

kunst*texte*.de



2024.4

Kunsttexte.de, 2024/4 – Themenheft

Fotografie – Themenheft: Re:Visions



Herausgeber

Kunsttexte.de e. V.

Editorial Board

Prof. Dr. Vera Beyer (Regensburg)
Prof. Dr.-Ing. Stefan Breitling (Bamberg)
Prof. Dr. Stefan Gradmann (Leuven)
Prof. Dr. Thomas Kirchner (Frankfurt a. M.)
Prof. Dr. Andreas Köstler (Potsdam)
Prof. Dr. Friederike Wißmann (Rostock)
Prof. Dr. Beat Wyss (Karlsruhe)
Der Vorstand des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte, HU Berlin

Redaktion dieser Ausgabe

Katharina Günther, Jule Schaffer

Layout dieser Ausgabe

Katharina Günther, Jule Schaffer

Erscheinungsweise

Viermal im Jahr.



Diese Zeitschrift ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung ist in Copyright.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2024

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2024; das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen.

Umschlagillustration © 2024: Marienkirche, Berlin (1885/2023), Michael Wesely mit der Königlich Preußische Meßbildanstalt

eISSN 1618-8101

Inhaltsverzeichnis

Katharina Günther, Jule Schaffer

Editorial: Re:Visions

S. 2

Isabell Franconi

Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert

S. 4

Giulia Incicco

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

S. 18

Manuela Bünzow

Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositpolaroids

S. 35

Juliana Robles de la Pava

Posthuman Alternatives in the Ontological Understanding of Photography

S. 47

Katharina Günther

Bau, Zeit, Mensch. Ein Interview mit Michael Wesely

S. 60

Jule Schaffer

Fremde Bilder, Erinnerung und Identität. Ein Interview mit Anke Heelemann

S. 68

Katharina Günther, Jule Schaffer

Re:Visions

Editorial

Die erste Ausgabe der Redaktion Fotografie steht unter dem Thema *Re:Visions*. Vier Aufsätze und zwei Interviews schlagen Brücken zwischen zeitlich versetzten Polen: So werden Arbeitsweisen des 20. Jahrhunderts mit Ideen des 19. Jahrhunderts verbunden, klassische Positionen mit zeitgenössischen Konzepten neu und auch gegen den Strich gelesen und die historischen Wurzeln prominenter fotografischer Phänomene unserer Zeit untersucht. Das Fotografische wird als Material und Theoriemodell reflektiert und die Funktion von Zeitlichkeit, Identität und Erinnerung in der fotografischen Praxis behandelt.

Das *Selfie* als probates Mittel der Selbstinszenierung und Selbstvergewisserung ist aus der heutigen Social Media-Kultur nicht weg zu denken. Isabel Franconi geht in ihrem Beitrag *Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert* zurück in die frühen Tage der Fotografie. Sie legt offen, dass fotografische Selbstporträts seit der Erfindung des Mediums ein fester Bestandteil des Motivrepertoires sind, zeigt aber auch, welche praktischen Hürden es zunächst zu überwinden galt. Giulia Incicco liest in ihrem Beitrag *Albert Renger-Patzschs Fotografie: Zwischen Fragmentierung und Dokumentation der physischen Umwelt im Anthropozän* die Fotografien eines Klassikers der *Neuen Sachlichkeit* aus der Perspektive der Ökocritik neu und gegen den Strich. Insbesondere mit Blick auf Renger-Patzschs Industriefotografien aus dem Ruhrgebiet zeigt sie auf, wie die Revision historischer Fotografien dazu dienen kann, die Auswirkungen der industriellen Entwicklung nachzuzeichnen und kritisch zu diskutieren. Manuela Bünzow widmet sich ausgiebig David Hockneys Werkgruppe der *joiners*, Polaroidkompositen aus den 1980er Jahren. An einem Fallbeispiel legt sie in ihrem Aufsatz *Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositopolaroids* anschaulich dar, dass viele der

konzeptuellen Ansätze des Künstlers und deren technische Umsetzungen schon in Henry Fox Talbots bahnbrechender Publikation *The Pencil of Nature* von 1844 eine Rolle spielten. Juliana Robles plädiert in ihrem Beitrag *Posthuman Alternatives in the Ontological Understanding of Photography* für eine in der Materialität der Bildobjekte verankerte Lesart des Fotografischen. Als Gegenentwurf zu klassischen Konzepten der Fototheorie, die den Status fotografischer Bilder über ihre vermeintlich wahre, da indexikalische Natur definieren, versteht sie Fotografien im Sinne eines fotografischen Materialismus als individuelle, vom Menschen losgelöste Objekte, die sich durch eine relationale Ontologie des Dazwischen auszeichnen und die es in ihrer Bedeutung neu zu verstehen gilt.

