

Giulia Incicco

## Albert Renger-Patzschs Fotografie: Zwischen Fragmentierung und Dokumentation der physischen Umwelt im Anthropozän

### Einleitung

Albert Renger-Patzsch (1897 – 1966) gilt als einer der einflussreichsten Fotografen der *Neuen Sachlichkeit*<sup>1</sup>. Die sich in den 1920er-Jahren in Deutschland ausbildende Stilrichtung konzentrierte sich auf die dem fotografischen Bild eigenen Fähigkeiten und zeichnet sich durch Klarheit des Motivs, genaue Bildkomposition und die Herausarbeitung scharfer Konturen und deutlicher Kontraste aus<sup>2</sup>. Die *Neue Sachlichkeit* in der Fotografie entwickelte sich in Abgrenzung zum sogenannten *Piktorialismus*, der das Ziel hatte, das Medium über die Nachahmung malerischer Mittel, wie etwa Unschärfe und Farbe, als Kunstform zu etablieren<sup>3</sup>. In einem 1927 veröffentlichten Artikel mit dem Titel *Ziele* in der Zeitschrift *Das Deutsche Lichtbild* argumentierte Renger-Patzsch:

*Die Photographie hat ihre eigene Technik und ihre eigenen Mittel. Mit diesen Mitteln Effekte erzielen zu wollen, wie sie der Malerei gegeben sind, bringt den Photographen in Konflikt mit der Wahrhaftigkeit und Eindeutigkeit seiner Mittel, seines Materials, seiner Technik. Und es könnten allenfalls rein äußerliche Ähnlichkeiten mit Werken der bildenden Kunst erzielt werden. Das Geheimnis einer guten Photographie, die künstlerische Qualitäten wie ein Werk der bildenden Kunst besitzen kann, beruht in ihrem Realismus<sup>4</sup>.*

Diese Prinzipien werden in seiner Publikation *Die Welt ist schön* von 1928 anschaulich. Das Buch besteht aus hundert Fotografien, die verschiedene Motive mit visueller Klarheit und akribischer Aufmerksamkeit für Details einfangen und wird als Manifest der *Neuen Sachlichkeit* betrachtet<sup>5</sup>. Der Wille, die der Fotografie eigenen Mittel kenntlich herauszuarbeiten und anzuwenden, lief einer Faszination mit der Welt der industriellen Technik parallel – zweifellos eines der Themenfelder, für das Renger-Patzsch am bekanntesten ist, fotografierte er doch zahlreiche Industriegebäude

und technische Gegenstände. Gerade die Verbindung von Industriefotografien und dem Titel des Fotobuchs löste jedoch auch zahlreiche Kritiken aus, darunter von Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Kurt Tucholsky, der das Werk zuvor auch gelobt hatte<sup>6</sup>. Die Konzentration auf das Technische im Bild, in Kombination mit dem angestrebten Realismus der Fotografien und der Begrenzung des Bildrahmens beraubt die Motive ihres Kontextes; der Titel des Buchs öffnet einen rein positiven Referenzrahmen, der zur allgemeinen Technikfaszination zu Beginn des 20. Jahrhunderts passt. Zu den industriellen Entwicklungen der Zeit gehören jedoch nicht nur technologische Fortschritte, sondern auch soziale Ungleichheit und Umweltzerstörungen. Beide Phänomene werden in und mit Renger-Patzschs Bildern scheinbar ausgeblendet. Im vorliegenden Aufsatz werden durch die methodische Anwendung der Ökokritik<sup>7</sup>, die laut den Kunsthistoriker:innen Alan C. Braddock und Renée Ater visuelle Analyse, kulturelle Interpretation und Umweltgeschichte interdisziplinär miteinander verknüpft<sup>8</sup>, die ökologischen und gesellschaftlichen Implikationen in Renger-Patzschs Fotografien herausgearbeitet. Besonders wird dabei auf die Veränderungen in der Ruhr-Region eingegangen, einer Gegend, die der Fotograf ausführlich dokumentiert hat und die durch die industrielle Transformation stark gestaltet wurde.

Ausgehend von den Kritiken, die Intellektuelle wie Walter Benjamin zu *Die Welt ist schön* formulierten, und unter Berücksichtigung bedeutender historischer Umweltfaktoren möchte ich zeigen, dass Renger-Patzschs Fotografien mit einer *bereinigenden Ästhetik* („aesthetic of purification“<sup>9</sup>) charakterisiert werden können. Waren einige der Arbeiten in *Die Welt ist schön* Auftragswerke, so erstreckt sich die Analyse auch auf freie Arbeiten, um ein umfassendes Verständnis für das Schaffen des Fotografen zu gewinnen. Berücksichtigt werden die Publikationen *Sylt. Bild einer Insel* (1936)<sup>10</sup> und *Ruhrgebiet Landschaften*

1927-1935 (1982)<sup>11</sup>. Sie verdeutlichen eine formale Entwicklung, die durch eine Erweiterung der Perspektive und die Rekontextualisierung von Motiven gekennzeichnet ist und dokumentieren eine sich verändernde Landschaft und Umwelt.

Das Werk Renger-Patzschs ist durch die Wahl seiner Sujets nicht nur mit der Umweltgeschichte Deutschlands und des Ruhrgebiets verbunden, die der Fotograf detailliert festgehalten hat, sondern es steht auch im weiteren Kontext der aktuellen wissenschaftlichen Debatte über das Anthropozän<sup>12</sup>. Der Begriff sucht die geologische Zeit des tiefgreifenden Einflusses menschlicher Aktivitäten auf das Klima und die Ökosysteme der Erde, der mittlerweile Spuren in der geologischen Schichtung hinterlässt, als eigene Epoche zu konturieren<sup>13</sup>. Im zeitgenössischen künstlerischen Kontext wird dieses Thema etwa durch die Arbeit von Künstlern wie Axel Braun<sup>14</sup> (\*1983, Düsseldorf) und Edward Burtynsky<sup>15</sup> (\*1955, St. Catharines) vertieft. Die Projekte des deutschen Künstlers erforschen die ökologischen, politischen, wirtschaftlichen und sozialen Folgen des langfristigen menschlichen Einflusses auf den Planeten, während die Werke des kanadischen Fotografen einen grundlegenden Widerspruch zwischen ökologischer Katastrophe und visueller Anziehungskraft darstellen. Während sich viele Künstler:innen diesen Themen widmen, gilt es, auch seitens der Kunst- und insbesondere der Fotografiegeschichte durch eine breitere und bewusstere Betrachtung der Umweltfragen aus einer kritischen Perspektive auch retrospektiv neue Interpretationsansätze zu liefern. In diesem Aufsatz wird der Begriff ‚Umwelt‘ nicht lediglich als eine Ansammlung von natürlichen Ressourcen außerhalb des Menschen betrachtet, sondern als ein komplexes und vernetztes ökologisches System definiert, in dem biotische und abiotische Elemente in wechselseitiger Interaktion stehen. Diese Wechselwirkungen sind dynamisch und unterliegen kontinuierlichen Veränderungen im Laufe der Zeit. In diesem Zusammenhang kann jede Störung oder Veränderung eines dieser Elemente – etwa durch Luftverschmutzung oder den Verlust von Lebensräumen – Kettenreaktionen innerhalb des gesamten Ökosystems hervorrufen. Angesichts der aktuellen Umweltkrise – geprägt durch weitreichende, vom Menschen verursachte Veränderungen in Atmosphäre,

Ozeanen und Biosphäre sowie zunehmend häufige Wetterextreme mit weitreichenden Folgen für Natur und Menschen – können diese Fragen nicht länger in den Hintergrund treten<sup>16</sup>. Durch die Untersuchung ausgewählter Werke von Albert Renger-Patzsch im Zusammenhang mit der aktuellen Debatte über das Anthropozän zielt diese Arbeit darauf ab, einen Beitrag zu einer ökokritischen Geschichte der Fotografie zu leisten.

### Die Welt in Fragmenten: *Die Welt ist schön*

In seinem Fotobuch *Die Welt ist schön* erforscht Albert Renger-Patzsch die materielle Welt in ihren unterschiedlichsten Facetten. Das Cover der Erstausgabe, illustriert von Alfred Mahlau, zeigt einen Telegrafmast und eine Agavenpflanze über den Initialen des Fotografen, A. R.-P.<sup>17</sup>, und spiegelt die Verschmelzung visueller Formen aus verschiedenen Bereichen wider – Natur und Technik, die zu Renger-Patzschs bevorzugten Themen gehörten<sup>18</sup>. In einem Essay mit dem Titel *Fotografie und Kunst* lobt Renger-Patzsch die Möglichkeiten der Fotografie, flüchtige Momente in biologischen Prozessen genau festzuhalten und technologische Dynamik zu reproduzieren<sup>19</sup>. Sein Ziel ist es, ein Wahrnehmungserlebnis für die Betrachtenden zu schaffen, das es ihnen durch die Wiedergabe des „Zauber des Materials“<sup>20</sup> ermöglicht, sich mit dem Wesentlichen des dargestellten Objekts zu beschäftigen. Doch während diese Reduzierung des Objekts auf sein ‚Wesentliches‘ den Ruhm der fotografischen *Neuen Sachlichkeit* begründete, wurde sie in den frühen 1930er-Jahren auch zu einem Hauptargument für Kritiker:innen<sup>21</sup>. Der Kunsthistoriker Olivier Lugon, der sich mit der Rezeption dieser Stilrichtung auseinandergesetzt hat, stellt fest, dass die extreme Nahaufnahme, die speziell als Untersuchungs- und Analysewerkzeug gedacht war, an Glaubwürdigkeit verlor. Sie wurde zunehmend als Mittel wahrgenommen, um willkürliche und dekorative Bildausschnitte zu schaffen<sup>22</sup>. Wie auch Matthew Simms betont, konnte die Ordnung und der Rhythmus, die in der Welt entdeckt zu werden schienen, als konstruiertes ‚Kunststück‘ gelesen werden, das durch die Rahmung des fotografischen Bildes erreicht wurde<sup>23</sup>. Der kognitive Wert solcher

Bilder wurde folglich in Frage gestellt: Diese dekorativen Fragmente boten nicht nur kein Verständnis der Welt, sondern verschleierten sie auch, indem sie den Zugang zu ihrer sozialen und historischen Realität, dem Kontext der Bilder, verweigerten<sup>24</sup>. Diese Beobachtung passt besonders zu industriellen Motiven und lässt sich beispielhaft an einem bemerkenswerten Bild aus *Die Welt ist schön* zeigen, das einen Schornstein flankiert von sechs zylindrischen Türmen zeigt (Abb. 1). Von unten gesehen, hebt sich das Hochofenwerk Herrenwyk in Lübeck vor dem hellen Hintergrund zwischen den beiden Reihen von Öfen ab. Ein Gefühl von Ordnung wird durch die strenge Symmetrie der dunklen Türme vermittelt, die zur Mitte des Bildes hin konvergieren. Die Darstellung des Schornsteins ist so monumental, dass sie das Bild einer Kathedrale heraufbeschwört, ein Vergleich, der weiter unterstützt wird, wenn man im Buch nur drei Seiten weiter blättert, wo das Gewölbe der St. Katharinenkirche in Lübeck aus derselben aufsteigenden Perspektive fotografiert ist.

