

Kathrin Schönegg

## Karl Blossfeldts Pflanzenaufnahmen als Typusphotographien

### *Metamorphosen zwischen Kunst und Natur, objektivem Dokument und normativer Konstruktion*

„Wer diese Sammlung von Pflanzenphotos zustande brachte [...] hat in jener großen Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird, das Seine geleistet [...]. [Es] zischt an Stellen des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bilderwelten auf.“

Walter Benjamin<sup>1</sup>

Karl Blossfeldts Photographien aus *Urformen der Kunst* [1928] und *Wundergarten der Natur* [1932] sind Ergebnis eines drei Jahrzehnte anhaltenden Dokumentationsprozesses von botanischen Gegenständen, Pflanzen und Pflanzenteilen, die eine Scharnierstellung zwischen Kunst, Wissenschaft und Technik einnehmen. Die beiden Bildbände fassen jeweils 120 Tafeln schwarz-weißer Pflanzenphotographien, die er mit einer selbstgebauten Plattenkamera anfertigte und die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens eine große Resonanz erfuhren – nicht zuletzt Walter Benjamin rezensierte Blossfeldts Bilder an verschiedenen Stellen.<sup>2</sup> Als Fluchtpunkt verschiedener ästhetischer und wissenschaftlicher Traditionslinien stehen seine Bilder wie auch sein Bildverständnis in einem eigentümlichen Spannungsfeld: Die wenigen Selbstäußerungen und die Entstehungsumstände seines Werks suggerieren einen dokumentarischen Umgang mit dem Pflanzenmaterial, auch viele zeitgenössische Rezeptionen heben gerade diese Qualität seiner Bilder hervor. Exemplarisch kann hier die Position von Karl Nierendorf einstehen: „Mit Hilfe des photographischen Apparates“, schreibt er im Vorwort zu *Urformen der Kunst*, wird „eine Beziehung aufgedeckt zwischen Kunst und Natur, wie sie mit gleich packender Unmittelbarkeit noch niemals dargestellt wurde. Professor Blossfeldt hat in hunderten von Pflanzenaufnahmen, ohne Retusche und künstliche Effekte, lediglich durch vielfache Vergrößerung von Pflanzenteilen, den Nachweis gebracht von der nahen Verwandtschaft der vom Men-

schengeist geschaffenen mit der naturgewachsenen Form.“<sup>3</sup>

Doch anders als Nierendorf es hier darstellt, scheinen Blossfeldts Photographien keine objektiven Dokumente, sondern äußerst konstruierte Aufnahmen zu sein. Werden die historische Entstehungstradition seines Oeuvres und die Bildabfolge in den Erstpublikationen der Bildbände betrachtet, lassen sich seine Aufnahmen als Suche nach formalen Typen innerhalb der Pflanzenwelt beschreiben, die darauf zielen, eine Analogie zwischen Kunst und Natur herzustellen. Visuelle Typisierungen, so zeigt sich im Vergleich mit anderen typusphotographischen Versuchen aus dem wissenschaftlichen Bereich wie etwa der Physiognomie, richten eine genaue Leseanweisung an den Betrachter. Sie verbergen dabei jedoch das ihnen zugrunde liegende (ästhetische) Programm und zwingen dem Rezipienten auf diese Art eine bestimmte Sichtweise auf. In diesem Sinne sind sie als normative Bilder zu verstehen. Als photographische Arbeit an einem Typus erweisen sich auch Blossfeldts Pflanzenaufnahmen nicht als Dokumentationen, die eine vorgängige Analogie auffinden, sondern als ästhetische Konstruktionen, die die Bereiche von Kunst und Natur artifiziell zu verbinden suchen.

### **Entstehungstradition des Photographischen Florilegiums**

Auch wenn Blossfeldts umfangreiches Oeuvre<sup>4</sup> dies nahe legt, war er kein Berufsphotograph, sondern unterhielt eine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Berlin. Seine Pflanzenphotographien fertigte er neben Herbarien als Unterrichtsmaterialien an – sie fungierten als Vorlage für Schüler, die er in dem Fach ‚Modellieren nach Pflanzen‘ unterrichtete. Diesem didaktischen Ansatz ist es geschuldet, dass sich Blossfeldts photographische Ästhetik in den drei Jahrzehnten ihrer Entstehung kaum änderte und er weitgehend auf eine Datierung der Aufnahmen verzichtete. Obschon seine Bilder unter dem praktischen Zweck der

Konservierung der Natur standen, wird vor dem Hintergrund der Entstehungstradition seines Werks ein Ansatz deutlich, der tiefere Zusammenhänge aufscheinen lässt.

Als Schüler und Mitarbeiter von Moritz Meurer galt Blossfeldts Interesse den formalen Zusammenhängen von Natur und Kunst.<sup>5</sup> Durch ihn lernte Blossfeldt erkennen, „wie die alten Kulturvölker ihre Anregungen direkt dem unerschöpflichen Formenschatz der Natur entnahmen, wie sie Pflanzenformen dem jeweiligen Zweck und Material anpassten und wie diese Formen wieder von späteren Generationen übernommen und umgebildet wurden.“<sup>6</sup> Meurer war ausgehend von ornamentalen Architekturen auf der Suche nach charakteristischen Formen der Natur, um aufzuzeigen, dass „keine Naturform eine zufällige ist“<sup>7</sup>. Er strebte den Nachweis einer Analogie zwischen Pflanzenformen und tektonischer Ornamentik an, um den Kunstunterricht zu reformieren. Man solle sich nicht mehr „mit den Stilformen einzelner Zeiten und Länder, als vielmehr mit den allgemeinen Bedingungen und Prozessen des künstlerischen Schaffens beschäftigen.“<sup>8</sup> Wie die natürliche Form einem zweckmäßigen Aufbau folgt, sollte auch die künstlich geschaffene Form derart gegliedert erscheinen – dies galt es den Schülern zu vermitteln. Meurers Gewährsmann war Gottfried Semper, der Mitte des 19. Jahrhunderts an einer tektonischen Stilgeschichte arbeitete, die sich, so seine Annahme, auf eine beschränkte Anzahl an Urformen beruft. „Wie die Natur ihre Entwicklungsgeschichte hat, [...], ebenso liegen auch der Kunst nur wenige Normalformen und Typen unter, die [...] gleich jenen Naturtypen ihre Geschichte haben. Nichts ist dabei reine Willkür, sondern alles durch Umstände und Verhältnisse bedrungen.“<sup>9</sup>

In dieser Entstehungstradition muss Blossfeldts photographische Arbeit an dem Florilegium nicht nur als didaktisches Konzept für seinen Unterricht verstanden werden. Seinem Wirken unter Meurer sowie den wechselnden Einflüssen, die Kunst und Natur zu seiner Zeit zugeschrieben wurden, ist zu entnehmen, dass sich auch Blossfeldts Arbeit als Suche nach den formalen Gesetzmäßigkeiten von Natur und Kunst darstellt – ist doch „die rastlos bauende Natur“, so Blossfeldt, „nicht nur in der Kunst, sondern auch auf dem Gebiete der Technik unsere beste Lehrmeisterin,

[...] sie formt und bildet nach Logik und Zweckmäßigkeit und zwingt mit Urgewalt alles zu höchster künstlerischer Form.“<sup>10</sup>

### **Unverfälschtes Darstellen: Pflanzenphotographien zwischen Idealisierender Typisierung und Singulärem Dokument**

Obschon Meurer seine Arbeit fraglos prägte, verfolgt Blossfeldt ein anderes ästhetisches Konzept als sein Lehrer. Während Meurers Werke mit stilisierten Zeichnungen bebildert sind, die die architektonischen Formen dezidiert auf vorgängige Gebilde der Natur rückbeziehen, verzichtet Blossfeldt auf eine Gegenüberstellung von Natur und Kunst.<sup>11</sup> Sein prominentes Arbeitsinstrument ist die Photographie, die für sich sprechen sollte – Blossfeldt sieht von Erläuterungen zu seinen Bildern dezidiert ab. Die wenigen Äußerungen zu seinem Werk suggerieren eine Herangehensweise, die auf ein unverfälschtes Darstellen der Pflanzenformen schließen lässt und seine Herangehensweise in Gegensatz zu den Stilisierungen seines Lehrers Meurer stellt, spricht Blossfeldt doch verschiedenartig von seinen Aufnahmen als „Bilddokumente[n]“<sup>12</sup> und „Bildurkunden[n]“<sup>13</sup>. Mit wissenschaftlicher Akribie suchte und sammelte er über mehrere Jahrzehnte botanische Gegenstände, Pflanzen und Pflanzenteile, die sich für seine photographischen Darstellungen eigneten. Es geht ihm darum, mit seinen „Vergrößerungen von Pflanzen [...] die unverfälschte Natur zu bringen“, das Persönliche, das „durch zeichnerische Vergrößerung stets [...] hinein kommt“<sup>14</sup>, aber gerade auszusparen.