In zwei Interviews kommen die Kunstschaffenden selbst zu Wort: Für die Ausstellung *Double-day. Berlin 1860 – 2023* (12.04.2024 bis 01.09.2024, Museum für Fotografie Berlin) hat der deutsche Fotograf Michael Wesely historische Ansichten der Stadt Berlin digital mit eigenen, 2023 aufgenommenen Bildern verschmolzen. Im Interview erzählt er von seiner Faszination für fotografisches Archivmaterial, dem theoretischen Hintergrund seiner Konzepte, und was uns die Fotografie über die Zeit und unser eigenes Sein in der Zeit lehren kann. Die Medienkünstlerin Anke Heelemann arbeitet ebenfalls mit fremdem Bildmaterial, das sie unter dem Label *FOTOTHEK – Fachgeschäft für vergessene Privatfotografien* in Installationen, Performances und Aktionen neu ordnet und reaktiviert. Im Interview berichtet sie von ihrer Bildarbeit, in der Fragen nach der Funktion fotografischer Bilder, Identität und Erinnerung in oft temporären, sich konstant wandelnden Werken als interaktive Handlungen unter Einbindung der Besucher:innen ausgelotet werden.

Die Beiträge der ersten Ausgabe zeigen, dass ein Blick zurück stets fruchtbar ist und mitunter überra-

schende neue Perspektiven eröffnet. Wir möchten Sie einladen, gemeinsam mit uns auf eine Reise durch die Geschichte der Fotografie zu gehen und dabei neue Räume und Lesarten zu erschließen. Wir wünschen viel Freude bei der Lektüre.

Katharina Günther und Jule Schaffer

Titel

Katharina Günther, Jule Schaffer, *Editorial: Re:Visions*, in: *Re:Visions*, hg. von Katharina Günther und Jule Schaffer, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2024 (2 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108407>

Isabell Franconi

Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert



Abb. 1: Joseph Byron, *Selbstporträt*, 1909, Silbergelatineprint, 34,3 x 26,7 cm. New York, Museum of the City of New York. © Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Byron.jpg#/media/File:Joseph_Byron.jpg.

Mit fotografischen Selbstporträts wird heutzutage gemeinhin das mittlerweile allgegenwärtige *Selfie* assoziiert, das sich in die lange Tradition des Selbstbildnisses einreihet. *Selfies* sind Selbstporträts, die in der Regel mit ausgestrecktem Arm oder mit Hilfe eines *Selfie*-Sticks mit dem Smartphone aufgenommen und häufig in sozialen Netzwerken geteilt werden¹. Trotz der formalen Nähe zum fotografischen Selbstporträt handelt es sich um eine eigene Gattung, die nicht nur kunstgeschichtlich², sondern vor allem sozial- und medienwissenschaftlich erforscht wird. Medientheoretiker:innen befassen sich vorrangig mit den innerbildli-

chen Eigenschaften, die typisch für *Selfies* sind, wie dem charakteristischen Bildausschnitt. Darüber hinaus sind *Selfies* oftmals zusätzlich sprachlich durch Hashtags gekennzeichnet, die auf die Gattung als solche verweisen, oder das Bild spezifischen Unterkategorien zuordnen⁴. Im Unterschied zu fotografischen Selbstporträts stehen sie durch das Teilen in sozialen Netzwerken über den Profilenames immer auch mit dem Autor in Bezug⁵.