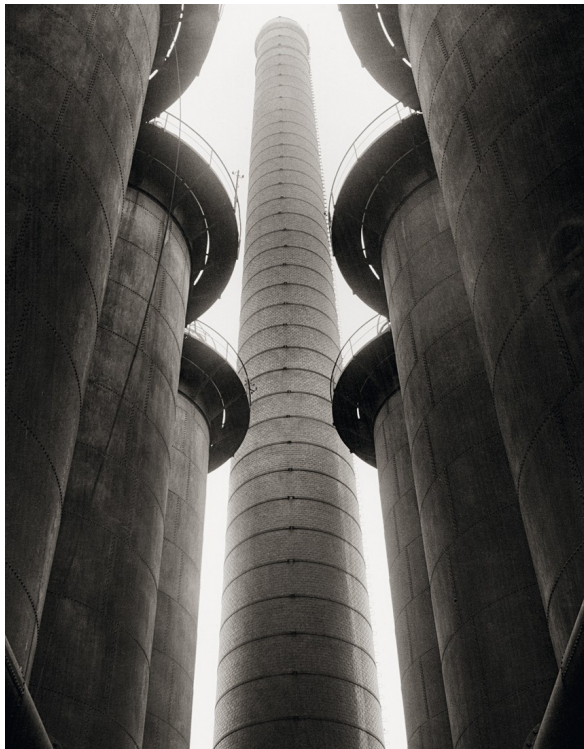


Abb. 1: Albert Renger-Patzsch, *Kauper von unten gesehen*, Werk Herrenwyk Lübeck, 1928.

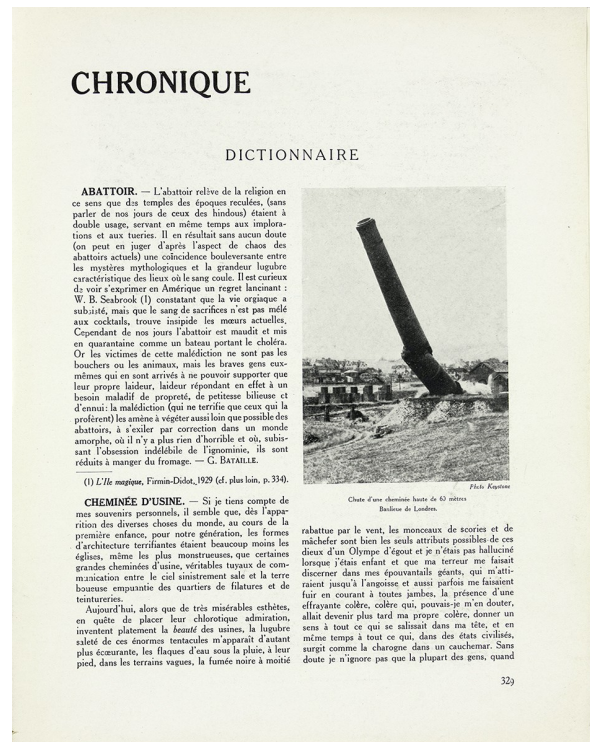


Abb. 2: Georges Bataille, *Abattoir et Cheminée d'usine*, in: *Georges Bataille. Œuvres complètes, tome I*, hg. v. Denis Hollier, Paris 1929.

Matthew Simms hebt in seinem Artikel *Just photography: Albert Renger-Patzsch's 'Die Welt ist schön'* hervor, dass diese majestätische und harmonische Darstellung des Schornsteins erheblich mit dem Eintrag für *cheminée d'usine* (Fabrik-schornstein) von Georges Bataille in seinem zwischen 1929 und 1930 geschriebenen *Dictionnaire critique* kollidiert. Hier berichtet Bataille, dass „the most fear-inspiring architectural form“ für seine Generation „certain large smokestacks, true channels of communication between the ominously dull, threatening sky and the muddy, stinking earth surrounding the textile and dye factories“<sup>25</sup> waren. Neben der Beschreibung der Umweltverschmutzung, die in Renger-Patzschs Bild ausgelassen wird, illustriert Bataille seinen Text auch mit einem Foto eines Schornsteins während des Abrisses (Abb. 2), was die Spannung zwischen diesen beiden gegensätzlichen Darstellungsweisen weiter verstärkt. Simms fragt sich zu Recht, ob der französische Intellektuelle eine Kopie von *Die Welt ist schön* durchblättern hatte, bevor er seinen Kommentar schrieb, denn Bataille fährt wie folgt fort:

*Today, when the truly wretched aesthete, at a loss for objects of admiration, has invented the contemptible 'beauty' of the factory, the dire filth of those enormous tentacles appears all the more revolting; the rain puddles at their feet, the empty lots, the black smoke half beaten down by the wind, the piles of slag and dross are the sole true attributes of those gods of a sewer Olympus<sup>26</sup>.*

Aus weiteren Kommentaren von Albert Renger-Patzschs Zeitgenossen wird deutlich, dass seine Fotografien auch dafür kritisiert wurden, die Umweltverschmutzung der damaligen Zeit, die eng mit sozialen Anliegen, wie den prekären hygienischen und gesundheitlichen Bedingungen der Arbeiter, verknüpft war, scheinbar zu ignorieren<sup>27</sup>. Auf dieser Ebene konzentriert sich die Kritik besonders auf die Dissonanz, die zwischen den industriellen Bildern und dem Titel des Buches *Die Welt ist schön* entsteht. *Ist die Welt nur schön?* ist zum Beispiel der Titel eines Artikels, der 1929 in der *Bauhaus Zeitschrift* von Fritz Kuhr veröffentlicht wurde, in dem der deutsche Künstler den Titel als „ekelhaft oder unverzeihlich geschmacklos“<sup>28</sup> bezeichnete.

Im selben Jahr schrieb der Kunstkritiker Walther Petry in der *Frankfurter Zeitung*, dass ein solches Streben nach der Schönheit industrieller Technologie eine Form hervorbringe, die vollständig von ihrem Umwelt- und Sozialkontext abgetrennt sei<sup>29</sup>. Dennoch bleibt eine der am meisten diskutierten Kritiken in der Welt der Fotografie sicherlich diejenige in Walter Benjamins berühmter *Kleiner Geschichte der Fotografie* von 1931:

*Je mehr die Krise der heutigen Gesellschaftsordnung um sich greift, je starrer ihre einzelnen Momente einander in toter Gegensätzlichkeit gegenüberstehen, desto mehr ist das Schöpferische – dem tiefsten Wesen nach Variante; der Widerspruch sein Vater und die Nachahmung seine Mutter – zum Fetisch geworden, dessen Züge ihr Leben nur dem Wechsel modischer Beleuchtung danken. Das Schöpferische an Photographie ist dessen Überantwortung an die Mode. ‚Die Welt ist schön‘ – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservendose ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von*

*deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist. 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‘“<sup>30</sup>.*

Neben der Fragmentierung und Dekontextualisierung seiner Bilder konnte aufgrund seiner positiven Emphase gerade der Titel von Renger-Patzschs Bestseller leicht angegriffen werden, offenbart sich hier doch eine nicht gerade geringe Diskrepanz zum vermeintlichen Realismus der Bilder. Genau dieser Titel war jedoch nicht vom Fotografen selbst gewählt, sondern vielmehr das Ergebnis einer redaktionellen Entscheidung<sup>31</sup>. Renger-Patzsch befürchtete bereits früh, missverstanden zu werden, und betonte daher immer wieder, dass er den neutraleren Titel *Die Dinge* bevorzugt hätte<sup>32</sup>. Auch ohne den Titel lässt sich Renger-Patzschs Ästhetik aus ökokritischer Sicht jedoch, wie oben beschrieben, als *berreinigende Ästhetik* lesen. Mit diesem Begriff möchte ich ausdrücklich an den Ausdruck „aesthetic of filtration“<sup>33</sup> anknüpfen, den Alan C. Braddock verwendet, um den Realismus von Thomas Eakins in *William Rush Carving His Allegorical Figure of the Schuylkill River* (1876-77) zu beschreiben. In seinem Essay *Ecocritical Art History* interpretiert der amerikanische Kunsthistoriker dieses Gemälde neu, indem er den Zustand der Wasserverschmutzung, insbesondere des Schuylkill River in der Stadt Philadelphia aufgrund des Bevölkerungswachstums und der industriellen Entwicklung berücksichtigt, den Eakins in seinem Gemälde nur am Rande visualisiert.

Was den Zustand der Flüsse betrifft, so ist ein symbolischer Fall im von Renger-Patzsch ausgiebig fotografierten Ruhrgebiet derjenige der Emscher, damals bekannt als die „Kloake des

Ruhrgebiets<sup>34</sup>. Der Historiker Franz-Josef Brüggemeier betont, dass die Verschmutzung der Emscher selbst im internationalen Vergleich außergewöhnlich war. In keinem anderen Industrieland gab es eine vergleichbare Situation: Der über 100 Kilometer lange Fluss und die meisten seiner Nebenflüsse wurden legal in Abwasserkanäle umgewandelt, was das biologische Leben darin fast vollständig zerstörte<sup>35</sup>. Die bewegte Geschichte des Flusses von der Vormoderne bis zur Industrialisierung und Naturalisierung wurde kürzlich durch Objekte und Fotografien in der Ausstellung *Die Emscher. Bildgeschichte eines Flusses* illustriert, die von September 2022 bis April 2023 im Ruhr Museum in Essen gezeigt wurde<sup>36</sup>. Das Museum befindet sich in der ehemaligen Kohlenwaschanlage der Zeche Zollverein, die von Renger-Patzsch selbst ausgiebig fotografiert wurde und seit 2001 zum UNESCO-Weltkulturerbe gehört<sup>37</sup>. In ihrem Artikel *The Air of Objectivity: Albert Renger-Patzsch and the Photography of Industry* untersucht die Wissenschaftlerin Katerina Korola „the tension between the clarity of Renger-Patzsch’s aesthetic and the physical reality of the industrial environment in which he worked“<sup>38</sup>, und konzentriert sich dabei auf Fotografien, die Renger-Patzsch 1932 für die Zeche Zollverein nach dem Erfolg von *Die Welt ist schön* realisierte.

Die Zeche Zollverein wurde im Jahr 1847 eröffnet, zwischen 1928 und 1932 wurde das letzte Schachtgebäude mit dem Ziel erbaut, die Produktion auf 12.000 Tonnen Kohle pro Tag zu steigern. Entworfen von den Architekten Fritz Schupp und Martin Kremmer in der grafischen Sprache des Bauhauses, war die Anlage bei ihrer Eröffnung im Februar 1932 die modernste ihrer Art im Land<sup>39</sup>. Indem er die Struktur des industriellen Symbols mit einer ruhigen und präzisen Darstellung der Form einfängt, gelingt es Renger-Patzsch, dieses Gefühl der Zuversicht durch die visuelle Sprache seiner Fotografien zu vermitteln. Das komplexe Gebäude, dessen Linien und Kanten klar definiert sind, wird als solide geometrische Masse gegen einen einheitlichen und hellen Hintergrund präsentiert<sup>40</sup>.

