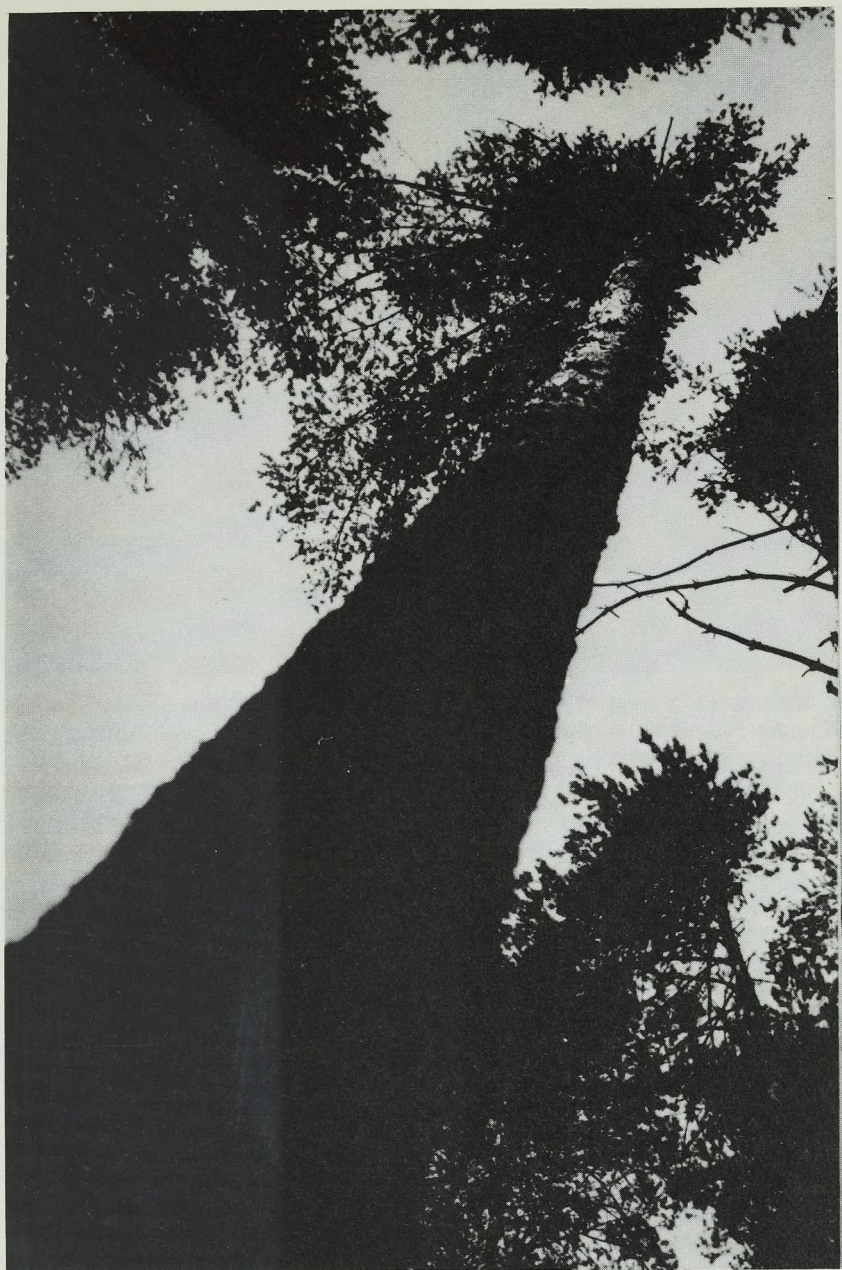


Abb. 11: Alexander Rodtschenko, Puskinowald, 1927

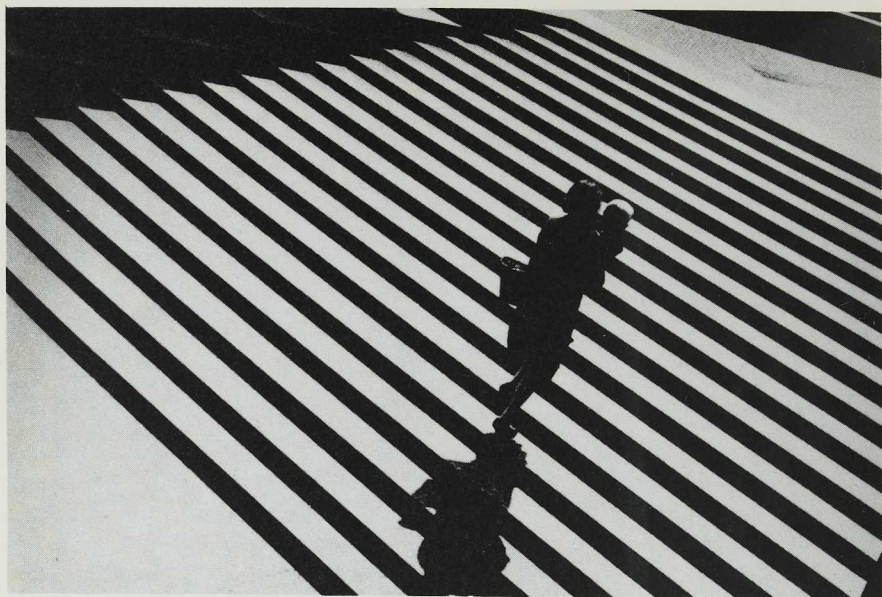


Abb. 12: Alexander Rodtschenko, *Treppe*, 1930

weiterung des fotografischen Blickwinkels verwies schon Wilhelm Kästner in seiner Analyse der Essener Ausstellung „Photographie der Gegenwart“ von Anfang 1929: „... Hieraus erklärt es sich auch,“ hieß es dort, „daß die Landschaft jetzt wenig Vorliebe findet, dafür aber die einfachsten Objekte, vor allem Gebrauchsgegenstände möglichst serienmäßiger Herstellung und in einfacher gestaffelter Anordnung (im Gegensatz zum Stilleben) vorherrschen. Damit ist die Umgestaltung von freischaffender, rein künstlerischer Bildgestaltung im Sinne der Malerei zur angewandten Fotografie im Dienste der Werbung gekennzeichnet.“⁹ Mittels einer allseitigen Auswertung der technischen Möglichkeiten der Kamera, mittels ungewohnter Perspektiven, extremer Nahsicht (Abb. 15) und bizarrer Ausschnitte werden bislang belanglose Dinge „interessant“, verblüffend. In diesem „Bluff“ liegt die ökonomische Funktion der neuen Fotografie verborgen, denn erst durch diese Entwicklung war die Fotografie für die Reklame, einem in jenen Jahren mächtig expandierenden Zweig der kapitalistischen Wirtschaft, brauchbar geworden. 1931 fand im Art Center von New York die Ausstellung „Foreign Advertising Photography“ statt. Diese Ausstellung ist von besonderem Interesse, denn sie faßte zum ersten Mal die neue fotografische Strömung aus dem interessierten Gesichtswinkel der Werbeindustrie zusammen. Abbott Kimball von dem Werbeunternehmen Lyddon, Hanford & Kimball hatte sie zusammengestellt. Die Kritikerin der New York Evening Post, Margaret Breuning, wies in ihrer Besprechung der Ausstellung auf einen interessanten Unterschied zwischen den damaligen amerikanischen und europäischen Werbefotografien hin: „Unsere Werbung tendiert zur Illustration, der Gebrauch des Artikels wird demonstriert von seinen glücklichen Verbrauchern. Sehr viel häufiger und für viele