In der bildenden Kunst haben das Porträt und besonders die Subgattung Selbstporträt bereits im 19. Jahrhundert durch das gleichzeitige Aufkommen verschiedener fotografischer Verfahren eine Zäsur erfahren. Es war nun scheinbar erstmals möglich, sein vermeintlich ‚wahres‘, also nicht künstlerisch überformtes Äußeres dauerhaft im Bild zu fixieren, was die dokumentarische Funktion gemalter (Selbst-)Porträts erheblich abschwächte. Zudem – so dachte man – entstanden fotografische Bilder in Folge einer durch Licht erzeugten chemischen Reaktion ‚von selbst‘: „[...] it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF“⁶, meinte etwa William Henry Fox Talbot. In ‚traditionellen‘ Selbstporträts hingegen formten Künstler:innen das eigene Antlitz aktiv medial aus. Es handelte sich nicht nur um ein bloßes Abbild des Künstlers oder der Künstlerin, sondern um die eigenhändige Übertragung des Spiegelbildes in Ton, Stein, Bronze oder Farbe, ausgeführt in der individuellen *maniera*. Der Florentiner Künstlerbiograph und Kunstsachverständige Filippo Baldinucci, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts maßgeblich am Aufbau der ersten und heute weltweit größten Selbstbildnisammlung beteiligt war, erläuterte die gattungsspezifische Besonderheit gemalter Selbstporträts: Sie seien „[...] fatti di propria mano di ciascheduno di loro, affine di far vedere in un tempo stesso, col loro modo di operare in pittura, anche essi medesimi [...]“⁷.

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 5
------------------	--	---------------	------------

Erst im 19. Jahrhundert war nicht mehr ausschließlich das Gesicht eines Selbstporträts würdig. Es wurden nun auch Körperteile, Gegenstände und Tiere zu „latenten Selbstbildnis[sen]“⁴⁸ auserkoren. Aber auch diese Bilder entstanden noch ‚eigenhändig‘. Dies änderte sich mit der ‚Erfindung‘ der Fotografie im Jahr 1839. Zeitgenössische Diskurse des 19. Jahrhunderts verdeutlichen, dass man der Überzeugung war, am Entstehen fotografischer Bilder sei höchstens noch die Natur selbst beteiligt gewesen. Sie seien „impressed by Nature’s hand“⁹, entstünden „without any aid whatever from the artist’s pencil“¹⁰ und „ohne daß eine künstlerische Hand irgendwie schaffend und geistig bestimmend eingreift“¹¹. Personen, die nicht mit diesem neuen Medium vertraut waren, müssten demnach denken, „that one has at one’s call the genius of Aladdin’s lamp“¹², so Talbot.

Diesen Metaphoriken folgend waren Fotograf:innen nicht mehr im ursprünglichen Sinn ‚eigenhändig‘ an der Entstehung des Bildes beteiligt. Hinsichtlich der gattungsspezifischen Merkmale eines Selbstporträts bedeutet dies eine Neuerung. Hinzu kommt, dass es bereits seit den frühen 1840er Jahren bis zur Erfindung von Fern- und Selbstauslösern um 1900 technisch im Grunde nur möglich war, sich selbst zu fotografieren, wenn man das eigene Spiegelbild ablichtete. Von der Forschung blieb dies bisher weitgehend unbeachtet. Lediglich Françoise Heilbrun und Philipp Néagu wiesen darauf in ihrer Beschäftigung mit Charles Nègre beiläufig hin¹³. Inge-Cathrin Hauswald und Maren Neumann merken – ebenfalls mit Bezug zu Nègre – an, dass fotografische Selbstporträts „eigenen, der Malerei gegenüber neuen Gesetzmäßigkeiten“¹⁴ folgen. Auf diesen Sachverhalt und seine Implikationen will der vorliegende Beitrag eingehen und die technischen Machbarkeiten des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert skizzieren. Neben den dafür benötigten Hilfsmitteln wie Fern- und Selbstauslösern werden auch Fotoautomaten einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Allen Optionen ist gemein, dass sie die technischen Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografierenden zwar zunächst erheblich reduzieren, gleichzeitig aber motivisch und kompositorisch neue Möglichkeiten sowie neue Nutzungsfelder eröffnen.