Wie von Korola beobachtet, bleibt beim Betrachten seiner Bilder „the impression that nothing

stands between the viewer’s eye and the represented structure“<sup>41</sup>, da sie eine solche Klarheit besitzen, dass es trotz des Vorhandenseins eines Schornsteins (Abb. 3) schwer ist, Staub in der Luft zu erkennen. Diese erscheint tatsächlich als gefiltert. Nur ein schwacher Hauch von Rauch lässt sich aus der subtilen Weißtönung um den Rand des Schornsteins ableiten<sup>42</sup>. Nach Ansicht der Wissenschaftlerin können



Abb. 3: Albert Renger-Patzsch, Zollverein Colliery, Fritz Schupp und Martin Kremmer, Essen-Stoppenberg, 1932.

Renger-Patzschs industrielle Fotografien verstanden werden als „an attempt [...] to extract clarity from the smoke of industry“<sup>43</sup>. Dieses Bestreben, das sich in klar konturierten und detailreich dargestellten Fragmenten materialisiert, wird als das Ergebnis eines ständigen Kampfes gegen die physischen Umweltbedingungen betrachtet, die die Arbeit der Fotograf:innen beeinträchtigen können<sup>44</sup>. Bei der Recherche in der Sammlung der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München stieß

Korola auf mehrere Vintage-Abzüge von Renger-Patzsch, auf deren Rückseite das Verb „entflecken“ stand, was eine Anweisung zur Entfernung von Flecken beim Entwickeln bedeutet und eine „pictorial intervention into a compromised environment“<sup>45</sup> darstellt.

Obwohl das Ruhrgebiet aufgrund seiner zahlreichen industriellen Anlagen ein ideales Repertoire an technischen Formen für die fotografische Darstellung bot, stellte es zugleich eine besonders anspruchsvolle Arbeitsumgebung dar. Schon kleinste Störfaktoren, wie etwa ein winziges Staubkorn, können die Qualität eines Abzugs erheblich beeinträchtigen. Die Ruhrregion ist ein außergewöhnliches Beispiel dafür, wie rasant und umfassend Industrialisierung voranschreiten kann, vor allem durch den massiven Ausbau der Kohle- und Stahlindustrie. Innerhalb eines halben Jahrhunderts verwandelte sich das bis etwa 1850 fast unbesiedelte Tal zur produktivsten Industrieregion Europas. Das Gebiet glich als Folge dieses schnellen und weitgehend unregelmäßigen Industrialisierungsprozesses bald einem unübersichtlichen Gewirr aus Verkehrswegen, Wasserläufen, Fabriken, Bergwerken und Arbeiterbehausungen<sup>46</sup>. Wie der Historiker Franz-Josef Brüggemeier feststellt, zeigt die Umweltgeschichte des Ruhrgebiets eindrücklich, dass im industrialisierten Deutschland die Förderung des industriellen und wirtschaftlichen Wachstums für mehr als ein Jahrhundert wichtiger war als der Schutz der natürlichen Umwelt<sup>47</sup>. Auch *Kohlenpott* und *Schwarzes Revier* genannt, war das Ruhrgebiet in ganz Deutschland für seine bedeckten Himmel und den stehenden Nebel bekannt, der dem berühmten Londoner Nebel, der in der britischen Literatur von Charles Dickens bis Virginia Woolf präsent ist, in nichts nachstand<sup>48</sup>. Die visuelle Wirkung dieser Mischung aus Rauch, Staub und Ruß wurde schnell zum prägenden Merkmal der Region. So beschreibt der österreichisch-ungarische Schriftsteller Joseph Roth (1894-1939) in seinem Bericht *Der Rauch verbindet Städte* von 1926 die atmosphärischen Bedingungen im Ruhrgebiet:

*Hier ist der Rauch ein Himmel. Alle Städte verbindet er. Er wölbt sich in einer grauen Kuppel über dem Land, das ihn selbst geboren hat und*

*fortwährend neu gebärt. [...] Erfüllt ist von ihm die ganze große Stadt, die alle Städte des Ruhrgebiets zusammen bilden. [...] Wozu hier Essen, da Duisburg, Hamborn, Oberhausen, Mülheim, Bottrop, Elberfeld, Barmen? Wozu so viele Namen, so viele Bürgermeister, so viele Magistratsbeamte für eine einzige Stadt? Zum Überfluß läuft noch in der Mitte eine Landesgrenze. Die Bewohner bilden sich ein, rechts Westfalen, links Rheinländer zu sein. Was aber sind sie? Bewohner des Rauchlands, der großen Rauchstadt, Gläubige des Rauchs, Arbeiter des Rauchs, Kinder des Rauchs. [...] Rauch über der Welt! Kein Himmel, keine Wolke! Regen, der aus Rauch kommt. Schwarzer Regen. Hundert Schornsteine, aufgestreckte Zeigefinger, Säulen des Rauchhimmels, Altäre des Gottes Rauch. Schienen auf der Erde, korrespondierende Drähte in der Luft. Eine einzige, grausame Stadt aus Stadthäufchen, aus Städtchengruppen. Dazwischen läuft eine eingebildete Landesgrenze. Aber darüber wölbt sich ein einheitlicher Himmel aus Rauch, Rauch, Rauch.<sup>49</sup>*

Wenn vor etwa hundert Jahren menschliche und natürliche Umgebungen noch vollständig vom Rauch verschluckt schienen, der sich sogar mit Sonne, Wind und Regen vermischte, hat das Ruhrgebiet in den letzten Jahrzehnten damit gekämpft, sich von einer grauen zu einer grünen Metropole zu wandeln<sup>50</sup>. Wie Andreas Rossmanns Buch zeigt, dessen Titel *Der Rauch verbindet die Städte nicht mehr: Ruhrgebiet: Orte, Bauten, Szenen*<sup>51</sup> dem von Roth ähnelt, hat sich die Umweltqualität in der Region deutlich verbessert: Industriebrachen wurden renaturiert, neue Grünflächen geschaffen, und die Luftqualität ist erheblich gestiegen. Ehemalige Industrieanlagen wie unter anderem die Zeche Zollverein, heute Standort des Ruhr Museums, wurden zudem als Kulturstätten neu belebt und stärken das kulturelle Erbe und die Identität der Region. Wie jedoch von Brüggemeier betont wird, hatten die unsichtbaren Gase besonders schädliche und gefährliche Folgen, wie unter anderem die Schädigung des Wachstums von Obst und Gemüse sowie die Bedrohung der wenigen noch verbliebenen Waldflächen im Norden<sup>52</sup>. Daher verlangte die Regierung Nordrhein-Westfalen 1977 zum Beispiel, Industrieschornsteine bis zu 300 Meter hoch zu errichten, um die schädlichen Substanzen effizienter zu verdünnen. Bis zu einem gewissen Grad

waren diese Maßnahmen effektiv; zwischen 1965 und 1988 sanken die Schwefeldioxid (SO<sub>2</sub>)-Emissionen im Ruhrgebiet erheblich. Doch das Problem verlagerte sich in andere Gebiete wie den Schwarzwald und die Eifel, die bis dahin kaum betroffen waren. Nun aber führte der Anstieg von SO<sub>2</sub> zu saurem Regen und dem Verfall der Wälder<sup>53</sup>. Ein weiteres sehr schädliches unsichtbares Gas, das in großen Mengen durch die Verbrennung fossiler Brennstoffe erzeugt wird, ist Kohlendioxid (CO<sub>2</sub>). Laut dem Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) ist seine Konzentration seit der industriellen Revolution erheblich gestiegen, von 280 ppm auf 408 ppm im Jahr 2019<sup>54</sup>. Das Hauptproblem liegt jedoch nicht nur im Anstieg der CO<sub>2</sub>-Menge, sondern vor allem in der Geschwindigkeit dieses Anstiegs, die wesentlich schneller ist als in prähistorischen Zeiten. Diese rasche Veränderung stört die natürlichen Selbstregulierungsmechanismen des Erdsystems<sup>55</sup>. Heute legt bereits das Bestehen des Begriffs ‚Anthropozän‘ nahe, dass diese Effekte eine zeitliche und räumliche Dimension umfassen, die viel größer ist als die bereits schädlichen Folgen für den Umweltzustand des Ruhrgebiets im 19. Jahrhundert. Paul J. Crutzen, der den Begriff 2000 geprägt hat, argumentiert, dass die durch die industrielle Revolution ausgelösten Kohlendioxidemissionen einen Prozess raschen Klimawandels eingeleitet hätten<sup>56</sup>. Aus rechtlicher Sicht bietet ein bezeichnendes Beispiel in diesem Zusammenhang die Klimaklage, die 2015 gegen das Energieunternehmen RWE (Rheinisch-Westfälisches Elektrizitätswerk) von dem peruanischen Bauern Saúl Luciano Lliuya mit Unterstützung der NGO Germanwatch eingereicht wurde. RWE, 1898 in Essen gegründet, ist immer noch einer der größten CO<sub>2</sub>-Emittenten in Europa, und laut dem Kläger hat das Unternehmen maßgeblich zur Zunahme der Treibhausgaskonzentration in der Erdatmosphäre beigetragen. Dies wiederum habe zu einem stetigen Anstieg der Oberflächentemperaturen und dem Schmelzen von Gletschern geführt und so sein Haus in der Andenstadt Huaraz am See Palcacocha bedroht<sup>57</sup>. Lliuyas Fall ist die erste Klimaklage in Deutschland, die die Haftung großer Emittenten für Schutzmaßnahmen gegen den Klimawandel in den Raum stellt. Auch wenn das

Vertrauen auf rechtliche Schritte von vulnerablen Einzelpersonen für klimabedingte Verluste keine langfristige Lösung ist, wird die Gerichtsentscheidung Auswirkungen auf weltweite große Emittenten haben und sie dazu zwingen, Prozessrisiken gegenüber Aktionären zu kommunizieren und finanzielle Rückstellungen zu bilden<sup>58</sup>.

Angesichts der schädlichen Auswirkungen, die die fossile Brennstoffindustrie auf verschiedenen Ebenen hatte und hat, wirken die klaren, auf technische Details fokussierten Fotografien von Renger-Patzsch im Rückblick seltsam ahistorisch. Das bereits von der zeitgenössischen Kritik gesehene Spannungsfeld zwischen harmonischer Bildanordnung und zerstörerischen Realkonsequenzen der Industrialisierung für die Umwelt gewinnt aus heutiger Perspektive an Relevanz – auch wenn die fotografische Leistung Renger-Patzschs durch diesen Blick keineswegs geschmälert werden soll. Im Vergleich dazu kann die Installation, die 2011 im Eingangsbereich des Unternehmens Hauptsitzes der RWE AG vom Künstler und Fotografen Axel Braun eingerichtet wurde, als institutionelle Kritik verstanden werden (Abb. 4). Sie stellt die erste Präsentation des



Abb. 4: Axel Braun, *Die Technik muss grausam sein, wenn sie sich durchsetzen will*, Installation in der Eingangshalle der Konzernzentrale der RWE AG, 2012.

langfristigen Projekts des Künstlers *Towards an understanding of Anthropocene Landscapes* dar. Sie zeigt ein Zitat aus einem Artikel in der sozialdemokratischen Zeitung *Vorwärts* von 1928, der

sich für den Bau eines Damms im Schwarzwald aussprach: „Die Technik muss grausam sein, wenn sie sich durchsetzen will“.