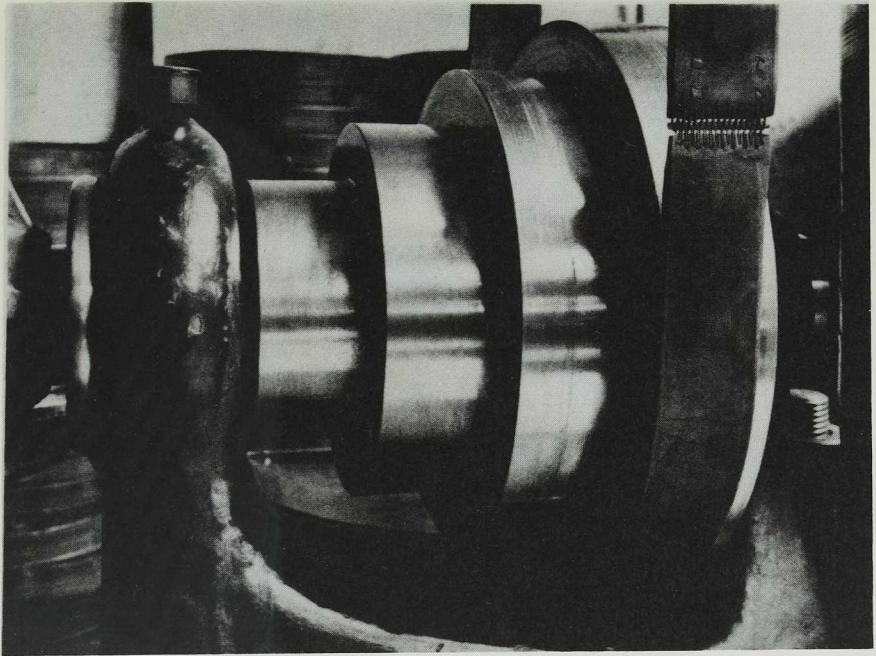


Abb. 13: Albert Renger-Patzsch, *Riemenscheiben*, vor 1928

von uns effektiver präsentiert die ausländische Werbung den Artikel selbst in einer ungewöhnlichen Rolle, wodurch ihm ein provokatives, fesselndes Interesse zukommt... die Artikel werden unter einem unerwarteten Winkel der Kontur oder der Masse erfaßt, übertrieben, verzerrt, wenn Sie so wollen, aber sie gewinnen einen witzigen, intelligenten Akzent anstelle der gewöhnlichen, plumpen, buchstabenge-treuen Erklärung.“¹⁰ Der ökonomische Werbewert derartiger Aufnahmen besteht also gerade darin, daß die Gegenstände nicht in ihrer Gebrauchsfunktion dargestellt werden (Abb. 16 und 20) und eine geheimnisvolle Bedeutung versprechen, die über ihren einfachen Nutzwert hinausgeht. Solche Bilder verleihen den Dingen ein bizarres, unerwartetes Aussehen und suggerieren ein vom Menschen unabhängiges Eigenleben der Gegenstände. Sie sind die modernen *Stillleben* des 20. Jhds.: formgewordener Ausdruck des Tauschwertes, abgelöste Gestalt des Fetischcharakters der Ware.

Seit ca. 1930 beginnt die Fotografie mit stetiger Überlegenheit die graphischen Künste aus dem Bereich der Bildwerbung zu verdrängen. Selbst dort, wo neusachliche und konstruktivistische Fotografie nicht direkt im Auftrage der Werbeindustrie entstand, besitzt sie eine innere Affinität zur Reklame: „Chaque angle nouveau multiplie le monde par lui même“, notierte Germaine Krüll im Vorwort zu ihrem Büchlein *Etude de Nu*. Die ständige Erneuerung der Dinge von innen her ist Strukturprinzip sowohl der Werbung wie der neusachlich-konstruktivistischen Fotografie. Diesen Sachverhalt bezeichnete Benjamins entschlossene Diagnose, daß diese Fotografie