Teilweise wird von der Forschung bezüglich einiger (Selbst-)Porträtfotografien behauptet, diese seien „auf Knopfdruck“¹⁵ oder gar per Fernbedienung¹⁶ entstanden. Tatsächlich musste bis in die späten 1880er Jahre für die Belichtung des sensibilisierten Bildträgers aber eine Abdeckung vor dem Objektiv manuell abgenommen und wieder aufgesetzt werden. Hätte die abgelichtete Person diese Aufgabe selbst ausgeführt, wäre die Aufnahme aufgrund der unternommenen Bewegung verschwommen, denn bereits in den frühen 1840er Jahren betrug die Belichtungszeit unter anderem wegen leistungsstärkeren Objektiven und der Entwicklung neuer und verbesserter Verfahren nur wenige Sekunden. Dominique François Arago hielt im Protokoll der Sitzung, in der Daguerre sein nach ihm benanntes Direktpositiv-Verfahren vor der Académie des Sciences im Januar 1839 erstmals öffentlich präsentierte, fest, dass die Belichtungszeit an einem sonnigen Mittag im Sommer in Mitteleuropa acht bis zehn Minuten und in Ägypten nur zwei bis drei Minuten betrage¹⁷. Die Folge war, dass Bewegungen noch nicht im Bild festgehalten werden konnten, wie Daguerres berühmte Fotografie vom – mit Ausnahme eines Schuhputzers und seines Kunden – scheinbar menschenleeren Pariser *Boulevard du Temple* aus dem Jahr 1839 vor Augen stellt¹⁸. Im Unterschied zur Daguerreotypie genügte William Henry Fox Talbot für die Kalotypie bei besten Wetterverhältnissen nur wenige Sekunden, wie er 1844 im *The Pencil of Nature* im Zusammenhang mit der Aufnahme *The Ladder* formuliert:

„When the sun shines, small portraits can be obtained by my process in one or two seconds [...]. When the weather is dark and cloudy, a corresponding allowance is necessary, and a greater demand is made upon the patience of the sitter“¹⁹.

Allerdings war es bereits im Jahr 1841 möglich, Porträtaufnahmen auch mit Daguerres Verfahren in unter zehn Sekunden aufzunehmen²⁰.

Fotografieren ‚auf Knopfdruck‘ war erst mit der 1888 von George Eastman entwickelten *Box Camera* möglich. Sie verfügte über einen Schalter, der den Blendenverschluss öffnete, wodurch das Fotografieren nicht nur verhältnismäßig günstig, sondern vor allem auch unkompliziert wurde, da es nur eine einzige, voreingestellte Belichtungszeit gab. Es wur-

den zudem keine Platten mehr benötigt, sondern Rollenfilme, die ab 1880 auf den Markt kamen und im Fall der *Box Camera* einhundert Aufnahmen ermöglichen²¹. Theoretisch konnte man sich nun mit einer Armlänge Abstand selbst aufnehmen, doch Justierungen der Tiefenschärfe sowie der Belichtungszeit waren dabei nicht möglich. Ein frühes Beispiel dieser Methode ist Joseph Byrons perspektivisch stark verzerrtes Selbstporträt von 1909 (Abb. 1).

Ausgehend von der eingangs zitierten Formulierung Baldinuccis, konstituiert sich der selbstschöpferische Akt in der Malerei durch das Sich-selbst-Malen, da Künstler:innen in Selbstporträts durch ihre eigene Hand gleichzeitig ihre Malweise und sich selbst zeigen²². Wenn man nun den selbstschöpferischen Akt für die Fotografie und besonders in Bezug auf das Sich-selbst-Fotografieren diskutieren möchte, muss man zunächst differenzieren, worin der ‚eigenhändige‘ künstlerische Akt im Medium der Fotografie begründet ist. Denn die aktiven Handlungen der Fotograf:innen beschränken sich auf vielfältige Vor- und Nachbereitungen wie die Auswahl des Motivs, des Standortes, der Komposition, der Requisiten, des Objektivs, und die weitere Bearbeitung in der Dunkelkammer. Zudem haben sie durch das Bestimmen der Belichtungszeit maßgeblichen Einfluss auf die späteren Tonwerte. Am Entstehen des eigentlichen Bildes sind sie jedoch nicht beteiligt: Fotografien erscheinen mittels chemischer Reaktionen vermeintlich „von selbst“²³ und sogar dann, wenn der oder die Fotograf:in abwesend ist. Daher wurde das neue Medium insbesondere von den Zeitgenoss:innen als ein autopoietischer Akt verstanden²⁴.