Blossfeldts Argumentation für die vermeintliche Objektivität der Photographie findet vor einem Horizont statt, der sich mit Erfindung des Mediums im 19. Jahrhundert auftat und alsbald einen Epistemenwechsel in den Wissenschaften bewirkte. Hatten Bilder seit jeher die Funktion, wissenschaftliche Theorien zu belegen, änderte sich mit der Photographie die Naturdarstellung mittels handgezeichneter Belege hin zu einem visuellen Ideal, das die Mechanik des neuen Verfahrens in der Darstellung singulärer Erscheinungen befragte.<sup>15</sup> Auf abstrahierende *Idealtypen*, wie sie vormals zeichnerische Verfahren lieferten, wurde immer weniger gezielt. Blossfeldt bezieht sich in seiner Begründung für das photographische Medium dezidiert auf die naturwissenschaftliche Forschung eines Ernst Haeckel, dessen zeichnerische Idealisierung er trotz

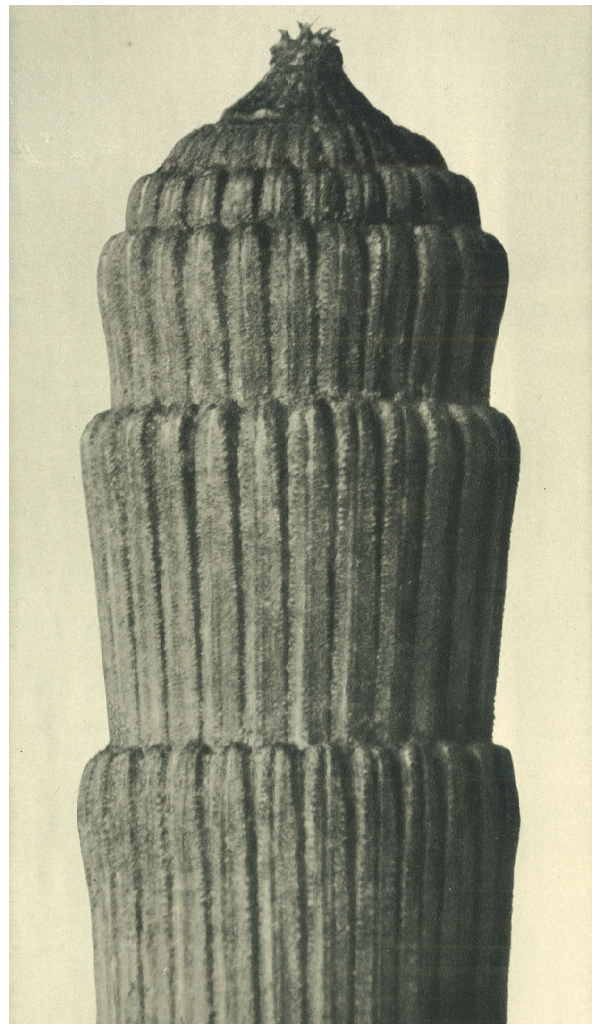
Wertschätzung seines Werks bemängelt: „Viele Kritiker ziehen auch Parallelen zwischen meinen Pflanzenaufnahmen und Haeckels Prachtwerk: ‚Kunstformen der Natur‘. [...] [Es] handelt [...] sich bei dieser Veröffentlichung um zeichnerisch-farbige Nachbildungen, die auf dem Umwege des Nachzeichnens bis zu 1600-facher Vergrößerung, trotz der herrlichen Wiedergabe, die verschwenderische Pracht der Naturobjekte nicht erreichen und an strenger Naturwahrheit einbüßen mussten. Diesen Fehler habe ich vermieden, indem ich die Photographie sprechen ließ.“<sup>16</sup> Haeckels prominentes Werk *Kunstformen der Natur* [1899] fand weit über den naturwissenschaftlichen Rahmen seiner Entstehung hinaus Beachtung. Der Biologe arbeitete unter Rekurrenz auf Darwins Evolutionstheorie an mikroskopischen Studien, die in den verborgenen Welten des Mikrokosmos einen Formenreichtum aufspürten, der Haeckel eine Weltanschauung entwerfen ließ, die Natur und Kunst zusammen denkt: Seine monistische Theorie geht von der Annahme aus, dass allen Lebewesen ein und dasselbe Grundprinzip obliegt. Die Entstehung des Menschen ist in dieser Theorietradition nun nicht mehr als Produkt eines Schöpfungsaktes, sondern als natürliche Entwicklung aus anorganischen Stoffen zu sehen – sinnfällig folgt aus dieser Annahme eine prinzipielle Verwandtschaft von Natur und Kunst<sup>17</sup>. Für eine Analogie zwischen natürlichen und künstlerischen Formen, wie sie Meurer und Blossfeldt bearbeiteten, waren Haeckels wissenschaftliche Beobachtungen daher grundlegend.

Haeckel fertigte seine (Farb-)Tafeln der Kleinstlebewesen in *Kunstformen der Natur* als Zeichnungen an, anstatt das photographische Medium einzusetzen. Die Kritik blieb nicht aus. Jedoch zielten die Vorwürfe aus wissenschaftlichen Reihen nicht auf das Paradigma Zeichnung versus Photographie, wie Blossfeldt es bemängelt, sondern auf die Art und Weise, wie Haeckel seine Bildmotive darstellte, waren diese doch in symmetrischen Bebilderungen angeordnet und zu ornamentalen Formtypen verdichtet. Haeckel ging es nicht darum „vollkommen naturgetreue Abbildungen“ sondern vielmehr „Abbildungen, welche nur das Wesentliche des Gegenstandes zeigen und das Unwesentliche fortlassen“<sup>18</sup> anzufertigen. Anders als Haeckels Bilder folgten Blossfeldts Aufnahmen – so ließe sich obige

Äußerung mit dem Ideal einer unverfälschten Naturanschauung in Zusammenhang bringen – einem Objektivitätsprinzip, das nicht auf einen abstrahierten Typus des Abbildes, sondern auf einen photographisch geführten, singulären Beweis des Abgebildeten zielt. Blossfeldt scheint es vor diesem Hintergrund darum zu gehen, sich gerade einer individuellen Darstellung wie einer Stilisierung des Gesehenen zu entledigen. Obschon er in diesem Zusammenhang das photographische Medium als Dokument befragt, lassen sich seine Bilder dennoch nicht als ‚objektive‘ Aufzeichnungen von Pflanzenformen beschreiben. Vielmehr erscheinen diese, betrachtet man seinen Umgang mit dem botanischen Material, geradezu als Konstruktionen der natürlichen Form, die wie Haeckels Zeichnungen idealisierte Pflanzen herausstellen. Blossfeldts Aufnahmen zeigen oftmals symmetrische Anordnungen der photographierten Pflanzen, die er künstlich herstellte. Im Arbeitsprozess, der sich aus Auffinden, Zurichten und Ablichten der floralen Dinge zusammensetzte, ging er mit der Schere an sein Material und beschnitt die Gewächse, so dass die ‚natürliche‘ Pflanzenform, die er gerade belegen wollte, überhaupt erst hervortrat.<sup>19</sup> Auch die photographische Inszenierung der floralen Dinge erscheint alles andere als natürlich. Immerhin sind die botanischen Gegenstände aus dem Kontext, in dem sie natürlicherweise aufzufinden sind, herausgelöst, stellt Blossfeldt sie doch stets vor einen planen Hintergrund aus. Weiterhin setzt er die Pflanzen größtenteils mittig ins Bild und nimmt mit hoher Schärfentiefe auf, so dass das einzelne Objekt monumental hervortritt. Die bis zu 45fach vergrößerten Photographien isolieren Oberfläche und Material des floralen Gegenstandes und stellen damit insbesondere die Form, die es aufzuzeigen galt, gerade erst heraus. Der Symmetrie der Objekte half Blossfeldt nach, indem er sie mit Knetmasse so drapierte und inszenierte, wie es seinem Interesse an den floralen Formen zugute kam.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen seinem Anspruch der objektiven Dokumentation von Vorgefundenem und der im Bild geführten, künstlichen Konstruktion einer Analogie zwischen Kunst- und Naturformen lässt sich auflösen, wenn Blossfeldts Vorgehen in den *Urformen der Kunst* genauer analysiert wird. In der Betrachtung der Erstpublikation des Bild-