Zwar befasst sich auch Braun mit der Stellung der Technik in den 1920er-Jahren, kommt jedoch zu einem anderen Ergebnis, indem er als Wissensvorsprung die verheerenden Auswirkungen der Industrie auf das Erdsystem knapp 100 Jahre später reflektieren kann und somit auch die Verantwortung der fossilen Brennstoffindustrie thematisiert.

### **Landschaft und Dokumentation: Ruhrgebiet-Landschaften und Sylt. Bild einer Insel**

Wurden bisher primär Auftragsarbeiten besprochen, so erscheint es wichtig, eine Unterscheidung zwischen Bildern zu machen, die Renger-Patzsch für kommerzielle Zwecke anfertigte, darunter viele derjenigen, die in das Buch *Die Welt ist schön* (1928) einfließen, und Bildern, die frei vom Fotografen aufgenommen wurden. Ein Beispiel für freie Aufnahmen sind die in *Ruhrgebiet-Landschaften. 1927–1935* (1982) zusammengetragenen Fotografien. Zusammengestellt vom Sammlerpaar Ann und Jürgen Wilde, zeigt das Buch Aufnahmen, die der Fotograf zu machen begann, als er gelegentlich aus beruflichen Gründen ins Ruhrgebiet reiste und schließlich 1928 nach Essen zog<sup>59</sup>. Auch *Sylt. Bild einer Insel* (1936) eignet sich zur eingehenderen Betrachtung. Im einleitenden Text der Publikation theoretisierte Renger-Patzsch die Idee von einer „Landschaft als Dokument“<sup>60</sup>. Beide Bände werden im Folgenden als Veranschaulichung einer formalen Entwicklung betrachtet, die das Werk des Fotografen nach der Veröffentlichung von *Die Welt ist schön* kennzeichnete. Diese formale Erweiterung zeigt sich vor allem im Genre der Landschaft. Unter dem bürgerlich bildlichen Geschmack war dieses gekennzeichnet durch Weichheit und eine atmosphärische Perspektive und wurde dergestalt bis in die 1920er-Jahre von der modernistischen Fotografie abgelehnt<sup>61</sup>. In den 1930er-Jahren lässt sich eine allgemeine Tendenz zur Wiederbelebung des Genres ablesen<sup>62</sup>.

Es ist erwähnenswert, dass Renger-Patzschs erstes Fotobuch, *Die Halligen* (1927) sowie mehrere

Aufnahmen, die in *Die Welt ist schön* enthalten sind, bereits ein gewisses Interesse am Thema Landschaft bezeugen. Einheitliche und grafisch komplexe Motive wie Dünen, Wellen oder repetitiv angeordnete Baumstämme in einem Wald waren dem Formenrepertoire der Moderne näher, offene Landschaften, die auf Weite und atmosphärische Darstellung zielten, fanden sich eher selten<sup>63</sup>. Lehnten die Fotograf:innen der *Neuen Sachlichkeit* offensichtliche Retuschen eher ab, so wurde diese Art von Arbeit größtenteils vor der Aufnahme als Strukturierung des Motivs in den Prozess integriert<sup>64</sup>. Die Fokussierung auf einzelne Objekte beispielsweise bot die Möglichkeit geometrischer Klarheit und hatte den Vorteil, an manipulierbaren Elementen zu arbeiten, deren Proportionen es meist ermöglichten, sie zu bewegen, auszurichten oder gezielt zu beleuchten. Bei Landschaften sei man, so Renger-Patzsch, dagegen im Wesentlichen „der Sklave aller Umstände“<sup>65</sup>. In gewisser Weise bestätigt diese Aussage sowohl die oben eingeführte These der *berreinigenden Ästhetik* als auch die von Korola, die im Zusammenhang mit industrieller Fotografie von „pictorial intervention into a compromised environment“<sup>66</sup> spricht. In der Landschaftsansicht kann das industrielle Motiv nicht mehr isoliert und in seiner Darstellung, etwa durch einen eng gesetzten Rahmen, optimiert – also gefiltert – werden. Vielmehr ist es nun in den Kontext der Landschaft integriert. Tatsächlich begannen sich die gleichen Kritikpunkte, die Renger-Patzsch gegen den *Piktoralismus* erhob, auch gegen die *Neue Sachlichkeit* zu richten, nämlich, dass sie rein formalistisch, imitativ und ein manieristisches, rein formales Spiel sei<sup>67</sup>. Laut Olivier Lugon scheint Renger-Patzsch ab 1929 jedoch die Kritik seiner Zeitgenossen beachtet zu haben und eine formale Bandbreite in seine Bilder integriert zu haben<sup>68</sup>. Die ersten Fotografien des Ruhrgebiets aus dem Jahr 1927 sind im Wesentlichen relativ eng gehaltene Bildausschnitte und grafisch einfache Industrie- und Architekturaufnahmen. Doch von da an entwickeln sich die Aufnahmen weiter und die Form ändert sich radikal. Der Bildausschnitt erweitert sich, um weite Panoramen und die Natur einzubeziehen. Die Maschinen, die sein bevorzugtes Thema blieben, wurden nicht mehr in ästhetischen Fragmenten



dargestellt, sondern in die Komplexität ihres Kontexts eingebettet und verwoben sich in eine Landschaft, deren Hauptmerkmal ein zusammengesetztes und durchaus ‚verunreinigtes‘ Erscheinungsbild war<sup>69</sup>. Eine Fotografie aus dem Jahr 1928 zeigt beispielsweise eine Landschaft in der Nähe von Essen mit einer weiten Perspektive, in der unterschiedliche Elemente nebeneinander existieren. Im Vordergrund verläuft eine Landstraße, an deren linker Seite ein Haus steht, umgeben von Bäumen und Feldern, die auf einen überwiegend landwirtschaftlich geprägten Kontext hindeuten. Im Hintergrund erhebt sich jedoch die Silhouette der Zeche Rosenblumendelle, einer Kohlenmine, deren Schornsteine und industrielle Strukturen den Horizont dominieren. Die Vegetation und die Felder wirken ruhig und statisch, während die Mine im Hintergrund, aus der eine Rauchfahne aufsteigt, Aktivität und Wandel andeutet (Abb. 5).



Abb. 5: Albert Renger-Patzsch, *Landschaft bei Essen und Zeche „Rosenblumendelle“*, 1928.

Auch August Sander, der ebenfalls als einer der Hauptvertreter der *Neuen Sachlichkeit* gilt<sup>70</sup>, setzte sich in diesen Jahren mit der Landschaft auseinander. Sein übergeordnetes Ziel war es, typische, charakteristische Qualitäten innerhalb einzelner Landschaften festzuhalten und das hervorzuheben, was sie kennzeichnet<sup>71</sup>. Sanders Fotografien zeigen Landschaften mit akribischer und strenger Präzision und offenbaren die unverwechselbaren Spuren menschlichen Einflusses, anstatt sie als unberührt, wild oder makellos darzustellen. Diese Bilder sollten

daher als *Kulturlandschaften* betrachtet werden, in denen das komplexe Zusammenspiel zwischen menschlichen Handlungen und der natürlichen Umwelt deutlich wird<sup>72</sup>.

Eine Perspektive, die sich trefflich auch auf die damals neu gepflanzten Wälder des Ruhrgebiets übertragen lässt. 1924 entdeckte eine Kommission, die die industrielle Luftverschmutzung untersuchte, dass unsichtbare saure Gase mit Schwefeldioxid die Vegetation schädigten<sup>73</sup>. Anstatt die Verschmutzung durch die Industrie direkt anzugehen, schlug die Kommission vor, die Umwelt so zu verändern, dass sie den industriellen Auswirkungen besser widerstehen könne. Sie kam zu dem Schluss, dass Schwefelsäure Kiefernwälder zerstörte und das Wachstum von Früchten behinderte, und schlugen vor, säureresistente Bäume zu pflanzen, um das Problem zu lösen. Da Laubbäume sich als widerstandsfähiger erwiesen hatten als Nadelbäume, wurden Baumschulen gegründet, um diese widerstandsfähigen Baumarten zu züchten und zu einem ermäßigten Preis zu verkaufen<sup>74</sup>.

So wurden durch menschliches Eingreifen die Landschaft und die Umwelt zunehmend visuell verändert. In der Einleitung zu *Sylt. Bild einer Insel* schreibt Renger-Patzsch:

*Aufnahmen, die den Charakter einer Landschaft wesentlich enthüllen, sind für spätere Zeiten von großer Bedeutung, vermitteln sie uns doch ein klares Bild von dem, was war. Immer mehr zerstört der wachsende Verkehr die ursprüngliche Eigenart der Landschaft und wir selbst konnten und können es jeden Tag erleben, wie schöne alte Bauernhäuser verschwinden, Halligen Inseln und Inseln Festland werden. Es wäre falsch, diese Entwicklung zu verdammen, die notwendig bedingt ist durch das Anwachsen der Industrie und die Bildung von Großstädten. Doch müssen wir die Verpflichtung fühlen, unsern Nachkommen das Bild der Landschaft unserer Zeit zu übermitteln [...]. Vielleicht fällt bei Sylt diese Entwicklung besonderes stark ins Auge. [...] So sollten wie die Wiedergabe der ‚Landschaft als Dokument‘ wie eine Verpflichtung auffassen, die für uns mehr Reiz hat, als die Aufnahme pompöser Sonnenuntergänge, die für Mondscheinaufnahmen ausgegeben werden. Kurz ausgedrückt: nicht photographisches Glücksrittertum, sondern Dienst an einer Aufgabe<sup>75</sup>.*

In den 22 Fotografien des Bandes dokumentiert Albert Renger-Patzsch unter anderem die Wattwiesenlandschaft und das Morsum Kliff (Abb. 6). Dabei gelingt es ihm, den Wandel der Insellandschaft einzufangen und sowohl ihre Schönheit als auch ihre Vergänglichkeit hervorzuheben. Renger-Patzsch verweist auf verschiedene Beispiele für diese Veränderungen, darunter den Hindenburgdamm, der neues Land im Süden der Insel geschaffen hat, die Effekte unbedachten Unternehmertums sowie den fortwährenden Anprall des Meeres, der die Gestalt der Landschaft nachhaltig prägt<sup>76</sup>.

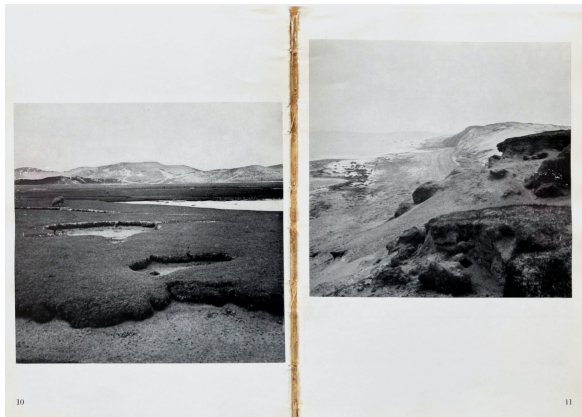


Abb. 6: Seitenansicht, Albert Renger-Patzsch 1937, Sylt. Bild einer Insel, Platten 10 und 11.