„All that the artist does is to dispose the apparatus before the object he requires: he then leaves it for a certain time, greater or less, according to circumstances. At the end of the time he returns, takes out the picture, and finds it finished“²⁵,

betonte Talbot 1839 in seinem Beitrag in der *Literary Gazette*. Bezüglich einer Kalotypie, die er von seinem Anwesen in Lacock Abbey angefertigt hatte, schrieb er, es sei „[...] the first instance on record, of a house having painted its own portrait“²⁶. Und Arago hielt fest: „[...] la lumière reproduit elle-même les formes et les proportions des objets extérieurs, avec une précision presque mathématique“²⁷. Auch im ersten deut-

schen, 1876 erlassenen Gesetz zur Reproduktion von Fotografien stützen die Gesetzgebenden die Argumentation noch auf diese Annahme. Demnach zähle die Fotografie nicht zu den bildenden Künsten,

„[...] weil nicht gesagt werden kann, daß das photographische Bild seine Entstehung dem Verfertiger desselben unmittelbar verdankt. [...] Der Photograph [...] führt mit seiner Thätigkeit immer nur die *Möglichkeit* des Bildes herbei, er bereitet die Entstehung des Bildes vor, [...] aber gerade die Entstehung des Bildes geschieht ohne seine Mitwirkung“²⁸.



Abb. 2: Diverse Fotografen, (*Selbst-)*Porträts mit Kamera, 1860–1880, Albumindruck, 9 x 5,5 cm. Paris, Privatbesitz. Aus: Paris, Maison de Victor Hugo, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850–1914*, hg. v. Quentin Bajac und Denis Canguilhem, Paris 2004, S. 38, Abb. 12.

Welche Merkmale genau ein fotografisches Porträt als Selbstporträt klassifizierten, war in den frühen Jahren des neuen Mediums nicht in allen Aspekten eindeutig definiert. Häufig wurden Fotografien von Rezipient:innen und sammelnden Institutionen retrospektiv im beschreibenden Sinn als ‚Selbstporträt‘ bezeichnet, und zwar häufig dann, wenn die fotografierte Person selbst als Berufsfotograf:in tätig oder Maler:in war. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth bezeichnete beispielsweise in einem „eigentümlichen Sonderkapitel“ des Ausstellungskatalogs *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute* eine Daguerreotypie Eugène Delacroix’, die von dem Maler Léon Riesener vermutlich 1842 angefertigt wurde, als Selbstbildnis, da Delacroix die Komposition bestimmt und damit sich selbst inszeniert habe, wengleich er nicht selbst

die Kamera bediente²⁹. Belege für diese Annahme führt er nicht an und auch eine Definition dessen, was eine „photographische Selbstaufnahme“ auszeichnet, sucht man vergebens. Besonders populär waren im 19. Jahrhundert Porträts, die die Fotograf:innen im *Carte de visite*-Format mit ihren Apparaten ablichten (Abb. 2) und mit denen diese für sich und ihr Studio warben. Ob und in welchem Maße diese Personen aber geistig und handwerklich an der Entstehung der Aufnahmen beteiligt waren, lässt sich nicht ohne Weiteres bestimmen – dennoch werden sie häufig als Selbstporträts geführt³⁰.



Abb. 3: Robert Cornelius, *Selbstporträt*, 1839, Daguerreotypie, 9 x 6,9 cm. Washington D.C., Library of Congress (Daguerreotype collection). Aus: Washington, D.C., National Portrait Gallery, *Robert Cornelius: Portraits From the Dawn of Photography*, hg. v. William F. Stapp, Washington 1983, S. 50, Abb. 3.

Wie zuvor erläutert, war es bis in die frühen 1840er Jahre aufgrund der längeren Belichtungszeiten und je nach gewähltem Verfahren durchaus möglich, sich vor der Kamera zu bewegen, ohne dass die Aufnahme verschwamm – Robert Cornelius' 1839 aufgenomme-

nes *Selbstporträt* und Hippolyte Bayards sogenanntes ‚Selbstporträt als Ertrunkener‘ von 1840 zählen zu den prominentesten Beispielen. Als Cornelius in Philadelphia die Nachricht über die Erfindung der Daguerreotypie erreichte, konstruierte er ein eigenes Objektiv und lichtete seine Familie, aber auch sich selbst ab (Abb. 3). Wie er dabei vorging, hielt er schriftlich fest:

„[...] I made the first likeness of myself and another one of some of my children, in the open yard of my dwelling, sunlight bright upon us, and I am fully of the impression that I was the first to obtain a likeness of the human face. [...] You will notice the figure is not in the centre of the plate. The reason for it is, I was alone, and ran in front of the camera after preparing it for the picture, and could not know until the picture was taken that I was not in the centre. It required some minutes with iodine to produce the effect“³¹.