bandes wird deutlich, dass es ihm um mehr als nur um ein Aufzeigen von differenten Pflanzenformen ging. Während die Anordnung der Pflanzenbilder in den späteren Publikationen bezeichnenderweise variiert wurde,<sup>20</sup> eröffnet die Bildfolge der Erstveröffentlichung von *Urformen der Kunst*, über die er im Gegensatz zu *Wundergarten der Natur* selbst verfügte,<sup>21</sup> eine Lesart, die auf die Etablierung einzelner Formtypen im Blossfeldtschen Werk hinweist. Anders als bereits angenommen wurde, ist die Bildauswahl der in *Urformen der Kunst* damit nicht kontingent,<sup>22</sup> sondern ermöglicht einen Blick auf die Genese verschiedener typischer Formen. Diese zeigen sich nicht morphologisch innerhalb einer Pflanzenfamilie, weswegen es auch nicht von Belang ist, welche Anordnung die einzelnen Exemplare erfahren,<sup>23</sup> sondern werden gerade erst über das Abstrahieren der Form im Moment der Betrachtung anhand verschiedener Pflanzenarten sichtbar. Geht es Blossfeldt um ein Herausarbeiten differenter Formtypen der botanischen Gegenstände, findet damit notwendigerweise eine Klassifizierung der floralen Objekte statt, die die Pflanzen in eine gesetzte Ordnung überführt. Während Blossfeldt einerseits auf den dokumentarischen Qualitäten der Photographie insistiert, verfährt er andererseits vergleichbar wie Haeckel, indem er die Photographien stilisiert, um das Typische der Pflanzenformen herauszuarbeiten. Damit gerät das photographische Medium in ein eigentümliches Spannungsfeld, das sich zwischen idealisierender Typisierung und objektiver Dokumentation bewegt.



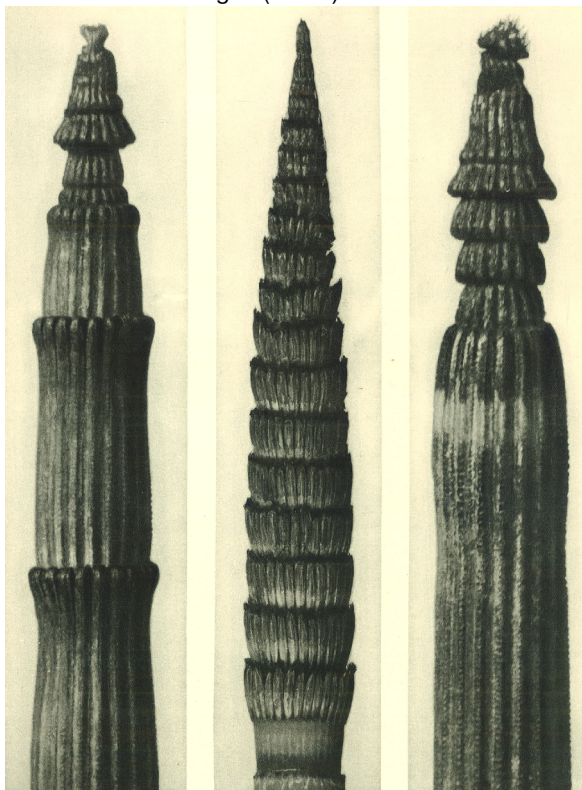
(Abb. 1) Karl Blossfeldt, *Equisetum hiemale*. Winter-Schachtelhalme. Junger Sproß in 25facher Vergrößerung, undatiert.

### Formtypik in Produktion: Urformen der Kunst

In den neueren Publikationen von Blossfeldts Photographien stehen die Pflanzenaufnahmen oftmals kontingent nebeneinander oder aber sie sind nach Art und Familie angeordnet. Auch werden die Bilder aktuell motivisch nach Arten organisiert im Raster ausgestellt, was sich aus zeitgenössischen ästhetischen Ansätzen ergibt.<sup>24</sup> Die Erstpublikation des Bildbandes *Urformen der Kunst* erlaubt dagegen eine andere Betrachtung der Pflanzenformen: Hier dominieren bestimmte Typen der Formgebung, die sich über den Bildband verteilt mehr und mehr aufbauen. Neben den vertikalen Formen einzelner Halme, finden sich einfache Verzweigungen in der pflanzlichen Physiognomie thematisiert, so wie Pflanzenformen, die stärker verwinkelte Gabelungen bis hin zu botanischen

All-Over-Strukturen aufweisen, wie sie vermehrt in *Wundergarten der Natur* zu sehen sind. Abstrahierend von den einzelnen Pflanzen generiert *Urformen der Kunst* derart eine Typisierung verschiedener Formen, die sich anhand der unterschiedlichsten Pflanzenfamilien und -arten entfaltet.

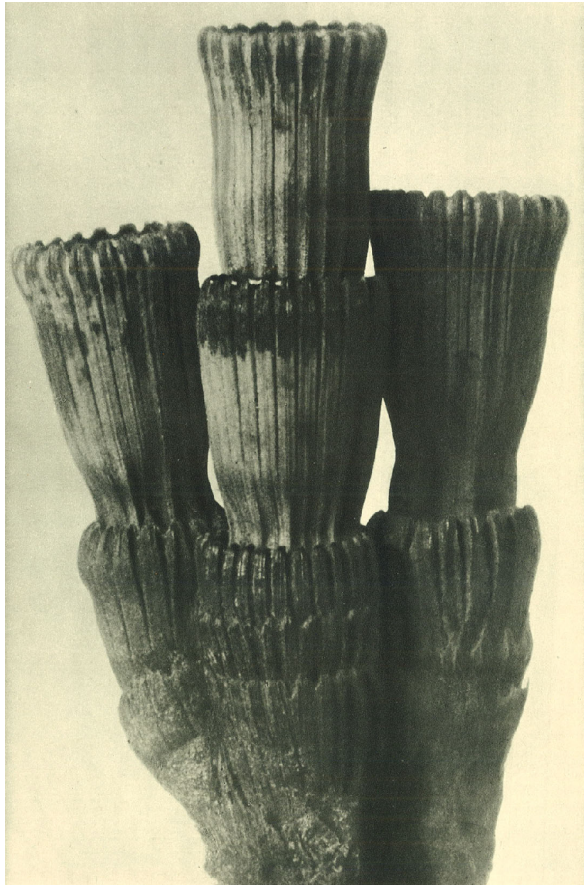
Auf den ersten Tafeln in *Urformen der Kunst* gehen einfache Pflanzenformen nach und nach in stärker verästelte Strukturen über. Erscheint zunächst ein isolierter Schachtelhalm in starker Vergrößerung (Abb.1), folgen komparatistisch nebeneinander gesetzt weitere Schachtelhalme, die Unterschiede und Analogien der Pflanzenform aufzeigen (Abb.2).



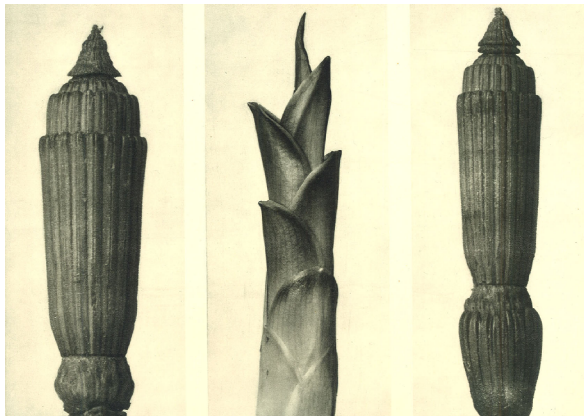
(Abb. 2) Karl Blossfeldt, a) *Equisetum hiemale*. Winter-Schachtelhalm in 12facher Vergrößerung, undatiert. b) *Equisetum maximum*. Schachtelhalm in 4facher Vergrößerung, undatiert. c) *Equisetum hiemale*. Winterschachtelhalm in 18facher Vergrößerung, undatiert.