In der Konzeptionierung von „Landschaft als Dokument“ wird die Fotografie als Instrument zur Wahrung des kollektiven Gedächtnisses der Gemeinschaft betrachtet und die Dokumentation als moralische Verpflichtung angesehen. Doch angesichts des Wachstums von Industrie und Urbanisierung als unvermeidliche Schritte hin zum Fortschritt der Gesellschaft akzeptierte Renger-Patzsch unweigerlich den Verlust der Umwelt, den er scheinbar durch die Entwicklung gerechtfertigt sah. In den 1950er-Jahren jedoch schwand Renger-Patzschs Glaube an den industriellen Fortschritt, und einige seiner Schriften zeigen das aktive Engagement des Fotografen für den Umweltschutz<sup>77</sup>. Er betätigte sich auf lokalpolitischer Ebene und sprach sich etwa gegen den Bau einer Fabrik am Ufer des Möhnesees aus. Darüber hinaus kämpfte er gegen das Fällen

zahlreicher Alleebäume in der Nähe seines Wohnortes in Wamel, wohin er 1944 von Essen aus gezogen war, dem Jahr, in dem der größte Teil seines Archivs im Folkwang Museum durch alliierte Bombenangriffe zerstört wurde<sup>78</sup>. In einem allgemeinen Text, der 1953 in der Zeitung *Die Gegenwart* unter dem Titel *Der Mensch – dem Technischen hörig – zerstört seine eigene Wohnung* veröffentlicht wurde, prangert er Maßnahmen an, die zugunsten Weniger und zum Nachteil der Gemeinschaft und der Umwelt ergriffen wurden:

*Den äußeren Anlass für diese Zeilen gab der aussichtslose Kampf einer grossen Reihe wundervoller alter Bäume gegen einen mit einer Motorsäge bewaffneten Trupp eines Strassenbauamtes in einem sehr bekannten Erholungsgebiet. [...] Wenn die Öffentlichkeit, d.h. jeder Mensch, der noch keinen Rechenschieber, sondern ein Herz im Leibe hat und Augen im Kopfe, die noch im Baum die Schöpfung erkennen, aber nicht ausschliesslich ein Hindernis fuer Autofahrer oder eine Geldquelle, sich nichts aufs Aeusserste zur Wehr setzt, so wird die Union zwischen Strassenverkehrsamt, Strassenbauamt in Allianz mit bestimmten Teilen der Autoindustrie in wenigen Jahren aus den schönsten Landschaften Deutschlands mit den besten rationalen, unwiderleglichen Gründen, die all das Wohl der Staatsbuerger zur Deckung haben, eine Art von Wueste machen. Die ‚Natur‘ kann man dann nur noch im Kino sehen.<sup>79</sup>*

Nach dem Zweiten Weltkrieg scheint es, dass Renger-Patzsch die Reste des Vertrauens in den industriellen und sozialen Fortschritt sowie in die Gesellschaft selbst verlor. Motivisch gab es eine Verschiebung – oder vielleicht eine Flucht – zum Thema Wald<sup>80</sup>. Die Natur wurde zum zentralen Thema von Renger-Patzschs verbleibenden Jahren. Mit finanzieller Unterstützung von Ernst Boehringer reiste er durch Europa auf der Suche nach neuen fotografischen Landschaften. Es ist bekannt, dass er sechzig bis achtzig Kilometer reiste, um einen bestimmten Baum im frühen Morgenlicht zu fotografieren<sup>81</sup>, und er las Bücher über Geologie und Geografie, bevor er Steine fotografierte<sup>82</sup>. Seine Bücher *Bäume*<sup>83</sup> (1962) und *Gestein*<sup>84</sup> (1966) gehören vielleicht zu den fantasievollsten, einsamsten,

persönlichsten und – laut Donald Kuspit – auch seinen „least realistic“<sup>85</sup>.

Das einst in den technischen Fortschritt und die wissenschaftlichen Errungenschaften gesetzte Vertrauen scheint insgesamt längst verfliegen, und die Grundlagen, auf denen sich westliche Gesellschaften viele Jahre lang solide fühlten, scheinen nun brüchig<sup>86</sup>. Die Verwendung des Begriffs *Anthropozän* symbolisiert eine tiefgreifende Krise der Zivilisation<sup>87</sup>. Neben dem Begriff *Anthropozän* erscheint ein weiteres Konzept im Zusammenhang mit der Fotografie von Renger-Patzsch relevant, nämlich das der *Technosphäre*. Dieser Begriff wurde 1968 von dem Steuerungstechniker John H. Milsom<sup>88</sup> geprägt und 2014 vom Geologie- und Bauingenieur Peter Haff wiederbelebt. Er zielt auf die umfängliche Definition des gesamten Sets technischer Strukturen, die Menschen im Laufe der Zeit entworfen und gebaut haben. Wie die Biosphäre, die Hydrosphäre, die Lithosphäre und die Atmosphäre wird die Technosphäre als ein eigenes System betrachtet, das alle Materialien umfasst, die wir – als Menschen – auf dem Planeten verwenden, verwendet haben und weggeworfen haben. Wenn wir bedenken, dass das Leben (also die Biosphäre) vor 3,5 Milliarden Jahren begann, kann man davon ausgehen, dass diese vier früheren Sphären – in der ein oder anderen Form – die meiste Zeit der 4,6 Milliarden Jahre des Bestehens unseres Planeten existierten. Die Technosphäre ist jedoch mit dem Erscheinen des Homo-Sapiens, der mit seinen 200.000 Jahren eine sehr junge Präsenz auf dem Planeten ist, verbunden. Obwohl das Gewicht der Technik anfangs auf planetarischer Ebene nicht signifikant war, hat es heutzutage – nach dem Schub der industriellen Revolution und insbesondere der Großen Beschleunigung der Mitte des 20. Jahrhunderts – das Gewicht der Biosphäre überschritten und beträgt jetzt 30 Billionen Tonnen<sup>89</sup>. Im Gegensatz zur Biosphäre, die ein im Wesentlichen zirkuläres System darstellt, in dem alle Abfälle in neues Wachstum umgewandelt werden, um das Leben zu unterstützen, ist die Technosphäre hingegen linear ausgerichtet. Sie beruht größtenteils auf der Verbrennung fossiler Brennstoffe und ist geprägt von Prozessen wie der Rohstoffgewinnung, der mechanischen und chemischen Verarbeitung sowie

der direkten Entsorgung von Abfällen. Diese Praktiken führen systematisch zu einem Anstieg der Verschmutzung und gefährden die Grundlagen des Lebens<sup>90</sup>.



Abb. 7: Edward Burtynsky, *Oil Bunkering #4*, Niger Delta, Nigeria, 2016.

Das Thema der gebauten Umwelt oder Technosphäre war auch das zentrale Thema der IV. Biennale der Industrie- und Arbeitsfotografie, die von Oktober bis November 2019 in Bologna stattfand und vom Kurator Alessandro Zanot in elf monografische Ausstellungen aufgeteilt wurde<sup>91</sup>. Ziel der Biennale war es, die Reflexion über den Einfluss der Menschheit auf die Umwelt anzuregen und die erhebliche Unfähigkeit der Technosphäre herauszuarbeiten, sich selbst zu erhalten<sup>92</sup>. Diese spezifische Ausrichtung der *Foto/Industria 2019* lässt sich auch daran erkennen, dass dort auch das *Anthropocene*-Projekt des kanadischen Fotografen Edward Burtynsky – das er gemeinsam mit der Filmemacherin Jennifer Baichwal und dem Kameramann und Filmemacher Nicholas de Pencier entwickelte – gezeigt wurde. Dieses Projekt basiert auf der Forschung der internationalen *Anthropocene Working Group*, die nachweist, dass der Mensch zur entscheidenden Kraft auf dem Planeten geworden ist<sup>93</sup>. Ein prägnantes Beispiel für Burtynskys Arbeit ist die Fotografie *Oil Bunkering #4* (Abb. 7). Diese zeigt eine Luftaufnahme des Niger-Deltas, das von massiver Ölverschmutzung gezeichnet ist. Ein glänzender Ölfilm bedeckt Wasser und Vegetation, während die natürlichen Formen des

Deltas verfremdet wirken. Die leuchtenden Farben und Texturen vermitteln auf den ersten Blick eine abstrakte, fast ästhetische Anziehungskraft, stehen jedoch im starken Gegensatz zur erschreckenden Realität der Umweltzerstörung. Dieses Spannungsverhältnis ist charakteristisch für Burtynskys Bilder, die „as metaphors to the dilemma of our modern existence“<sup>94</sup> gedacht sind<sup>95</sup>.



Abb. 8: Albert Renger-Patzsch, Zeche „Victoria Mathias“ in Essen, Essen, 1929.

Interessanterweise wurden Renger-Patzschs Ruhrgebiets-Landschaften als Dokumentation eines unerwarteten – vielleicht erfundenen? – Gleichgewichts zwischen der Landschaft und den typischsten industriellen Anlagen des 19. Jahrhunderts einbezogen<sup>96</sup>. Die Fotografie *Zeche Victoria Mathias* (Abb. 8) aus dem Jahr 1929 ist ein prägnantes Beispiel für eine Ästhetik der Schwerindustrie. Die imposante Struktur der Zeche in Essen, ein Kohlebergwerk, das exemplarisch für die industrielle Landschaft des Ruhrgebiets steht, dominiert die Komposition. Die klar durchdachte

Linienführung und die zentrale Perspektive lenken den Blick direkt auf die mächtigen Fördertürme und Schornsteine. Ihre symmetrische und monumentale Erscheinung betont nicht nur die Funktionalität der Industriearchitektur, sondern verdeutlicht auch deren prägende Präsenz in der Landschaft. Im Kontext von *Foto/Industria* liefern die Bilder von Renger-Patzsch einen wichtigen visuellen Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem Urbanismus, dem Städtewachstum und der Transformation von Landschaften in Bergbaugebieten<sup>97</sup>.

In Anlehnung an die Worte des Kurators erinnert die Technosphäre an dystopische Erzählungen, die eine Zukunft zeigen, in der die Menschheit die Größe ihrer bemerkenswerten Schöpfungen erkennt und zugleich realisiert, dass diese die menschliche Existenz gefährden. Die Technosphäre stellt daher eine offene Herausforderung dar, die neue Erzählungen und Handlungsoptionen benötigt.