Abb. 4: Hippolyte Bayard, *Selbstporträt als Ertrunkener*, 1840, Papierdruck, 21 x 24,7 cm, Paris, Société Française de Photographie. © Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=87383736>, 05.04.24.

Bayard nutzte für seine Aufnahme (Abb. 4) ein von ihm entwickeltes Direktpositiv-Verfahren auf Papier, mit dem er sich aber nicht gegen Daguerre durchsetzen konnte. Das dargestellte Sujet gibt noch immer Rätsel auf, die durch eine rückseitige, wohl eigenhändige und auf den 18. Oktober 1840 datierte Notiz nicht leichter zu lösen sind. Dem Text zufolge zeige die Aufnahme Bayard, nachdem er sich selbst ertränkt habe, als er von der Bevorzugung des von Daguerre entwickelten Verfahrens durch den französi-

schen Staat erfahren habe. Gemeinhin wird daher angenommen, er inszeniere seinen eigenen Selbstmord durch Ertrinken, wenngleich dem Motiv auch Ähnlichkeiten zur Ikonographie der Beweinung Christi und Jacques-Louis Davids *Tod des Marat*, 1793, zugeschrieben werden können³². André Gunthert stellt hingegen die These auf, es sei wahrscheinlicher, Bayard habe den „Schlaf des Endymion“ oder einen „schlafenden Schäfer“ darstellen wollen³³.

Erst die nachträgliche Ergänzung des Textes in Kombination mit dem Bild, und besonders der dortige Verweis auf den scheinbar beginnenden Verwesungsprozess – ursächlich für diesen Bildeffekt war Gunthert zufolge, dass diese Körperteile immer der Sonne ausgesetzt und daher gebräunt seien – habe zur Interpretation als Darstellung eines Ertrunkenen verleitet. Sowohl bei Cornelius als auch bei Bayard scheint die Autorschaft vor allem dank der überlieferten schriftlichen Erläuterungen eindeutig.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Autorschaft von Fotografien muss auch berücksichtigt werden, dass an ihrer Entstehung stets mehrere Personen beteiligt waren, was mit ursächlich für die komplizierte und erst spät erfolgte juristische Einordnung war³⁴. Das oben bereits erwähnte, im Jahr 1876 verabschiedete Gesetz regelte noch keine Urheberrechtsfragen, sondern ausschließlich die Reproduktion von Fotografien³⁵. Die Befürworter:innen des neuen Mediums argumentierten abweichend vom Gesetzestext, dass Fotografien trotz ihrer automatischen Entstehung vielfältiger geistiger und handwerklicher Vorarbeiten bedürften. Einer der Fürsprecher war der Breslauer Jurist Max Neumann, der bereits 1866 betonte:

„Der Photograph [...] muss stets in sich die wenn auch unvollkommene [...] Idee der Darstellungsart dieses Gegenstandes fassen, trivial gesagt, er muss vorher sich [...] vorstellen, wie die fertige Photographie sich darstellen wird oder soll. Gemäss dieser Idee erst stellt er den Apparat, wählt er die Grösse und den höheren oder tieferen Ton der Photographie, setzt er richtig die Platte ein, berechnet er genau die Schliessung des Apparats und die Fixierung der Aufnahme. Nur nach dieser inneren selbstständigen Thätigkeit [...] erzeugt das Sonnenlicht [...] mehr oder weniger abgerundete und vervielfältigungsfähige Gegenstände. Also erzeugt jene vorausgehende innerlich-selbstständige Thätigkeit eine der betreffenden photographischen Aufnahme eigenthümliche Darstellungsart gemäss der wenn auch unvollkommenen Idee des Photographen“³⁶.

Dass Fotograf:innen aber auch nach der Belichtung noch aktiv künstlerisch eingriffen, indem sie – wie beispielsweise die britisch-kanadische Fotografin Hannah Maynard – durch Retuschen am Negativ Gesichtsfalten glätteten, die Taille konturierten und das Doppelkinn eliminierten, ließen sie meist unerwähnt³⁷.