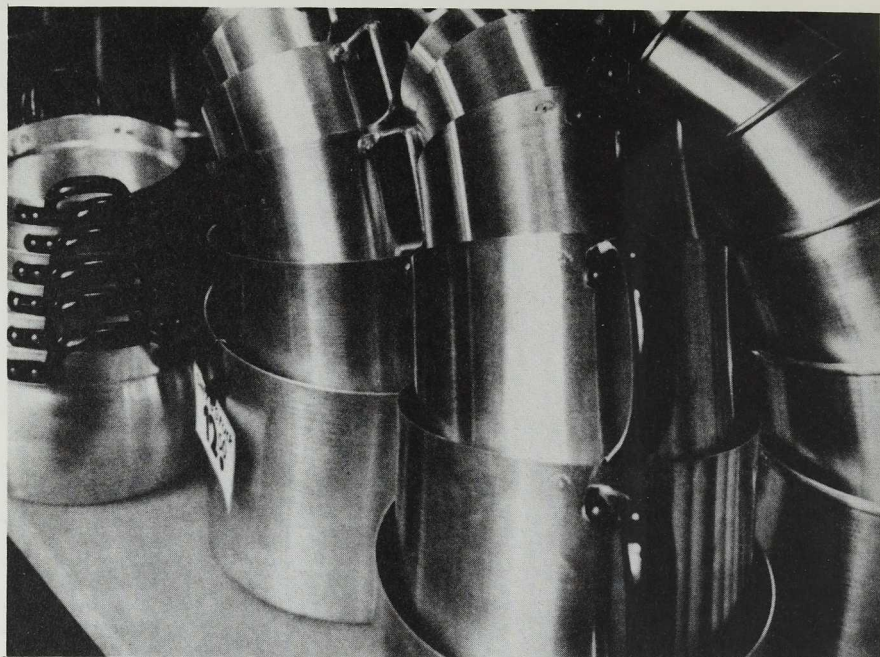


Abb. 14: Albert Renger-Patzsch, Aluminiumtöpfe, vor 1928

eher mit der Verkäuflichkeit der Welt zusammenhänge als mit ihrer Erkenntnis. So verblüfft es kaum noch, wenn man entdeckt, daß eines der am häufigsten vorgezeigten Beispiele neusachlicher Fotografie, Kertész' „Gabel“, sich vorzüglich als Werbefotografie für Bruckmanns Bestecke eignete.¹¹ (Abb. 17) Das Staunen, das sich erstmals beim Anblick der unbekanntenen Formenreiche der wissenschaftlichen Fotografie einstellte, trat nun in den Dienst des Kaufmanns und wurde überführt in die Technik der Überrumpelung des Betrachters.

Binnen weniger Jahre war der Formenapparat der „neuen Sehweise“ ausentwickelt: klare, scharfe und präzise Wiedergabe, Aufnahme der Dinge aus ungewohnter Perspektive, extreme Nahsicht oder extreme Fernsicht, engbegrenzter Ausschnitt statt Totaler, Isolierung von Details, Ausfilterung abstrakter Strukturen und Betonung des Materialcharakters der Gegenstände. So entstand eine ästhetisch-fragmentierte Wahrnehmung, die weniger menschliche als technisch-maschinelle Züge aufweist. Man muß sich fragen, ob diese Wahrnehmungsform, das sogenannte „fotografische Sehen“, unser Seh- und Erkenntnisvermögen wirklich weiterentwickelt, wie immer wieder behauptet wird, oder nicht vielmehr abgestumpft hat. Carl Linfert, einer der wenigen, die der Foto-Euphorie jener Jahre kritisch widerstanden, bemerkte anlässlich der Essener Ausstellung „Das Lichtbild“ von 1931: „... wie selten sagen Fotos etwas aus über das, was sie vermitteln! Aber was an Augenbotschaft übermittelt wird, starrt uns an wie ein Fetisch. Seit Renger-Patzsch nämlich können Fotos erschrecken ... Die Sucht des Anschauens, vielmehr des Aufnehmens ist so fieberhaft,