Im Folgenden variiert das Motiv (Abb.3), indem ein Schachtelhalm mit doppelter Verzweigung ausgestellt wird. Darauf folgend führt Blossfeldt erstmals eine neue Pflanzenfamilie ein (Abb.4). Auch hier erlaubt die komparatistische Anordnung der drei Einzelbilder Vergleiche, wobei die Form der Verästelung durch die stärker verzweigte Trichterlilie wieder aufgenommen wird. Die folgenden Tafeln zeigen neue Pflanzenfamili-

en, setzen aber das Prinzip der einfachen gegenüber der doppelten, symmetrischen Verästelung fort. Blossfeldt führt auf diese Weise sukzessive zwei differente Formtypen ein (eine einfache gegenüber einer symmetrisch verzweigten), die er zunächst innerhalb einer Familie, dann auch an anderen Pflanzen veranschaulicht. Durch die Gegenüberstellung der Photographien auf den Seiten im Bildband, die oftmals zusätzlich zu Dyphtichen oder Tryptichen angeordnet sind, werden sowohl Analogien und Differenzen der einzelnen Pflanzen einer Familie als auch formale Vergleiche mit anderen Familien deutlich. Dieses Prinzip wiederholt sich auf den späteren Tafeln im Buch, wenn mehrere Zweige verschiedener Pflanzenfamilien, die zuvor sukzessive gegeneinander gestellt wurden, stark verzweigt in einem Bild zusammengeführt werden (Abb.5). Vergleichbar stellt Blossfeldt eine visuelle Dynamik auch bezüglich anderer Formen her. Es lassen sich außerdem spiralförmige Pflanzentypen wie bauchige Formen anhand verschiedener Blütenkelche und zwischen diesen auch sternförmige Blüten nachverfolgen, die zwar zum Teil durch einzelne andere Aufnahmen unterbrochen werden und somit nicht durchgängig in einer stringenten Abfolge angeordnet sind. Dennoch werden diese Formtypen zwischen differenten Pflanzenfamilien sichtbar, indem sich nach und nach Ähnlichkeiten formaler Art ausbilden, die das einzelne botanische Objekt zurücktreten lassen. Blossfeldts Photographien in *Urformen der Kunst* führen dem Rezipienten auf diese Weise die formalen Grundstrukturen verschiedener Pflanzen vor Augen. Obschon er die Photographie als Instrument zur Datensammlung einsetzt, generiert Blossfeldt dennoch Bilder, die gerade nicht neutral abbilden, sondern ein dezidiertes Programm verfolgen, unter dem die botanischen Formen idealisiert werden. Seine Pflanzenphotographien sind Typisierungen – generalisierende Aussagen, die vom Individuellen abstrahieren, um ein allgemeines Wesen der formalen Dinge anschaulich zu machen.



(Abb. 3) Karl Blossfeldt, *Equisetum hiemale*. Winter-Schachtelhalm. Wurzelstück in 8facher Vergrößerung, undatiert.



(Abb. 4) Karl Blossfeldt, a) *Equisetum hiemale*. Winter-Schachtelhalm in 12facher Vergrößerung, undatiert. cher Vergrößerung, undatiert. b) *Hosta japonica*. Funkie, Trichterlilie. Junger Sproß in 4fac) *Equisetum hiemale*. Winter-Schachtelhalm in 12facher Vergrößerung, undatiert.

Das Erscheinen des Typus beschrieb Nicolai Hartmann folgendermaßen: „Das Individuum mit seiner Besonderheit wirkt wie ein Vordergrund, der für etwas anderes transparent wird. Dieses Andere ist der Typus

[...]. Der Typus scheint durch die Besonderheiten des Individuums hindurch und gibt diesem eine überindividuelle Bedeutung.“<sup>25</sup>



(Abb. 5) Karl Blossfeldt, *Cornus florida*. Virginische Hundsbere, Kornelle, Hartriegel, Hornstrauch. Sprossen in 3facher Vergrößerung, undatiert.

Typisierungen sind Klassifizierungen, mit denen die heterogenen, singulären Erscheinungen geordnet werden, ohne jedoch ihre Spezifik als individuelles Objekt zu verlieren. Vielmehr kommt es auf den Standpunkt des Betrachtens an, wenn sich jeder Mensch als Individuum *oder* als Repräsentant einer bestimmten Gruppe ansehen lässt.<sup>26</sup> In den *Urformen der Kunst* wird ein solches Konzept der Typenbildung verfolgt: Die einzelne Pflanze tritt in Blossfeldts Photographien zugunsten eines Formtyps zurück, der die einzelnen botanischen Objekte klassifiziert. Als Ordnungssystem ist Blossfeldts Taxonomie der Pflanzenwelt damit auch in eine Ausbildung von Normen involviert, geht es doch mit der Typenbildung darum, weitläufige Sachverhalte mittels theoretischer oder bisweilen – wie in Blossfeldts Fall – auch bildlicher Verfahren einzuschränken, um schließlich eine universelle Gültigkeit zu postulieren. Im Vergleich mit anderen visuellen Ty-

pisierungen zeigt sich im Folgenden, dass Blossfeldts Verfahren kein neutrales ist, sondern Normen überhaupt erst setzt sowie ausbildet. Unter der Betrachtung zweier prominenter Protagonisten der photographischen Typenbildung lässt sich Blossfeldts Vorgehen weiter konkretisieren.

### **Photographien im Prozess der Typenbildung. Francis Galton und August Sander im Vergleich**

Die Typenbildung hatte gerade um 1900 Konjunktur, als mit der aufkommenden Soziologie ein Verfahren benötigt wurde, um gesellschaftliche Prozesse adäquat zu fassen. Nicht zuletzt daher thematisieren die meisten visuellen Typisierungen den Menschen. Doch auch im Bereich der Wissenschaft waren abstrahierende Typisierungen vormals Thema, wenn es um Klassifikationen und Darstellungen übergreifender Sachverhalte ging – Haeckels Zeichnungen sind hier nur eines neben vielen Beispielen. Spielten im wissenschaftlichen Bereich typisierende Bilder vor allem als Beleg empirischer Theorien eine Rolle, fand mit der Etablierung des photographischen Verfahrens mehr und mehr auch ein umgekehrtes Modell Anwendung. Während im Beleg empirischer Theorien der historische Kontext entscheidet, welche Bilder adäquate Aussagen liefern, also der historische Kontext die Norm für die Verwendung des Bildes setzt,<sup>27</sup> lassen sich gerade im Bereich photographischer Klassifikationsversuche Beispiele aufzeigen, in denen Bilder entgegengesetzt nicht genutzt werden, um Theorien zu veranschaulichen, sondern um diese gerade erst zu formulieren. Bilder sind an der Formierung von Wissen maßgeblich beteiligt, da „sie Sachverhalte nicht einfach reproduzieren, sondern diese verändern, organisieren oder sogar zuallererst hervorbringen.“<sup>28</sup> Als Medium, dem bereits seit seiner ersten Stunde die Funktion eines detaillierten Beweises zugeschrieben wurde,<sup>29</sup> diente insbesondere die Photographie dazu, visuelle Normen überhaupt erst auszubilden. Obschon Visualisierungsversuche verschiedener *Normaltypen* gerade im physiognomischen Bereich auch vor der Etablierung des photographischen Verfahrens Anwendung fanden, ist es doch die Photographie, die beginnt „sowohl das *verallgemeinerte Aussehen* – die Typologie – als auch den *kontingenten Einzelfall* der Abweichung“<sup>30</sup> zu definieren.<sup>31</sup>

Paradigmatisch für eine solche Theoriebildung des Typischen mittels der Photographie sind Francis Galtons Aufnahmen der 1870er Jahre. Galton versuchte seinerzeit einen biologisch determinierten Verbrechertypus visuell greifbar zu machen, indem er ein Kompositverfahren anwendete, das durch Mehrfachbelichtung verschiedene Negativbilder von Delinquenten in ein einziges photographisches Positiv überführt. Die individuellen Züge der einzelnen Verbrecher treten im Ergebnis zurück, sichtbar sollte dagegen eine übereinstimmende Physiognomie werden, die auf die Repräsentation eines allgemeinen Typs des Verbrechers zielt.<sup>32</sup> Galton setzte die Photographie nicht nur als aufzeichnendes Dokument ein, sondern wandte mit dem Kompositverfahren eine Methode an, durch die das photographische Medium mittels der Überblendung der Bilder einen Typus quasi eigenmächtig und weitgehend ohne Zutun des Bildherstellers generieren sollte: „In this way, differences are dissolved by an optical procedure – the superimposition of photographs – giving birth by subtraction to a type which retains only its dominant, constant traits.“<sup>33</sup> Galtons Kompositportraits sind – so versteht er sie auch selbst – normative Bilder, die die Normierung der Verbrecher dezidiert mittels der photographischen Apparatur vornehmen.