Die Technosphäre war auch das Thema eines Forschungsprojekts, das von 2015 bis 2019 vom Haus der Kulturen der Welt in Berlin durchgeführt wurde. Die Forschung wurde durch eine Online-Publikation mit dem Titel *Technosphere Magazine* unterstützt. 120 Beiträge wurden in siebzehn thematische Dossiers kuratiert, darunter auch Alex Brauns Projekt *Towards an Understanding of Anthropocene Landscapes*<sup>98</sup>, mit dem Fluss Emscher als Teil seiner Fallstudien. Wie bereits erwähnt, fließt die Emscher im nördlichen Ruhrgebiet: Einst ein sauberer Bach, wurde sie im 19. Jahrhundert durch die Ausdehnung städtischer Gebiete und die Industrialisierung schwer verschmutzt. Haushalts- und unbehandelte Industrieabwasser wurden in das Gewässer eingeleitet. Die Schwere der Typhusepidemie von 1904 führte zur Gründung der Emschergenossenschaft<sup>99</sup>, um die dramatische Situation zu lösen. Es folgte die vollständige Kanalisierung, Begradigung und Eindeichung des Flusses, um das Wasser konstant im Fluss zu halten, die Verlegung der Mündung und die Einrichtung von Hunderten von Pumpstationen, wodurch die Emscher zu einem offenen Abwasserkanal für die gesamte Industrieregion wurde<sup>100</sup>. Seit dem Rückgang des Kohlebergbaus wurde ein neues ehrgeiziges technologisches Vorhaben eingeleitet, um den Fluss

und das Abwasser wieder zu trennen, indem ein Tunnel über siebenzig Kilometer gebaut und Gebiete der Flusslandschaft umgestaltet wurden, um eine natürlichere Anmutung zu erzielen<sup>101</sup>. Die einzige verbliebene Flussgabelung des ursprünglichen Flusses, die als Teich im Kaisergarten in Oberhausen überlebt hat, ist in einer Fotografie (Abb. 9) von Braun festgehalten. Während der ursprüngliche Fluss eine dynamische und natürliche Wasserquelle war, ist dieser Abschnitt heute stagnierend und stellt die einzige verbliebene Spur der natürlichen, später durch menschliche Eingriffe stark veränderten Flusslandschaft dar<sup>102</sup>. Er ist ein Symbol in der stark beeinträchtigten Landschaft des Ruhrgebiets, um den herum Renger-Patzsch vor fast einem Jahrhundert die Tradition der Industriefotografie begründete, die später von Fotograf:innen wie Bernd und Hilla Becher weiterentwickelt und systematisiert wurde.

## Konklusion

Das fotografische Erbe Albert Renger-Patzschs kann eine tiefgehende Reflexion über die Wechselwirkungen zwischen Natur und Kultur anregen und damit einen wertvollen Beitrag zur ökokritischen Auseinandersetzung mit der Fotografiegeschichte leisten. In einer Zeit, in der Umweltfragen immer drängender werden, bietet Renger-Patzschs Arbeit wichtige Impulse für die Diskussion über die Rolle von Kunst und Fotografie in der Darstellung und Interpretation unserer sich wandelnden Welt. Die Untersuchung hat gezeigt, dass Renger-Patzschs Werke nicht nur durch formale Aspekte wie den Kontrast zwischen der Klarheit der Bildkomposition und den rauch- und staubgeschwängerten Atmosphären seiner Motive beeindrucken, sondern auch eine bedeutende Umweltgeschichte des Ruhrgebiets dokumentieren. Seine Fotografien können im Kontext der Technosphäre betrachtet und im Rahmen der aktuellen Diskussionen über das Anthropozän neu bewertet werden. Die Analyse von Renger-Patzschs Arbeiten kann als Ausgangspunkt für eine Blickweitung dienen, indem auch globale Implikationen als Referenzpunkte hinzugezogen werden. Der Fall Lula vs. RWE illustriert beispielhaft die ungleichen Auswirkungen des anthropogenen Klimawandels auf verschiedene Länder, der durch die Verbrennung fossiler Brennstoffe wie Kohle begünstigt wird. Wie

Braddock und Ater betonen, muss die Kunst selbst diese Themen nicht bereits ausgiebig diskutieren, um als Ausgangspunkt für weiterführende Überlegungen zu dienen, denn „art need not have an overt ‚green‘ agenda to be worthy of ecocritical study, since every creative artifact has environmental implications of some sort, intentionally or otherwise“<sup>103</sup>. Mit der vorliegenden Studie wurde dergestalt versucht, für und mit Renger-Patzschs Werk einen Beitrag zu einer ökokritischen Lesart der Fotografiegeschichte zu leisten – in der Hoffnung, mit der Analyse perspektivisch die Herausarbeitung möglicher weiterer Umweltverflechtungen, Bedeutungen und verborgener ‚Geschichten‘ anzuregen. Dabei geht es weniger um eine Kritik an Renger-Patzschs fotografischem Ansatz. Vielmehr zeigt der in der Rückschau neu perspektivierende Blick auf seine Fotografien diese als konstruktive Reibungsfläche, um die industriellen Auswirkungen des Anthropozäns auf unsere Umwelt genauer zu konturieren, zu verdeutlichen und zu diskutieren.



Abb. 9: Axel Braun, *Letzter Altarm der alten Emscher*, Kaisergarten, Oberhausen, 2014.

## Endnoten

Dieser Artikel basiert auf der Forschung, die für meine Masterarbeit *Fragments and Traces: An Ecocritical Analysis of Neue Sachlichkeit Photography* (Albert Renger-Patzsch, Bernd and Hilla Becher, and Beate Gütschow) durchgeführt wurde. Dort wird eine Kontinuitätslinie zwischen den fotografischen Erfahrungen, die in den 1920er Jahren gesammelt wurden, und den Entwicklungen in der dokumentarischen Fotografie in den folgenden Jahrzehnten gezogen. Für umfassendere und detaillierte Einblicke, vgl.:

<http://dspace.unive.it/handle/10579/25179>, 01.11.2024.

- Der Begriff *Neue Sachlichkeit* wurde vom Architekten Hermann Muthesius zu Beginn des 20. Jahrhunderts geprägt, um eine gegen den Historismus gerichtete Architektur zu beschreiben. 1923 übernahm der Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub diesen Begriff für eine Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, die sich vom Impressionismus und Expressionismus abwandte und eine realitätsbezogene Darstellungsweise suchte. Die Ausstellung *Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* wurde 1925 eröffnet und umfasste 124 gegenständliche Werke. In dem Katalog zur Ausstellung unterschied Hartlaub zwei Haupttendenzen: die Veristen und die Klassizisten. Zu den Veristen gehörten Künstler wie Otto Dix und Georg Grosz, die scharfe Kritik an Krieg und dem bestehenden System übten und dazu aggressive Satire nutzten. In der Klassizisten-Gruppe fanden sich Künstler wie Georg Schrimpf und Carl Grossberg, deren Zugang zur Realität durch zeitlose Sujets geprägt war. Diese zweite Tendenz ist besonders mit der Fotografie der *Neuen Sachlichkeit* verbunden, die versucht, die Realität mit präziser Objektivität abzubilden ohne künstlerische Überhöhung. Vgl. Annika Baacke, *Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation*, Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin 2013, S. 82, [https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/8493/Annika\\_Baacke\\_FU\\_-\\_Kompri.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/8493/Annika_Baacke_FU_-_Kompri.pdf?sequence=1&isAllowed=y), 20.11.24; Olaf Peters, *Carl Grossberg and New Objectivity*, in: München, Galerie Michael Hasenclever, *Carl Grossberg 1894-1940. Industry and Architecture*, hg. v. der Galerie Michael Hasenclever, München 2017, S. 3-10; John Willet, *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*, New York 1996, S. 112.
- Vgl. Susanne Lange, *Vergleichende Konzeptionen. August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher*, München u.a. 1997, S. 139; Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920 - 1945*, übers. v. Caterina Grimaldi, Mailand 2008, S. 52.
- Vgl. Peter C. Bunnell, *Pictorial Photography*, in: *Record of the Art Museum, Princeton University*, Bd. 51, Nr. 2., 1992, S. 11-16, <https://doi.org/10.2307/3774688>.
- Albert Renger-Patzsch, *Ziele*, in: *Albert Renger-Patzsch. Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hg. v. Bernd Stiegler, Ann Wilde, Jürgen Wilde, München 2010, S. 91-92, S. 91.
- Schon zeitgenössische Kritiker zu Renger Patzsch, wie Walter Benjamin, bezeichneten *Die Welt ist schön* als den Höhepunkt der *Neuen Sachlichkeit*. Vgl. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), hg. und mit einem Essay v. Wolfgang Matz, Berlin 2023, S. 48. Der große Einfluss auf junge Fotografen der Zeit zeigte sich in Neologismen: „Es rengert in allen Linsen“, „es wird allenthalben gerengert“. Vgl. zudem Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 50, sowie Herbert Molderlings, *Die Moderne der Photographie*, Hamburg 2008, S. 81-82.
- Vgl. Carl Gelderloos, *Simply Reproducing Reality- Brecht, Benjamin, and Renger-Patzsch on Photography*, in: *German Studies Review*, Bd. 37, Nr. 3, 2014, S. 549-573, <http://www.jstor.org/stable/43556112>, 05.12.2024; Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 58.
- Die Ökokritik entstand in den 1990er Jahren im literaturwissenschaftlichen Bereich der amerikanischen Akademie, als Folge des Umweltbewusstseins, das sich in den 1960er- und 1970er Jahren entwickelte. Die Kunstgeschichte eignete sich diesen Begriff erst 2009 an mit der Veröffentlichung des grundlegenden Werkes von Christoph Irmscher und Alan Braddock, *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History*. Damit trat die Kunstgeschichte als die erste Disziplin außerhalb der Literatur hervor, die die Ökokritik formell anerkannte, obwohl sich viele Wissenschaftler fragten, warum diese Anerkennung so spät geschah. Vgl. Suzaan Boettger, *Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art*, in: *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, hg. v. Hubert Zapf, Berlin / Boston 2016, S. 664-681; Alan C. Braddock und Renée Ater, *Art in the Anthropocene*, in: *American Art*, Bd. 28, Nr. 3, 2014, S. 2-8, <https://doi.org/10.1086/679693>.
- Vgl. Braddock und Ater 2014, *Art in the Anthropocene*, S. 5.
- Giulia Incicco, *Fragments and Traces: An Ecocritical Analysis of Neue Sachlichkeit Photography* (Albert Renger-Patzsch, Bernd and Hilla Becher, and Beate Gütschow), Masterarbeit Ca' Foscari Universität Venedig, Venedig 2023, S. 83, <http://dspace.unive.it/handle/10579/25179>, 01.11.2024.
- Vgl. Albert Renger-Patzsch, *Syllt. Bild einer Insel*, München 1937.
- Vgl. Albert Renger-Patzsch (Fotografien) und Dieter Thoma (Text), *Albert Renger-Patzsch: Ruhrgebietslandschaften 1927-1935*, hg. v. Ann Wilde und Jürgen Wilde, Köln 1982.
- Der Begriff Anthropozän wurde in den 1980er Jahren erstmals vom Biologen Eugene F. Stoermer geprägt und 2000 vom Chemie-Nobelpreisträger Paul J. Crutzen populär gemacht, um die dominierende Rolle des Menschen als geologischer Faktor zu unterstreichen. Laut dieser Theorie haben wir das Holozän verlassen, die Warmzeit der letzten 10-12 Jahrtausende, die mit dem Rückzug der Gletscher nach der letzten Eiszeit begann. 2009 wurde die Anthropocene Working Group (AWG) als Teil der Subkommission für Quartärstratigraphie (SQS) innerhalb der Internationalen Kommission für Stratigraphie (ICS) gegründet, um wissenschaftliche Beweise für die formelle Anerkennung des Anthropozäns in der geologischen Zeitskala zu liefern. Auch wenn die SQS den Vorschlag, das Anthropozän offiziell zu ratifizieren, im März 2024 ablehnte und diese Entscheidung durch die ICS bestätigt wurde, bleibt der Begriff weiterhin bedeutend. In öffentlicher Debatte und in Disziplinen wie Sozialwissenschaften, Politik, Wirtschaft, und unter anderem Kunst wird er genutzt, um das Ausmaß menschlicher Einflüsse auf das Erdsystem und die globalen ökologischen Konsequenzen dieser Einflüsse darzustellen. Vgl. zudem International Subcommission on Quaternary Stratigraphy: Anthropocene Working Group, <https://quaternary.stratigraphy.org/>, 02.11.2024 sowie Anthropocene Curriculum, <https://www.anthropocene-curriculum.org/>, 02.11.2024.
- Vgl. International Subcommission on Quaternary Stratigraphy: Anthropocene Working Group, <https://quaternary.stratigraphy.org/>, 02.11.2024.
- Vgl. Axel Braun, <https://axelbraun.org/>, 01.11.2024.
- Vgl. Edward Burtynsky, <https://www.edwardburtynsky.com/>, 01.11.2024.
- Vgl. *Climate Change 2023: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, hg. v. Hyun Lee and Jorge Romero für das IPCC, Genf 2023, S. 42, <https://doi.org/10.59327/IPCC/AR6-9789291691647>.
- Vgl. Albert Renger-Patzsch, *Die Technik, die Dinge und die Formen*, in: Stiegler, Ann und Jürgen Wilde (hg.) 2010, *Die Freude am Gegenstand*, S.309-316, S. 309-310.
- Vgl. Renger-Patzsch 2010, *Ziele*, S. 91.
- Vgl. Renger-Patzsch, *Photographie und Kunst*, in: Stiegler, Ann und Jürgen Wilde (hg.) 2010, *Die Freude am Gegenstand*, S. 81-84, S. 83.
- Renger-Patzsch 2010, *Ziele*, S. 91.
- Vgl. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 52.
- Vgl. ebd., S. 58.
- Vgl. Matthew Simms, *Just photography: Albert Renger-Patzsch's Die Welt ist schön*, in: *History of Photography*, Bd. 21, Nr. 3, 1997, S. 197-204, S. 200, <https://doi.org/10.1080/03087298.1997.10443829>.
- Vgl. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 58.
- Georges Bataille, *Smokestack*, übers. v. Annette Michelson, *October*, Bd. 36, 1986, S. 15, zitiert in: Simms 1997, *Just Photography: Albert Renger-Patzsch's 'Die Welt ist schön'*, S. 201.
- Bataille, *Smokestack*, zitiert in: Simms 1997, *Just Photography*, S. 201.

27. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 59, S. 61.
28. Fritz Kuhr, *Ist die Welt nur schön?* (1929), in: Ernst Kállai, *[bauhaus] - Gesammelte Werke, 1926–1930*. Kritische Ausgabe, Bd. 4., hg. v. Monika Wucher, Csilla Markója u.a., Budapest 2003, S. 251.
29. Vgl. Walther Petry, *Film und Foto*, in: *Frankfurter Zeitung*, 28.10.1929, zitiert in: Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 61.
30. Benjamin 2023, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), S. 48–49.
31. Vgl. Renger-Patzsch 2010, *Die Technik, die Dinge und die Formen*, S. 309, sowie Donald Burton Kuspit, *Albert Renger-Patzsch. Joy before the object*, New York 1993, S. 7.
32. Vgl. Renger-Patzsch, *[Beitrag zu:] Meister der Kamera erzählen*, in: Stiegler, Ann und Jürgen Wilde (hg.) 2010, *Die Freude am Gegenstand*, S. 150.
33. Braddock und Ater 2014, *Art in the Anthropocene*, S. 26.
34. Vgl. Oliver Scheytt und Nikolaj Beier, *Begreifen, Gestalten, Bewegen – Die Kulturhauptstadt Europas Ruhr.2010*, in: *Intervention Kultur*, hg. v. Kristina Volke, Wiesbaden 2010, S. 42–57, [https://doi.org/10.1007/978-3-531-92311-6\\_3](https://doi.org/10.1007/978-3-531-92311-6_3).
35. Vgl. Franz-Josef Brüggemeier, *A Nature Fit for Industry: The Environmental History of the Ruhr Basin, 1840–1990*, in: *Environmental History Review*, Bd. 18, Nr. 1, 1994, S. 39–40, <https://doi.org/10.2307/3984744>.
36. Vgl. Ruhr Museum, *Die Emscher. Bildgeschichte eines Flusses*, <https://ruhrmuseum.de/en/ausstellungen/archiv/2022/die-em-scher-bildgeschichte-eines-flusses>, 11.06.2024.
37. Vgl. UNESCO World Heritage Centre, *Zollverein Coal Mine Industrial Complex in Essen*, <https://whc.unesco.org/en/list/975/>, 11.06.2024.
38. Katerina Korola, *The Air of Objectivity: Albert Renger-Patzsch and the Photography of Industry*, in: *Representations*, Bd. 157, Nr. 1, Februar 2022, S. 90, <https://doi.org/10.1525/rep.2022.157.5.90>.
39. Vgl. Zollverein, *Geschichte*, <https://www.zollverein.de/ueber-zollverein/geschichte/>, 14.06.2024.
40. Korola 2022, *The Air of Objectivity*, S. 91, S. 100–102.
41. Ebd., S. 91–92.
42. Ebd., S. 91.
43. Ebd. S. 94.
44. Vgl. ebd., S. 105.
45. Ebd., S. 109.
46. Vgl. Brüggemeier 1994, *A Nature Fit for Industry*, S. 35.
47. Vgl. ebd. S. 35.
48. Vgl. Jesse Oak Taylor, *The Sky of Our Manufacture: The London Fog in British Fiction from Dickens to Woolf*, Virginia 2016, <http://www.jstor.org/stable/41ctt19qgk6>.
49. Joseph Roth, *Der Rauch verbindet Städte*, in: *Joseph Roth. Gesammelte Werke*, hg. v. Null Papier Verlag, Neuss 2014, S. 41, <https://null-papier.de/shop/joseph-roth-gesammelte-werke/>, 9.12.2024.
50. Vgl. Pia Eiringhaus, *Grüne Metropole Ruhr, ein Versöhnungs-narrativ gegenüber industriellem Raubbau und dessen Hinterlassenschaften?*, in: *Forum Geschichtskultur Ruhr*, Bd. 13, Nr. 1, 2022, S. 14.
51. Vgl. Andreas Rossmann, *Der Rauch verbindet die Städte nicht mehr. Ruhrgebiet: Orte, Bauten, Szenen*, Köln 2012.
52. Vgl. Brüggemeier 1994, *A Nature Fit for Industry*, S. 41.
53. Vgl. ebd., S. 41.
54. Vgl. IPCC 2023, *Climate Change 2023: Synthesis Report*, S. 4.
55. Vgl. ebd., S. 4.
56. Crutzen schlug vor, die Industrielle Revolution als Beginn des Anthropozäns zu betrachten, da der CO<sub>2</sub>-Ausstoß mit der Erfindung der Dampfmaschine von James Watt erheblich stieg. Andere Theorien setzen den Beginn auf das Jahr 1945, das mit der „Großen Beschleunigung“ und den Auswirkungen von Atomwaffentests und intensiver Umweltbelastung zusammenfällt, die möglicherweise bleibende geologische Spuren hinterließen. Einige Forscher vertreten jedoch die Ansicht, dass das Anthropozän schon in der neolithischen Ära begann, als Landwirtschaft und Tierhaltung tiefgreifende Veränderungen in der Biodiversität auslösten. Vgl. Paul J. Crutzen, *Geology of Mankind*, in: *Nature*, Bd. 451, 2002, S. 23; Will Steffen u.a., *The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration*, in: *Anthropocene Review*, Bd. 2, Nr. 1, 2015, S. 81–98, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S221330052>, 29.11.2024.
57. Vgl. The climate case - Saúl vs. RWE: <https://rwe.climatecase.org/en>, 30.10.2024; Will Frank, Christoph Bals und Julia Grimm, *The Case of Huaraz: Erste Klage wegen Klimaschäden gegen ein Energieunternehmen vor deutschen Gerichten*, in: *Loss and Damage from Climate Change: Konzepte, Methoden und Politikoptionen*, hg. v. Reinhard Melcher u.a., Cham 2018, S. 475–481. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-72026-5\\_20](https://doi.org/10.1007/978-3-319-72026-5_20).
58. Vgl. Frank, Bals und Grimm 2018, *The Case of Huaraz*, S. 481.
59. Bis zum Tod von Renger-Patzsch im Jahr 1966 wurden diese Bilder nicht in einer einheitlichen Publikation veröffentlicht. Dies geschah erst in den 1980er-Jahren. Allerdings waren diese Fotografien schon damals weit verbreitet und bekannt, da der Fotograf sie in zahlreichen Ausstellungen, oft als einmalige Motive, auswählte und einige von ihnen auch in der periodischen Presse wiederveröffentlicht wurden. Vgl. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 65.
60. Renger-Patzsch 1937, *Sylt. Bild einer Insel*.
61. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 244.
62. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 244.
63. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 230–231.
64. Vgl. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 229.
65. Renger-Patzsch, *Versuch einer Einordnung der Fotografie*, in: Stiegler, Ann und Jürgen Wilde (hg.) 2010, *Die Freude am Gegenstand*, 170–181, S. 178.
66. Korola 2022, *The Air of Objectivity*, S. 109.
67. Vgl. Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 56.
68. Vgl. ebd., S. 47, S. 65.
69. Vgl. ebd., S. 65.
70. August Sander (1876–1964) ist am besten für sein monumentales Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* bekannt, das ein fortlaufendes Werk blieb und letztlich nie einen definitiven Abschluss fand. 1929 wurden sechzig seiner Fotografien in *Antlitz der Zeit* von Kurt Wolff, dem Herausgeber von *Die Welt ist Schön*, veröffentlicht. Obwohl die Auswahl der Themen differenziert war, teilen diese Arbeiten ähnliche formale Merkmale. Zu diesen gehören eine strenge Bildkomposition, absolute Schärfe, ein ungewöhnlicher Blick auf alltägliche Themen und auch eine Präferenz für das Statische gegenüber dem Dynamischen. Vgl. Lange 1997, *Vergleichende Konzeptionen*, S. 139, S. 142–143; Baacke 2013, *Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation*, S. 99–100.
71. Gisela Parak erklärt, wie die „Industriellandschaft“ in den 1920er- und 1930er-Jahren durch den Fortschritt der Industrialisierung zu einem eigenständigen fotografischen Motiv wurde. Nicht nur Albert Renger-Patzsch, sondern auch Fotografen wie August Sander stellten diese industriellen Gebiete dar. Sanders Ziel war es, „mit Hilfe der reinen Photographie [...] einen Spiegel der Zeit zu schaffen.“ Dennoch werden Sanders Aufnahmen industrieller Landschaften selten ausgestellt, da der Fokus eher auf den ruhigen Rheinlandschaften liegt, die zwischen 1929 und 1946 entstanden sind. Vgl. Gisela Parak, „Industriellandschaft“ und „Bergbaulandschaft“ in der Fotografie der 1920er und 1930er Jahre. *Beispiele aus Sachsen und dem Ruhrgebiet*, in: *Fotogeschichte*, Bd. 143, 2017, S. 104–105; Nappo 2014, *I nuovi documentaristi tedeschi*, S. 99.
72. Vgl. Nappo 2014, *I nuovi documentaristi tedeschi*, S.130; Lugon 2008, *Lo stile documentario in fotografia*, S. 120.
73. Vgl. Brüggemeier 1994, *A Nature Fit for Industry*, S. 41–42.
74. Vgl. ebd., S. 40–42.
75. Renger-Patzsch 1937, *Sylt. Bild einer Insel*.
76. Ebd.
77. Vgl. Renger-Patzsch, *Der Mensch - dem technischen hörig - zerstört seine eigene Wohnung*, in: Stiegler, Ann und Jürgen Wilde (hg.) 2010, *Die Freude am Gegenstand*, S. 297–301.
78. Vgl. Kuspit 1993, *Albert Renger-Patzsch. Joy before the object*, S. 6.
79. Renger-Patzsch 2010, *Der Mensch - dem technischen hörig - zerstört seine eigene Wohnung*, S. 299.
80. Vgl. Kuspit 1993, *Albert Renger-Patzsch. Joy before the object*, S. 73.
81. Vgl. ebd., S. 7.