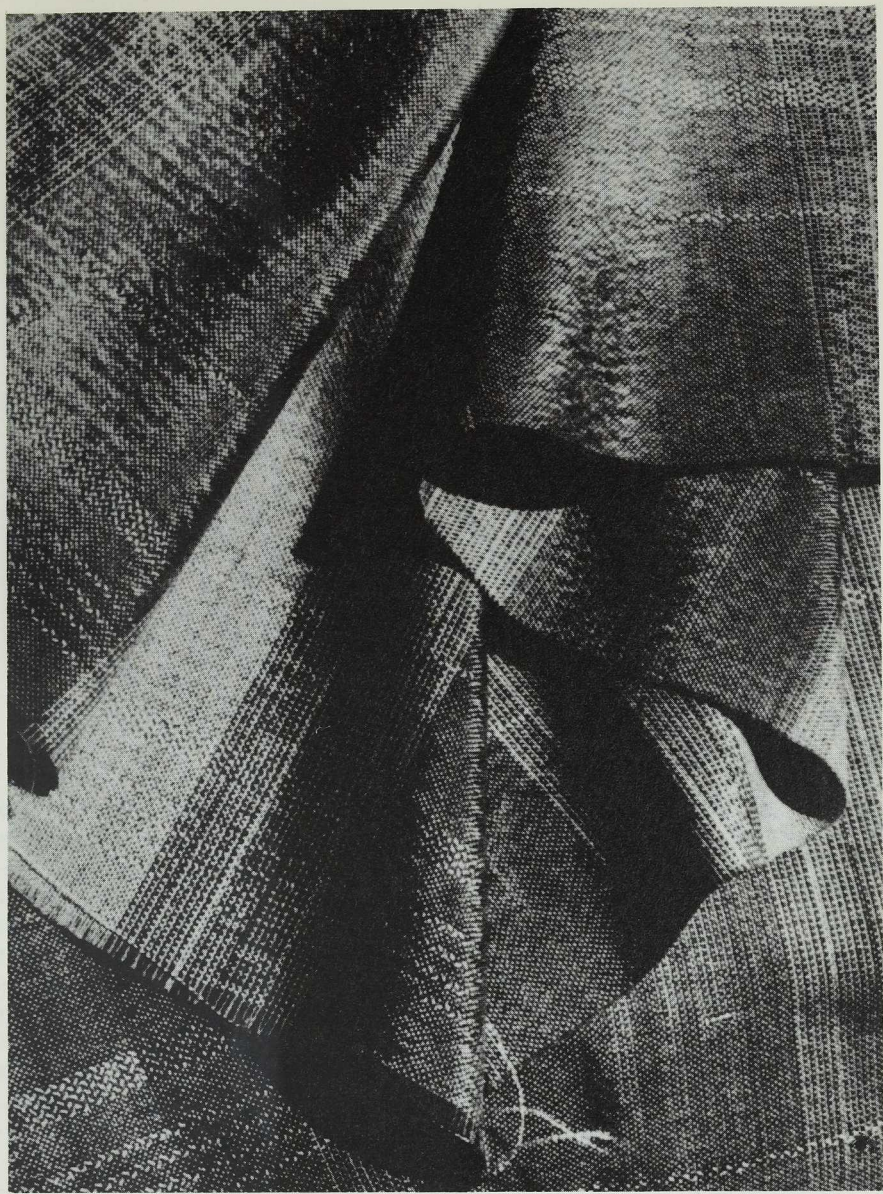


Abb. 15: Albert Renger-Patzsch, Stoff, vor 1928

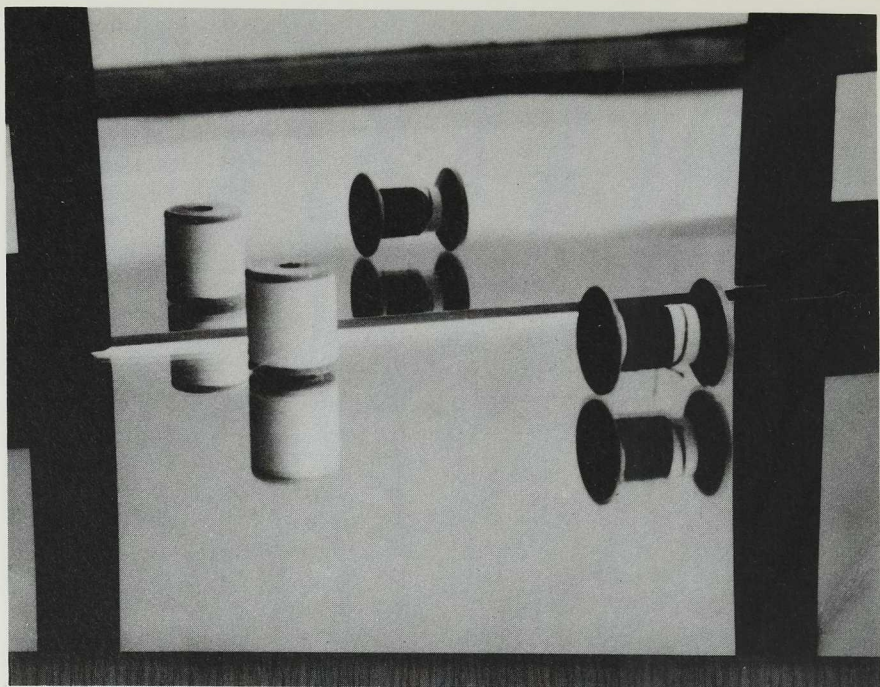
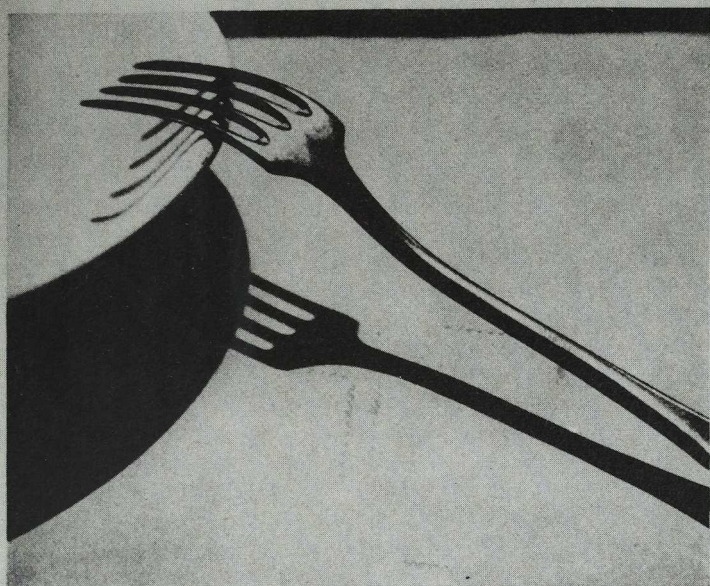