Dennoch finden sich in der Photographiegeschichte auch andere Ansätze, die mithilfe des photographischen Mediums auf eine Klassifikation des Abgebildeten zielen und damit Normen setzen, ohne sich auf solch experimentelle (wie objektivierende) Methoden zu berufen, wie Galton sie seinerzeit instrumentalisierte. So zielen andere wissenschaftliche Positionen im Bereich der Physiognomie-Forschung dezidiert auf Messbarkeit der abgebildeten Personen, welche daher für die photographische Aufnahme vor einem einfachen Hintergrund, vor dem sich das jeweilige Individuum gut abhebt, in Pose gestellt werden. Diese Aufnahmen zeigen Vorder- und Profilansicht und sind oftmals mit Messlatten oder Rastern versehen, um eine genaue Abmessung der Größenverhältnisse beispielsweise einzelner Körperteile zu erlauben.<sup>34</sup> Auch hier befördern die Bilder einen normativen Prozess, der über die Messgeräte legitimiert wie objektiviert wird. Typisierungsversuche im Bereich der Physiognomie wurden insbesondere in der Zeit der Weimarer Repu-

blick virulent, obschon es hier nicht primär um eine Stigmatisierung des Anderen ging, wie es in Rassen-theorien oder der Kriminal-Anthropologie der Fall war.<sup>35</sup> Dennoch kursierte die Annahme, dass „Körperlichkeit und geistige Wesenheiten durch den intuitiven Blick des geschulten Beobachters erfasst werden könnten.“<sup>36</sup> Die unmittelbare Beobachtung des versierten Betrachters sowie eine vergleichende Photographie wurden derart zu den Messinstrumenten beispielsweise eines August Sanders, der neben Karl Blossfeldt und Albert Renger-Patzsch zum photographischen Dreigestirn der Neuen Sachlichkeit zählt. Obschon seinem Programm keine objektivierende systematische Methodik wie Galtons Kompositbildern zugrunde liegt, wird auch hier die Photographie eingesetzt, um das Typische des Menschen zu demonstrieren.

Sanders Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts*, das in Ausschnitten erstmals unter dem Titel *Antlitz der Zeit* [1929] publiziert wurde, fertigte einen Querschnitt durch die Gesellschaft der Weimarer Republik an und differenzierte hierbei nach Klassen.<sup>37</sup> Seine Protagonisten wurden in standesgemäßer Umgebung inszeniert, um den jeweiligen Stand selbst darzulegen, von den abgelichteten Individuen aber zu abstrahieren. Alfred Döblin bemerkte über Sanders Arbeit: „Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt [...] das schafft der Blick dieses Photographen.“<sup>38</sup> Bei Sander generiert sich das Typische in einer Ästhetik, die aus der ethnologischen Photographie bekannt ist, werden dort die Menschen doch in ihrer jeweiligen Umgebung und mit signifikanten Attributen in Szene gesetzt. Für die Ethnologie war das photographische Medium Beweis per se: „Photography was a scientific method itself: you had to get the subject to pose [...] put them in a typical attitude, encourage them to make the best of themselves with clothes and accessories.“<sup>39</sup> Typenbildung wie normative Prozesse generieren sich hier über den Vergleich differenter Individuen, die als symptomatisch für die ‚Rasse‘, den Stand oder den Typus ausgewiesen werden, die sie darstellen (sollen). Beschäftigen sich diese Typisierungsversuche prominent mit dem Menschen, bedient Blossfeldts Aufzeichnung der floralen Natur ein anderes Sujet. Dennoch lässt sich seine Arbeit vor dem Hintergrund die-

ser physiognomischen Typisierungen näher erläutern. Blossfeldts Suche nach den Formtypen bewegt sich zwischen der Ästhetik der klassischen Physiognomie einerseits und der Methodik eines August Sanders andererseits. Zwar geht es Blossfeldt mit seinen Aufnahmen nicht um eine dezidierte Messbarkeit der einzelnen botanischen Objekte, auf die die wissenschaftlichen Physiognomiephotographien zielten. Dennoch sind die floralen Gegenstände in *Urformen der Kunst* auch gegen einen planen Hintergrund herausgestellt und derart von der Umgebung isoliert, dass eine vergleichende Betrachtung der Pflanzenformen über mehrere Seiten des Bildbandes hinweg erst möglich wird. Im Gegensatz zu Sander verzichtete er darauf, den Pflanzen einen natürlichen Rahmen zu geben, um derart ein besseres Erkennen der Form zu gewährleisten. Auch die jeweilige Angabe des Vergrößerungsfaktors der Aufnahmen lassen auf eine analytisch-wissenschaftlich geprägte Herangehensweise in Blossfeldts Arbeit schließen. Zudem wird der Raum in seinen Pflanzenaufnahmen durch den kleinen Blickwinkel der Kamera nahezu aufgelöst und in eine (ornamentale) Fläche überführt, was optisch den Photographien der Physiognomieforscher entsprach, denen es darum ging, die perspektivische Verzerrung des photographischen Objektivs zu minimieren, um ein originalgetreues und messbares Abbild zu erhalten.<sup>40</sup> In Blossfeldts Photographien fand diese Technik wiederum nicht wegen der Messbarkeit, die sie ermöglichte, sondern aufgrund seiner Suche nach den ursprünglichen Naturformen Anwendung, die seiner Annahme nach dezidiert auf die Ornamentik einwirken, was er in Tradition mit Meurer herauszustellen versuchte. Blossfeldts Pflanzen treten in den Photographien haptisch hervor und weisen verstärkt Analogien mit ornamentalen Strukturen auf. Beides erreichte er mit denselben ästhetischen Mitteln wie die Physiognomie vormals: Durch das stete Auflösen des perspektivischen Raums.

Seine Methodik ist dagegen eher mit der August Sanders vergleichbar – bei beiden Programmen scheint das Typische erst in Serie auf. Anders als Galtons Photographien, in denen der photographische Apparat für die Normsetzung verantwortlich war und anders als in den Methoden der wissenschaftlichen Physiognomie, in denen die Messgeräte diese Objektivie-



rung übernehmen, ergibt sich das Typische bei Blossfeldt wie bei Sander über den Vergleich. Erst in der Reihung differenter Bilder desselben Typs werden visuelle Analogien und Differenzen sichtbar, indem das serielle Prinzip eine Übersetzung der individuellen Merkmale in allgemeingültige Charakteristika erlaubt. Beide betreiben eine vergleichende Photographie und motivieren den geschulten Blick des Beobachters, um das Allgemeingültige an den gezeigten Objekten oder Individuen zu registrieren. Diese Neu-Ordnung der Dinge generiert sich erst über das Bild. Zwar kommt die Photographie bei diesen Programmen aufgrund ihres dokumentarischen Charakters zum Einsatz, dennoch resultieren die beschriebenen Typisierungsversuche gerade nicht in quasi-objektiven Bildern, sondern produzieren eine Taxonomie, die die einzelnen Objekte artifiziell gruppiert und damit konstruiert.

### **Typusphotographie als artifizielle Konstruktion**

Die Herausbildung von Typen ist in visuellen und anderen Verfahren immer auch als artifizielle Konstruktion zu verstehen. Galtons Kompositbilder etwa unterliegen trotz der angewendeten Überblendungstechnik einer subjektiven Setzung. Sie erarbeiten einen Verbrechertypus, indem Devianz von dem darzustellenden Typ sukzessive ausgeschlossen wird, wobei mit steigender Anzahl der für die Überblendung genutzten Einzelbilder auch genauere Aussagen getroffen werden können. Dennoch wäre eine getreue Abbildung des Typus des Delinquenten erst dann zu erreichen, wenn die Gesamtheit aller einzelnen Verbrecher inkludiert würde – was weder theoretisch denkbar noch praktisch umsetzbar ist. Die photographische Ordnung, die Galton anstrebt, unterliegt trotz des größtmöglichen objektivierenden Verfahrens, das er anwendete, schlussendlich seiner individuellen Wahl der Bilder.<sup>41</sup>

Auch Sanders Klassenportraits zielen auf eine allgemeine Aussage, die sich mehr noch als Galtons Kompositphotographien als artifiziell beschreiben lässt, da die Wahl von Sanders Protagonisten, die er als Typen inszeniert, durch die größere Masse an Individuen, die der herauszuarbeitenden Gruppe angehören, notwendigerweise kontingent ist. Seine Darstellung ist zwar darauf angelegt allgemeine Merkmale der gesamten Klasse greifbar zu machen, muss sich aber in der Pro-

duktion der Bilder darauf beschränken, einige wenige (individuell vorgefundene) Übereinstimmungen verschiedener Individuen als typische und allgemeingültige Annahmen herauszustellen, da seinem wie Blossfeldts Verfahren keine zusätzlichen objektivierenden Determinanten beigelegt sind.