82. Vgl. ebd., S. 7.
83. Albert Renger-Patzsch, *Bäume. Photographien schöner und merkwürdiger Beispiele aus deutschen Landen. Mit einem Essay von Ernst Jünger und dendrologischen Erläuterungen von Wolfgang Haber*, hg. v. C.H. Boehringer Sohn, Ingelheim am Rhein 1962.
84. Albert Renger-Patzsch, *Gestein. Photographien typischer Beispiele von Gestein aus europäischen Ländern von Albert Renger-Patzsch. Mit einer Einführung und Bildtexten von Max Richter und einem Essay von Ernst Jünger*, hg. v. C.H. Boehringer Sohn, Ingelheim am Rhein 1966.
85. Vgl. Kuspit 1993, *Albert Renger-Patzsch. Joy before the object*, S. 73.
86. Vgl. Donella H. Meadows u.a., *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*, New York 1972; *Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*, hg. v. United Nations World Commission on Environment and Development, Oxford 1987.
87. Vgl. Jason W. Moore, *Capitalism in the Web of Life*, London 2015; Jason W. Moore, *Anthropocene or Capitalocene?*, Oakland 2016; Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*, New York 2014; Andreas Malm, *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, London 2016; Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, Chicago 2016.
88. Herbert Girardet, *Biosphere and Technosphere*, in: *The Ecologist*, Special Series: Megamorphosis, 28.11.2022, <https://theecologist.org/2022/nov/28/biosphere-and-technosphere>, 31.10.2024.
89. Jan Zalasiewicz, *The unbearable burden of the Technosphere*, in: *The UNESCO courier*, Bd. 2, April-Juni, 2018, S. 15. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000261903>, 05.12.2024.
90. Girardet 2022, *Biosphere and Technosphere*.
91. Fondazione MAST, *FI2019*, <https://www.fotoindustria.it/archivio/fi2019/>, 30.10.2024.
92. Francesco Zanot, *Foto/Industria 2019. Vedere e costruire il mondo*, [https://www.mast.org/documents/41694/623884/3.+FO-TOINDUSTRIA+2019\\_Testo+Francesco+Zanot.pdf/f13eaea1-a94c-4a39-914e-e2377a4a86763](https://www.mast.org/documents/41694/623884/3.+FO-TOINDUSTRIA+2019_Testo+Francesco+Zanot.pdf/f13eaea1-a94c-4a39-914e-e2377a4a86763), 25.11.24.
93. Foto/Industria, *Anthropocene*, <https://www.fotoindustria.it/en/anthropocene/>, 24.11.24.
94. Edward Burtinsky, *Statement*, <https://www.edwardburtinsky.com/about/statement>, 24.11.2024.
95. Der Kunsthistoriker T. J. Demos argumentiert hingegen, dass Burtynskys Bilder „more about dramatizing in spectacular fashion the perverse visual beauty of a technological, and even geological, mastery devoid of environmental ethics“ sind. T. J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin 2017, S. 64. In der Tat schlägt er in seinem Buch *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today* (2017), genau im Kapitel „Capitalocene Violence“, vor, Burtynskys Sammlung *Oil* zu verwenden, um zu veranschaulichen, wie einige spezifische künstlerische Darstellungen mit der kapitalistischen Herrschaft übereinstimmen und die Erzählung des Anthropozäns legitimieren. Indem er die Verwicklungen kapitalistischer Brutalität darstellt, bietet Burtynsky auch eine forensische Untersuchung der Rolle der Konsumenten in den gewinnorientierten Strategien der Ölindustrie. Wenn er einerseits zu Recht dies tut, so fordert er uns andererseits auf, an der menschlichen Fähigkeit zur positiven Veränderung zu zweifeln, „diverting attention from the fact of corporate petroculturalism's enormous economic influence on global politics that keeps us all locked in its clutches“. Demos 2011, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, S. 65.
96. „Il primo documenta il rapporto tra il paesaggio e le più tipiche installazioni industriali dell'Ottocento, riscontrando (ovvero inventandosi letteralmente) tra loro un insospettabile equilibrio.“ Zanot, *Foto/Industria 2019. Vedere e costruire il mondo*, [https://www.mast.org/documents/41694/623884/3.+FOTOINDUSTRIA+2019\\_Testo+Francesco+Zanot.pdf/f13eaea1-a94c-4a39-914e-e2377a4a86763](https://www.mast.org/documents/41694/623884/3.+FOTOINDUSTRIA+2019_Testo+Francesco+Zanot.pdf/f13eaea1-a94c-4a39-914e-e2377a4a86763), 25.11.24.
97. Foto/Industria, *Pesaggi della Ruhr*, <https://www.fotoindustria.it/en/paesaggi-della-ruhr/>, 24.11.24.
98. Axel Braun, *Towards an Understanding of Anthropocene Landscapes*, in: *Technosphere Magazine*, 15.4.2017, <https://technosphere-magazine.hkw.de/p/Towards-an-Understanding-of-Anthropocene-Landscapes-5GzobWpWw9Dzf5K3WsWdccc>, 03.11.2024.
99. Vgl. Brüggemeier 2008, *A Nature Fit for Industry*, S. 38–39.
100. Vgl. ebd., S. 39.
101. Axel Braun 2017, *Towards an Understanding of Anthropocene Landscapes*.
102. Vgl. ebd.
103. Braddock und Ater 2014, *Art in the Anthropocene*, S. 5.

## Abbildungen

Abb. 1: Albert Renger-Patzsch, *Kauper von unten gesehen*, Werk Herrenwyk Lübeck, 1928, Gelatinesilberfotografie. (© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bild-Kunst, 2024, aus: <https://artblart.com/>, 9.12.2024).

Abb. 2: Georges Bataille, *Abattoir et Cheminée d'usine*, in: *Georges Bataille. Œuvres complètes, tome I*, hg. v. Denis Hollier, Paris 1929, S. 205-206. (© Éditions Gallimard, Tous les droits d'auteur de ce texte sont réservés. Sauf autorisation, toute utilisation de celui-ci autre que la consultation individuelle et privée est interdite, aus: <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2017/02/abattoir-de-georges-bataille/index.html>, 10.12.24)

Abb. 3: Albert Renger-Patzsch, *Zollverein Colliery*, Fritz Schupp und Martin Kremmer, Essen-Stoppenberg, 1932, Gelatinesilberfotografie. (© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bild-Kunst, 2024, aus: Katerina Korola 2022, *The Air of Objectivity*, S. 91)

Abb. 4: Axel Braun, *Die Technik muss grausam sein, wenn sie sich durchsetzen will*, Installation in der Eingangshalle der Konzernzentrale der RWE AG, 2012, Wandtext, Plot aus Klebefolie ausgeschnitten. (© Axel Braun, courtesy of the artist)

Abb. 5: Albert Renger-Patzsch, *Landschaft bei Essen und Zeche „Rosenblumendelle“*, 1928, Gelatinesilberfotografie. (© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bild-Kunst, 2024, aus: <https://artblart.com/>, 9.12.2024)

Abb. 6: Seitenansicht, Albert Renger-Patzsch 1937, *Sylt. Bild einer Insel*, Platten 10 und 11. (© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bild-Kunst, 2024)

Abb. 7: Edward Burtinsky, *Oil Bunkering #4*, Niger Delta, Nigeria, 2016, Pigmentdruck. (© Edward Burtinsky, courtesy Nicholas Metivier Gallery, Toronto)

Abb. 8: Albert Renger-Patzsch, *Zeche „Victoria Mathias“ in Essen*, Essen, 1929, Gelatinesilberfotografie. (© Albert Renger-Patzsch / Archiv Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bild-Kunst, 2024, aus: <https://artblart.com/>, 9.12.2024)

Abb. 9: Axel Braun, *Letzter Altarm der alten Emscher*, Kaisergarten, Oberhausen, 2014, Digitalfotografie. (© Axel Braun, courtesy of the artist)



## Zusammenfassung

Dieser Artikel widmet sich einer ökokritischen Erforschung der Fotografie von Albert Renger-Patzsch, einem der Hauptvertreter der *Neuen Sachlichkeit*, einem Stil, der für seine klare Themenwahl, präzise Komposition und beeindruckende Schärfe bekannt ist. Durch die Integration von visueller Analyse, kultureller Interpretation und Umweltgeschichte wirft diese Studie Licht auf die umweltbezogenen Implikationen in Renger-Patzschs Fotografien. Schlüsselwerke wie *Die Welt ist schön* (1928), aber auch *Sylt. Bild einer Insel* (1936) und *Ruhrgebiet Landschaften 1927-1935* (1982) werden untersucht. Die Einordnung dieser Werke in den Diskurs des Anthropozäns ist ein Versuch, zu einem breiteren Verständnis der ökologischen Dimensionen in der Geschichte der Fotografie beizutragen.

## Autorin

Nach einem dreijährigen Studium der französischen und deutschen Sprache und Literatur besuchte Giulia Incicco den Masterstudiengang Environmental Humanities an der Universität Ca' Foscari in Venedig. Sie schloss ihr Studium mit Auszeichnung ab und verfasste eine Abschlussarbeit mit dem Titel *Fragments and Traces: An Ecocritical Analysis of Neue Sachlichkeit Photography* (Albert Renger-Patzsch, Bernd and Hilla Becher, and Beate Gütschow), die ihre Interessen an Umweltfragen, deutscher Kultur und Kunst sowie Fotografie verbindet.

## Titel

Giulia Incicco, *Albert Renger-Patzschs Fotografie: Zwischen Fragmentierung und Dokumentation der physischen Umwelt im Anthropozän*, in: *Re:Vision*, hg. v. Katharina Günther und Jule Schaffer, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2024 (17 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).  
DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108427>