Abb. 16: Florence Henri, *Zwirnrollen*, 1928

daß alles gesammelt, aber schließlich nichts mehr erfaßt wird Das Ding selbst, so knapp und genau der Apparat es auch sieht, wird stumm, wie es noch nie gewesen ist.“¹² Mensch und Dinge sind gleichermaßen gebannt, eine Verständigung will zwischen ihnen nicht aufkommen. Ausdruck eines verdinglichten Sehens, dessen Inhalt nicht mehr so sehr die wirkliche Welt, sondern die artistische Technik des Apparates ist. Von daher die Sprachlosigkeit sowohl der Dinge wie der Menschen bei ihrem Anblick. Welche Lösung dieses Dilemmas die Fotografie der Gegenwart auch immer ins Auge fassen wird, sie wird die Tatsache zu bedenken haben, daß ebenso wie in allen übrigen Bereichen der gesellschaftlichen Produktion auch auf dem Gebiete der Bildproduktion ein naives, unmittelbares Verhältnis des Menschen zur Natur nicht länger möglich ist.

D I E D A M E



A. Kertész, Paris

**GUTE GELDANLAGE,
SCHMUCK DES TISCHES,**

ÜBERALL WILLKOMMENES
GESCHENK SIND

Bruckmann-Bestecke

Seit 1805 bekannt und bewährt. Echt Silber mit
Marke „Adler“. Patent-versilbert mit Marke
„Lokomotive“. Vorrätig in den Fachgeschäften.
Abbildungen zu Diensten.

P. BRUCKMANN & SOHNE A. G., HEILBRONN a. N.

Anmerkungen

Dank schulde ich Klaus op ten Höfel und ganz besonders Herrn Bernd Lohse, der mir in großzügiger Weise gestattete, seine fotografische Bibliothek zu benutzen.

Den Galerien Klihm in München (Abb. 3) und Wilde in Köln (Abb. 9) danke ich für die Überlassung von Reproduktionsvorlagen.

- 1 Albert Renger-Patzsch in: Fritz Kempe, *Das Bild und die Wirklichkeit*, Grünwald 1974, S. 46.
- 2 Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Mainz/Berlin 1967, S. 26.
- 3 Willi Warstat, *Die künstlerische Photographie*, Leipzig/Berlin 1919, S. 12.
- 4 Hans A. Joachim, *Romane aus Amerika*, in: *Neue Rundschau* 1930, Bd. II, S. 398.
- 5 Erich Mendelsohn, *Amerika. Bilderbuch eines Architekten*, Berlin 1926, S. IX.
- 6 Karl Sommer, *Film und Foto*, Ausstellung des Deutschen Werkbundes, in: *Essener Allgemeine Zeitung*, 26. Mai 1929.
- 7 Eugen Diesel, *Das Land der Deutschen*, Leipzig 1933, S. 13.
- 8 Alexander Rodtschenko in: *Novyj LEF* II, Nr. 9, 1928, S. 31-39. Zit. nach *Sowjetische Fotografie 1928-1932*, München/Wien 1975, S. 114.
- 9 Wilhelm Kästner, *Photographie der Gegenwart. Grundsätzliches zur Ausstellung im Museum Folkwang, Essen*, in: *Photographische Rundschau*, Heft 5, 1929, S. 94.
- 10 Margaret Breuning, *Foreign Commercial Photographs Make Brilliant Showing*, in: *New York Evening Post*, 7. März 1931.
- 11 Siehe *Die Dame*, Heft 4, Nov., 1929, S. 72. Der Silberwarenfabrikant Peter Bruckmann war 1. Vorsitzender des Deutschen Werkbundes, der die neuen fotografischen Bestrebungen entscheidend gefördert hat.
- 12 Carl Linfert, *Das moderne Lichtbild*, in: *Frankfurter Zeitung* vom 6. 10. 1931, S. 10.