Auch in Blossfeldts Photographien bleibt das Herausstellen der typischen Pflanzenform von seinem eigenen Blick bedingt. Bereits die Wahl der einzelnen Pflanze folgt vor der photographischen Aufnahme seinem Programm des Formtyps, da nur charakteristische Pflanzen mit seinem Ansatz entsprechender Formgebung überhaupt erst für die Aufnahmen in Betracht gezogen werden.<sup>42</sup> Von diesen werden wiederum diejenigen Formen ausgewählt, die das Typische, das es herauszuarbeiten galt, kategorisch aufweisen. Schließlich inszeniert er die ausgesuchten Pflanzen vor homogenem Hintergrund und in symmetrischer Anordnung für die photographische Aufnahme.

Obschon Blossfeldt die Photographie einsetzt, um die zeichnerische Idealisierung der Formen, wie er sie an Haeckel bemängelt, zu inhibieren, sind auch seine Photographien vor diesem Hintergrund als idealisierte Stilisierung der natürlichen Form zu verstehen. Die Photographie, die aufgrund ihrer quasi-automatischen Bildgenese die Intervention des Subjekts zu inhibieren erlaubte und damit das Prinzip der mechanischen Objektivität maßgeblich beförderte, wird bei Blossfeldt nicht aufgrund dieser medialen Spezifik eingesetzt. Da er nicht auf die Darstellung der singulären Erscheinung der einzelnen Pflanze zielt, sondern auf die Etablierung eines Formtyps des Florilegiums, führt Blossfeldt das (vermeintliche) Objektivitätsprinzip des Mediums, auf das er seinen Äußerungen nach insistiert, vor. Die Photographie wird hier nicht als Dokument verwendet, sondern wiederholt mit anderen Mitteln, was bei Haeckel die Zeichnung leistete: Eine konsequente Idealisierung und Verallgemeinerung der einzelnen floralen Dinge. Damit sind Blossfeldts Photographien, wie die von Sander und Galton, notwendigerweise auch Konstruktionen und als Konstrukte auch Normierungen.

Dass die Typenbildung immer einen artifiziellen Normierungsprozess beinhaltet, führte gerade bezüglich photographischer Typisierungen zu Widerstand. Diesbezüglich gab es auch bei Sanders und Blossfeldts

Programmen kritische Stimmen, obschon deren Photographien großteils auf positive Resonanz stießen. Die geäußerte Kritik zielte vor allem auf die Versuche, aus äußeren Eigenschaften seelische Befindlichkeiten abzuleiten, wie es in der Physiognomie programmatisch unternommen wurde.<sup>43</sup> Albert Renger-Patzsch sprach sich beispielsweise dezidiert gegen die Möglichkeit aus, mittels der Photographie einen Typus generieren zu können und zog aufgrund dieses Umstands gegen Sander ins Feld.<sup>44</sup> Er war der Meinung, dass „man aus dem Äußeren nichts entnehmen k[ann], was dem Inneren entspricht. Wenn wir natürlich bereits sind, die Schale für den Kern zu nehmen, so kann man, notfalls durch assoziative Faktoren verstärkt, dem Betrachter suggerieren, dieser Mensch ist ein Konditor, dieser ein Offizier, aber stellt er darum den Typus und außer dem Berufstypus auch noch den Epochentypus dar? Wir möchten das bezweifeln.“<sup>45</sup>

Aufschlussreich wäre in diesem Zusammenhang, ob und wie Renger-Patzsch auf Blossfeldt reagierte. Immerhin gilt Blossfeldt neben Renger-Patzsch und Sander als wichtigster Vertreter der Neuen Sachlichkeit – wenn auch nicht intendiert. Blossfeldt selbst verfolgte keine dezidiert ästhetischen oder programmatischen Ansätze, die sich mit der Photographie auseinandersetzten. Dennoch fügt sich seine 30 jährige Arbeit an dem Florilegum sinnfällig in die photographische Strömung der Zeit, ging es der Neuen Sachlichkeit doch um einen reinen Blick in und auf die Welt, der sich gegen die ‚fuzzyness‘ etwa der piktorialistischen Photographie um die Jahrhundertwende richtete. Die Neue Sachlichkeit berief sich auf die spezifischen Fähigkeiten des photographischen Mediums, um sie aus der Reziprozität mit der Malerei, unter der sie vor allem im Ästhetikdiskurs des 19. Jahrhundert stand, zu lösen und derart den von Gewöhnung und Tradition verstellten Blick auf die Welt freizusetzen, wobei unter anderem Scharfzeichnung der Bilder, Vergrößerungen und Ausschnitte prominente Mittel waren. Blossfeldts Pflanzenaufnahmen bedienen diesen Ansatz aufgrund ihrer Ästhetik wie auch ihrer Motive sinnfällig. Auch Renger-Patzsch sah gerade in der floralen Natur das ideale Sujet, um seine Programmatik, die auf die Darstellung der Oberfläche sowie die Herauslösung der Form der Dinge zielte, zu verwirklichen.<sup>46</sup> Von ihm findet sich außerdem eine Aussage, die bezeichnender-

weise vier Jahre vor der Veröffentlichung von Blossfeldts *Urformen der Kunst* geradezu dessen Bildprogramm ausformuliert:

„Allein dieses intensive Betrachten der Blüten aus oft großer Nähe und mit allen Einzelheiten gewährt uns Einblick in die Welt von phantastischer Schönheit [...] Wir erkennen Formelemente, aus denen der Stil der einzelnen Völker gewachsen sind [sic].“<sup>47</sup>

Dies legt eine gewisse Analogie zwischen beiden nahe. Ob Renger-Patzsch in Blossfeldts Aufnahmen aber auch derart konstruierte Photographien sah, wie er es in den Bildern Sanders tat, muss hier offen bleiben. Eine Kritik würde auch anders ansetzen müssen: Bei Blossfeldts Pflanzenphotographien kann nicht im gleichen Maße wie bei Sanders Aufnahmen von photographischen Typen die Rede sein, die von der äußeren Erscheinung auf innere Wesenheiten der Dinge schließen lassen. Immerhin geht es Blossfeldt, so zumindest die hier vertretene Lesart, um Formen von Pflanzen, Sander aber um Zuschreibungen von Klassen. Versteht man Blossfeldts formale Typisierung aber als pantheistischen Ansatz, der Gott in allen Phänomenen des Kosmos vermutet, lässt sich seine Arbeit am Typus vielleicht auch auf die Suche nach einer ursprünglichen Grundform der Pflanze hin zuspitzen. Verbunden mit einer monistischen Tradition, wie Haeckel sie vertritt, wäre die Urform der Pflanze damit mehr als nur formal konnotiert. Von einem pantheistischen Standpunkt aus könnte die Urform derart auch Rückschlüsse auf innere Gesetzmäßigkeiten geben.<sup>48</sup>

Um eine solche Lektüre ging es hier jedoch nicht. Die Kritik, die tatsächlich gegen Blossfeldt geäußert wurde, war nicht gegen das Prinzip Erscheinung/Wesen gerichtet und zielte nicht auf seine Photographien als solche. Wie bei Sander griff die Kritik nicht die Einzelbilder, sondern das Programm an, das durch sie vermittelt wurde. Blossfeldts Analogieführung zwischen Natur und Kunst wurde so radikal problematisiert, wie sie aus anderen Lagern zeitgleich euphorisch begrüßt wurde: „wenn wir also heute zwischen einer dorischen säule und einer vergrößerten fotografie eines stückes schachtelhalm eine ähnlichkeit feststellen können, so ist niemals der schachtelhalm die urform der dorischen säule, sondern wir haben eine zufällige, ganz amüsante aber nichtssagende parallelität vor uns.“<sup>49</sup>

die, so könnte man hinzufügen, dezidiert von Blossfeldt konstruiert wurde.

### Normative Bilder

Obliegen Typisierungen immer Abstraktionen, die allgemeingültige Annahmen postulieren, lässt sich vor dem skizzierten Hintergrund gerade die visuell vermittelte Arbeit des photographischen Apparates als Konstruktion von Normalität beschreiben. Photographische Typisierungen unterliegen einer subjektiven Setzung, die zwar über die Detailtreue und vermeintliche Objektivität der Photographie einzudämmen versucht wird. Dennoch sind „photographische Typen [...] keine Ergebnisse von neutralen technischen Verfahren, sondern der explizite Versuch, die Existenz von Rassen, Verbrechertypen und anderen Randgruppen gerade über dasjenige Verfahren zu authentifizieren, dem man seinerzeit eben das Höchstmaß an Objektivität zuschrieb: der Photographie.“<sup>50</sup>

Typusphotographien zielen zwar auf allgemeingültige Aussagen, konstruieren diese aber zeitgleich gerade erst. Dem Rezipienten zwingen sie eine bestimmte Sichtweise auf die jeweiligen Objekte auf. In diesem Sinne sind visuelle Typisierungen normative Bilder, denen ein doppelter Aufbau inhärent ist, da ihnen ein Prozess zugrunde liegt, der zwei Instanzen voraussetzt: Eine, die herstellt, und eine andere, die das Hergestellte nicht für gemacht, sondern für natürlich hält.<sup>51</sup> Nur wenn die Konstruiertheit des Bildes nicht wahrgenommen und Gemachtes in Natürliches übersetzt wird, können solche Bilder einen Universalitätsanspruch ausbilden und vordergründig als ‚normale Bilder‘ erscheinen, „die durch nichts überraschen, die unauffällig sind und deren Lektüre keine Probleme bereitet.“<sup>52</sup> In diesem Sinne sind photographische Typisierungen „Verfahren der objektivierenden Normalisierung“<sup>53</sup> – normative Bilder.