Abb. 5: Alphonse Bertrand, *Selbstporträt mit Blick auf eine Taschenuhr*, 1842, Daguerreotypie (viertel Platte). Privatbesitz Sammlung Hans Gummersbach. Aus: Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, *Neue Wahrheit? Kleine Wunder! Die frühen Jahre der Fotografie*, hg. v. Hans Gummersbach, Köln 2021, S. 48, Abb. 35.

Die hier nur in Ansätzen skizzierte Debatte um den künstlerischen und schöpferischen Anteil der Fotograf:innen an ihren Bildern und die erst vergleichsweise späten juristischen Bestimmungsversuche führten dazu, dass Fotograf:innen schon seit den 1840er Jahren auf verschiedene Weisen versuchten, ihre Autorschaft zu belegen. Denn die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, dass nicht unbedingt immer die Person, die die Kamera bediente, sondern vor allem die, die maßgeblich geistig an der Entstehung des Bildes beteiligt war, die Autorschaft für sich beanspruchte. Um den geistigen Anteil der oder des Por-

trätieren rückblickend gesichert nachweisen zu können, scheinen aufgrund der oben erläuterten mutmaßlich selbsttätigen Entstehung fotografischer Bilder zusätzliche schriftliche Zeugnisse wie im Fall von Cornelius und Bayard unerlässlich. Anne McCauley zufolge markierten zudem schon die frühen Fotograf:innen mittels der „materiellen Spur“ ihrer händischen Signatur (und nicht mittels eines Monogramms, Stempels oder ähnlichem), nicht bloß Produzent:innen, sondern Urheber:innen zu sein³⁸. Weniger bekannt ist, dass darüber hinaus auch Beispiele überliefert sind, in denen Fotograf:innen ihre Autorschaft bildlich dokumentierten. Dass Alphonse Bertrand (Abb. 5) sich im Jahr 1842 nicht dem Apparat, der ihn ablichtete, sondern seiner Taschenuhr zuwendet, erscheint heute zunächst befremdlich, hat aber den Zweck, zu dokumentieren, dass er mutmaßlich derjenige war, der die Belichtungszeit vorgab. Weitere Beispiele sind von Charles Nègre überliefert und auch eine Aufnahme, die Bayard vermutlich zwischen 1839 und 1842 von sich auf dem Dach des Pariser Finanzministeriums anfertigte. Wolfgang Kemp vermutete, das Bild „[...] zeigt ihn beschäftigt, die Fernbedienung und damit das Bild richtig auszulösen“³⁹. Da aber, wie im Folgenden erläutert wird, Fernbedienungen zu jener Zeit noch gar nicht verfügbar waren, ist es wahrscheinlicher, dass auch Bayard sich mit dem Blick auf seine Taschenuhr ablichtete.

Sich selbst nicht oder nur eingeschränkt aufnehmen zu können, wurde von einigen Zeitgenoss:innen als Nachteil empfunden. Entsprechend groß war die Resonanz, als ab 1900 die ersten kommerziell vertriebenen Selbstauslöser auf den Markt kamen – in Frankreich wurde 1898 durch Michelin & Cie. ein erster Selbstauslöser zum Patent angemeldet, in den USA kam 1900 der von Robert Faries entwickelte *Autopoze* (auch *Autopose*) auf den Markt, in Deutschland entwickelten Haake & Albers 1901 den *Autograph* (auch *Autophotograph*) und ab 1902 vertrieb Ernemann in Dresden den *Auto-Bob*. In der Zeitschrift *Camera Craft* heißt es in einem Bericht über den *Autopoze* rückblickend: „The one great drawback has always been the fact that it was almost impossible for the photographer of the party to himself be represented in such pictures [...]“⁴⁰. Ein anderer anonym Autor, der den *Autopoze* testete, konstatierte „[i]t cer-

tainly is interesting to be your own subject, and I am afraid I shall impoverish myself in plates, trying to do all the poses I need“⁴¹.



Abb. 6: Alice Austen, [*South Beach bathing party*], 15.09.1886, Glasnegativ, 16,5 x 21,6 cm, New York, Historic Richmond Town / Staten Island Historical Society. © Collection of Historic Richmond Town.