### Endnoten

1. Walter Benjamin, *Neues von Blumen*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Band 3, Kritiken und Rezensionen 1928, Frankfurt am Main 1972, S. 151-153, S. 151/152.
2. Neben dem dezidiert Blossfeldt gewidmeten kurzen Text *Neues von Blumen* wird dieser auch an mehreren Stellen in Benjamins berühmter *Kleine Geschichte der Photographie* thematisiert. Vgl. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963, S. 45-64.
3. Karl Nierendorf, *Einleitung*, in: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst, Photographische Pflanzenbilder*, Berlin 1935 [1928], S. XI-X, S. IX.
4. Blossfeldts Aufnahmen werden derzeit auf rund 6000 Aufnahmen datiert. Vgl. das von Ann und Jürgen Wilde geleitete Blossfeldt

Archiv, online vertreten unter: [www.karl-blossfeldt-archiv.de](http://www.karl-blossfeldt-archiv.de), 25.09.2010

5. Vgl. für den Einfluss Meurers auf Blossfeldt: Thomas Steigenberger, *Karl Blossfeldts Ausbildung und Lehrtätigkeit und die Bedeutung Moritz Meurers für sein photographisches Oeuvre*, in: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, hg. v. Akademie der Künste Berlin, zusammengestellt von Angela Lammert, Berlin 2001, S. 23-34. Vgl. außerdem den grundlegenden Aufsatz von Gerd Mattenklott, *Karl Blossfeldt – Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930*, in: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band*, München 1994, S. 8-64, hier besonders S. 13-28.
6. Karl Blossfeldt, *Aus der Werkstatt der Natur* [1929], S. 3, Auszug aus dem unveröffentlichten Manuskript des Karl Blossfeldt Archivs Ann und Jürgen Wilde publiziert in: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, hg. v. Akademie der Künste Berlin, zusammengestellt von Angela Lammert, Berlin 2001, S. 111-114, S. 112.
7. Moritz Meurer, zitiert nach Thomas Steigenberger 2001, *Blossfeldts Ausbildung und Lehrtätigkeit*, S. 29.
8. Moritz Meurer, *Vorwort*, in: ders., *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze. Mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*, Dresden 1909, S. IX-XII, S. X.
9. Gottfried Semper, zitiert nach Moritz Meurer 1909, *Vorwort*, S. IX.
10. Karl Blossfeldt, *Zu meinen Bildern*, in: ders., *Wundergarten der Natur. Neue Bilddokumente schöner Pflanzenformen*, Berlin, 1932, o.S.
11. Von Seiten der Rezipienten wurde dies jedoch explizit nachgeholt. Vgl. Robert Breuer, *Grüne Architektur*, in: UHU, Heft 9, Berlin 1926, S. 28-38.
12. Karl Blossfeldt 1932, *Zu meinen Bildern*, o.S.
13. Ebd.
14. Karl Blossfeldt in einem Brief an die Direktion des Kunstgewerbemuseums, in dem er seine Aufnahmen als Lehrmittel empfiehlt: Karl Blossfeldt, *An die Direktion des Kunstgewerbemuseums*, 11. April 1906, abgedruckt in: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, hg. v. Akademie der Künste Berlin, zusammengestellt von Angela Lammert, Berlin 2001, S. 130-131, S. 130.
15. Vgl. zum historischen Wandel des Objektivitätsverständnisses und den Bildern, die diesen begleiten: Peter Galison und Lorraine Daston, *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007, sowie dies., *Das Bild der Objektivität*, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 29-99.
16. Karl Blossfeldt 2001, *Aus der Werkstatt der Natur* [1929], S. 12.
17. Vgl. für einen Überblick zu Haeckel: Olaf Breidbach, *Kurze Anleitung zum Bildgebrauch*, in: Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, München/New York 1998, S. 9-18.
18. Ernst Haeckel, zitiert nach Galison und Daston 2007, *Objektivität*, S. 201.
19. Vgl. Andreas Haus u.a., *Konstruktionen von Natur*, in: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, hg. v. Akademie der Künste Berlin, zusammengestellt von Angela Lammert, Berlin 2001, S. 9-11, S. 9.
20. Der Band *Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band*, München 1994 folgt den Erstpublikationen von *Urformen der Kunst* und *Wundergarten der Natur*, obschon die Photographien hier deutlich kontrastreicher präsentiert werden, als es in den Originalausgaben der Fall war. Bereits die Volksausgabe von *Urformen der Kunst* [1935] variierte (und reduzierte) die Zusammenstellung der Bilder. In neueren Publikationen nimmt die Variation noch zu. Vgl. etwa Karl Blossfeldt, *The complete published Work*, hg. v. Hans Christian Adams, Köln 2008.
21. Vgl. Jürgen Wilde, *Karl Blossfeldt – Ein Lebensbericht*, in: *Karl Blossfeldt. Fotografie*, hg. v. Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1998, S. 5-10, S. 8.
22. Dorothea Peters vertritt die Ansicht, dass gerade die Bildauswahl in den *Urformen* „absolut zufällig“ sei und derart „morphologische Vergleiche gerade nicht möglich sind.“ (Hervorhebung im Original): Dorothea Peters, *Karl Blossfeldt (1865-1932): Geysir neuer Bilderwelten? Bücher zwischen sklavischer Werktrübe und freier Variation zum Thema Pflanzen*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Frankfurt am Main 2000, Heft 76, S. 60-73, S. 62.

23. Dorothea Peters sieht in den *Urformen der Kunst* „willkürliche Kombination“ der Pflanzenbilder, die sie mit dem Aufbrechen der einzelnen Exemplare einer Art begründet, in die andere Pflanzenfamilien eingeflochten sind. Vgl. ebd., S. 62.
24. Vgl. Ulrike Meyer Stump, *Natur im Raster. Blossfeldt Rezeption heute*, in: *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, hg. v. Akademie der Künste Berlin, zusammengestellt von Angela Lammert, Berlin 2001, S. 35–46. Vgl. außerdem die Parallelführung von sogenannten Fototableaus bei Bechers und Blossfeldt: *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen*, hg. v. Fotografische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln, München 1997.
25. Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 137. Zitiert nach: Dieter Schlenstedt und Marion George, *Typisch/Typ(us)*, in: *Supplemente, Register, Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 7*, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2005, S. 191–247, S. 192.
26. Vgl. Dieter Schlenstedt und Marion George 2005, *Typisch/Typ(us)*, S. 191.
27. Auf diese normative Funktion von Bildern im Bereich der Wissenschaft weist Klaus Sachs-Hombach hin. Vgl. ders., *Begriff und Funktion bildhafter Darstellungen*, in: *Bild – Medien – Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter*, hg. v. Hans Dieter Huber u.a., München 2002, S. 9–46, S. 39.
28. Peter Geimer, *Einleitung*, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 7–25, S. 7.
29. Im Zusammenhang mit Beweisen vor Gericht spricht bereits William Henry Fox Talbot in seinem *Pencil of Nature* [1844–1846], der Inkunabel der Photographiegeschichte und dem ersten mit Photographien illustrierten Buch überhaupt von „the mute testimony of the pictures“. Vgl. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, New York 1968, Plate III (o.S.).
30. Vgl. Allan Sekula, *Der Körper und das Archiv*, in: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hg. v. Herta Wolf, Band II, Frankfurt am Main 2003, S. 269–334, S. 273 (Hervorhebung im Original).
31. Einen Überblick über die Geschichte der Typusphotographie gibt Bernd Stiegler, *Albert Renger-Patzsch versus August Sander oder komplexe Einstellungen zur Geschichte*, in: *Albert Renger-Patzsch, Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? Texte, Kontexte, Dokumente*, hg. v. Bernd Stiegler, in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 17*, Freiburg 2009, S. 91–115, S. 96 ff.
32. Vgl. Allan Sekula 2003, *Der Körper und das Archiv*, S. 288 f.
33. Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development*, London 1883, zitiert nach Michel Frizot, *Body of Evidence. The Ethnophotography of Difference*, in: ders., *A new History of Photography*, Köln 1998, S. 259–271, S. 267.
34. Vgl. Elizabeth Edwards, *Andere Ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien*, in: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hg. v. Herta Wolf, Band II, Frankfurt am Main 2003, S. 335–358, S. 340.
35. Vgl. Michael Hau und Mitchell G. Ash, *Der normale Körper, seelisch erblickt*, in: *Gesichter der Weimarer Republik*, hg. v. Claudia Schmoelders und Sander L. Gilman, Köln 2000, S. 12–31, S. 18–19. Vgl. zur dominant werdenden Physiognomie derzeit den gesamten Band.
36. Ebd., S. 19.
37. Sander unterschied zwischen sieben Gruppen: Der Bauer, der Handwerker, die Frau, die Stände, die Künstler, die Großstadt und die letzten Menschen.
38. Alfred Döblin, *Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit*, in: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts von August Sander*, München 1929, S. 14.
39. Michel Frizot 1998, *Body of Evidence*, S. 267. Vgl. hierzu auch drei Ausführungen über Gustav Fritsch bei Michael Hagner, *Mikro-Anthropologie und Fotografie. Gustav Fritschs Haarspaltereien und die Klassifizierung der Rassen*, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, hg. v. Peter Geimer, Frankfurt am Main 2002, S. 252–284, S. 258.
40. Michael Hagner klärt dieses Ideal der geometrischen gegenüber der perspektivischen Verzeichnung anhand von Gustav Fritsch. Vgl. Michael Hagner 2002, *Mirko-Anthropologie und Fotografie*, S. 261–262.
41. „The illusory logic of the composite image came into being to deal with the excess of data [...] and the problems of bringing it together, classifying it, and dealing with the welter of differences. But it was photography that had made possible the elaboration of those lists of data, that normative codifying of differences, which led only to the identification of particular features without any other type of examination.“ Michel Frizot 1998, *Body of Evidence*, S. 259–271, S. 267.
42. Dass bereits Meurer so verfuhr, zeigt Gerd Mattenklott auf. Vgl. ders. 1994, *Karl Bloßfeldt – Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930*, S. 17.
43. Vgl. Michael Hau und Mitchell G. Ash 2000, *Der normale Körper, seelisch erblickt*, S. 18–19.
44. Vgl. ausführlich für Renger-Patzschs Kritik an Sander und den Kontext in dem diese Anwendung fand: Bernd Stiegler 2009, *Albert Renger-Patzsch versus August Sander oder komplexe Einstellungen zur Geschichte*, S. 91–115.
45. Albert Renger-Patzsch, *Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?*, in: *Albert Renger-Patzsch, Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? Texte, Kontexte, Dokumente*, hg. v. Bernd Stiegler, in: *Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 17*, Freiburg 2009, S. 143–146, S. 146.
46. „Wenn wir uns mit der Photographie von Pflanzen beschäftigen, [...] schärfen [wir] auch unser Auge für die formalen Schönheiten der Natur.“ Albert Renger-Patzsch, *Pflanzenaufnahmen* (1926), in: ders., *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hg. v. Bernd Stiegler und Ann und Jürgen Wilde, München 2010, S. 59–67, S. 61.
47. Albert Renger-Patzsch, *Das Photographieren von Blüten* (1924), in: ders., *Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie*, hg. v. Bernd Stiegler und Ann und Jürgen Wilde, München 2010, S. 17–21, S. 17.
48. Den Zusammenhang zwischen Pantheismus und den monistischen Ansätzen Haeckels stellt Georg Braungart her: Vgl. Georg Braungart, *Die Natur als Künstlerin: Monismus und Ästhetik um 1900*, in: *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt. Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende*, hg. v. Volker Knapp u.a., Berlin 1997, S. 75–89, S. 77 f.
49. Stanislav Kubicki, zitiert nach Gerd Mattenklott 1994, *Karl Bloßfeldt – Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930*, S. 41.
50. Bernd Stiegler 2009, *Albert Renger-Patzsch versus August Sander oder komplexe Einstellungen zur Geschichte*, S. 99.
51. Vgl. hierzu die Überlegungen von Peter Geimer, *Fotografie als Fakt und Fetisch. Eine Konfrontation von Natur und Latour*, in: *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, hg. v. David Gugerli und Barbara Orland, Zürich 2002, S. 183–194, S. 183–184.
52. Peter Geimer 2002, *Fotografie als Fakt und Fetisch*, S. 183.
53. Bernd Stiegler 2009, *Albert Renger-Patzsch versus August Sander oder komplexe Einstellungen zur Geschichte*, S. 99.

## Abbildungsnachweis

Hinweis: Bei allen Abbildungen handelt es sich um die Erstpublikationen der Bilder. Die Qualität und Tonwertigkeit dieser Photographien wurde versucht beizubehalten. Von Kontrast- und Farbveränderungen wurde abgesehen.

Abb. 1: Karl Blossfeldt, *Equisetum hiemale. Winter-Schachtelhalm. Junger Sproß in 25facher Vergrößerung*, undatiert, aus: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt*, hg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf, Berlin 1928, S. 1.

Abb. 2: Karl Blossfeldt, a) *Equisetum hiemale. Winter-Schachtelhalm in 12facher Vergrößerung*, undatiert.

b) *Equisetum maximum. Schachtelhalm in 4facher Vergrößerung*, undatiert. c) *Equisetum hiemale. Winterschachtelhalm in 18facher Vergrößerung*, undatiert, aus: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt*, hg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf, Berlin 1928, S. 2.

Abb. 3: Karl Blossfeldt, *Equisetum hiemale. Winter-Schachtelhalm. Wurzelstück in 8facher Vergrößerung*, undatiert, aus: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt*, hg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf, Berlin 1928, S. 5.

Abb. 4: Karl Blossfeldt, a) *Equisetum hiemale. Winter-Schachtelhalm in 12facher Vergrößerung*, undatiert.

b) *Hosta japonica. Funkie, Trichterlilie. Junger Sproß in 4facher Vergrößerung*, undatiert. c) *Equisetum hiemale. Winter-Schachtelhalm in 12facher Vergrößerung*, undatiert, aus: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt*, hg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf, Berlin 1928, S. 7.

Abb. 5: Karl Blossfeldt, *Cornus florida. Virginische Hundsbere, Kornelle, Hartriegel, Hornstrauch. Sprossen in 3facher Vergrößerung*, undatiert, aus: Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Karl Blossfeldt*, hg. mit einer Einleitung von Karl Nierendorf, Berlin 1928, S. 18.

## Zusammenfassung

Karl Blossfeldts photographisches Oeuvre ist Umschlagspunkt verschiedener theoretischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Diskurse. Als wichtiger Vertreter der Neuen Sachlichkeit thematisiert er zwar in seinen Bildern die materielle und stoffliche Oberfläche der Dinge, doch steht er auch in einer monistischen Traditionslinie, die Kunst auf Natur rückbezieht und beide symbiotisiert. Blossfeldts Pflanzenphotographien wurden erstmals 1928 in *Urformen der Kunst* publiziert. Der Bildband erlebt bis in die aktuelle Zeit viele Neuauflagen, die jedoch bezüglich der Anordnung und Abfolge der Bilder von der Originalausgabe zu unterscheiden sind. Anhand der Erstpublikation von *Urformen der Kunst* wird in diesem Text eine Lesart etabliert, die Blossfeldts Suche nach der formalen Urpflanze mit der Ästhetik verschiedener wissenschaftlicher und physiognomischer Ansätze im Bereich der Typenbildung kontrastiert, um die Pflanzenbilder als konstruierte und zeitgleich normative Aufnahmen herauszustellen. Als visuelle Arbeit an einem Typus erweisen diese sich, so schlägt es der vorliegende Text vor, als Photographien, die das technische Medium einsetzen, um die eigene Gemachtheit zu verbergen – und derart Normen erst zu setzen wie zu legitimieren.

## Autorin

Kathrin Schöneegg (\*1982) ist Stipendiatin am Graduiertenkolleg *Das Reale in der Kultur der Moderne* an der Universität Konstanz. 2002-2009 Studium der Germanistik, Kunst- und Medienwissenschaften und Soziologie. Seit April 2010 arbeitet sie an einem Dissertationsprojekt zum Thema *Abstrakte Photographie*, das von Prof. Dr. Bernd Stiegler betreut wird.

## Titel

Kathrin Schöneegg, Karl Blossfeldts Pflanzenaufnahmen als Typusphotographien. Metamorphosen zwischen Kunst und Natur, objektivem Dokument und normativer Konstruktion, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2011 (13 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de)