Zuvor gab es jedoch Versuche, Fernauslöser zu entwickeln. Diese werden aktiv zum gewünschten Zeitpunkt durch den oder die Fotograf:in manuell mittels Fadenzug oder Luftdruck bedient (seit dem frühen 20. Jahrhundert auch elektrisch)⁴², während bei Selbstauslösern ein an die Kamera montiertes Gerät mit Uhrwerk diese Aufgabe ohne unmittelbares Zutun der Fotograf:innen übernimmt. Grundsätzlich können im 19. Jahrhundert zwei Arten von Fernauslösern unterschieden werden. Bei pneumatischen Modellen wurde die Klappe vor dem Objektiv mittels eines an der Kamera befestigten Gummischlauchs durch Druck auf eine Kautschukbirne (die sogenannte *Bulb*) betätigt, während bei Fadenzugauslösern Schnüre an der Kamera montiert wurden, mit der die Belichtung gesteuert werden konnte. 1890 publizierte der Fotograf Hermann Schnauss eine detaillierte und – nach Wissen der Autorin – erste Selbstbauanleitungen für einen Fadenzugauslöser im Kapitel *Photographische Selbstbildnisse* seiner in zweiter Auflage erschienenen Schrift *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*⁴³. Die Konstruktion pneumatischer Modelle beschreibt

er erst in der dritten, 1892 erschienenen Auflage⁴⁴. Alternativ wurden seit den 1880er Jahren Momentverschlüsse mit pneumatischer Auslösung verwendet, die originär nicht für Selbstaufnahmen gedacht waren⁴⁵. Zu den wenigen ab 1890 kommerziell vertriebenen Fernauslösermodellen zählten der Fadenzugauslöser *Self Portrait Shutter* der Firma Tylar⁴⁶ sowie der pneumatische Fernauslöser *Instantolux* von Underwood⁴⁷. Besonders die Anleitungen von Schnauss machen deutlich, dass die Konstruktion und Anwendung der diversen Fernauslöser kompliziert und für ungeübte Fotograf:innen eher nicht umsetzbar waren, zumal für solche Aufnahmen zusätzlich verschiedene Objektive und Momentverschlüsse benötigt wurden⁴⁸. Problematisch war bei frühen Fernauslösern aus nicht-kommerzieller Produktion unter anderem, dass das Gummi der *Bulb* hart war, sich dadurch die Druckluft nicht gut regulieren ließ und die Aufnahme durch den starken Druck, der auf die Kautschukbirne ausgeübt werden musste, verwackeln konnte⁴⁹. Auch bei Fadenzugauslösern musste sichergestellt werden, dass der Apparat durch den Zug an der Schnur nicht wankte⁵⁰. Die oben genannten Anleitungen verdeutlichen, dass die Möglichkeiten, sich vor der Kamera selbst zu inszenieren und zu positionieren, durch Schlauch und Fäden beschränkt waren. Außerdem konnten die Schnur oder der Schlauch mit im Bild sein, wie zum Beispiel einige Gruppenporträts der US-amerikanischen Fotografin Alice Austen, auf denen sie mit im Bild war, zeigen (Abb. 6).

Abhilfe schafften ab 1900 die oben genannten Selbstauslöser, die, wie der Oktoberausgabe des *Anthony's Photographic Bulletin* zu entnehmen ist, „[...] without the inconvenience of the long tube and bulb-operated shutters [...]“ arbeiteten⁵¹. Das Erscheinungsbild des *Autopoze* erinnerte einen anonymen Autor 1901 im Magazin *Recreation* optisch und von seiner Funktionsweise mittels integrierter *Bulb* an eine Fahrradpumpe (Abb. 7)⁵². Ebenfalls 1901 stellten Haake & Albers in Frankfurt den *Autograph* vor, den sie in drei verschiedenen Größen für unterschiedliche Kamertypen zum Preis von 12 Mark anboten⁵³. Es handelte sich dabei um ein kleines Uhrwerk, das an den Kameraverschluss angebracht wurde (Abb. 8). Nach einem ähnlichen Prinzip, aber zum halben Preis erhältlich, versah der ab 1904 vertriebene *Auto-Bob* von

Ernemann seinen Dienst⁵⁴. Sowohl der *Autograph* als auch der *Auto-Bob* waren somit durchaus erschwinglich. Ein anonymmer Autor urteilte in der italienischen Zeitschrift *Progresso fotografico*, es handle sich beim *Auto-Bob* um eine „novità molto interessante“ und ein „vero desideratum“⁵⁵.

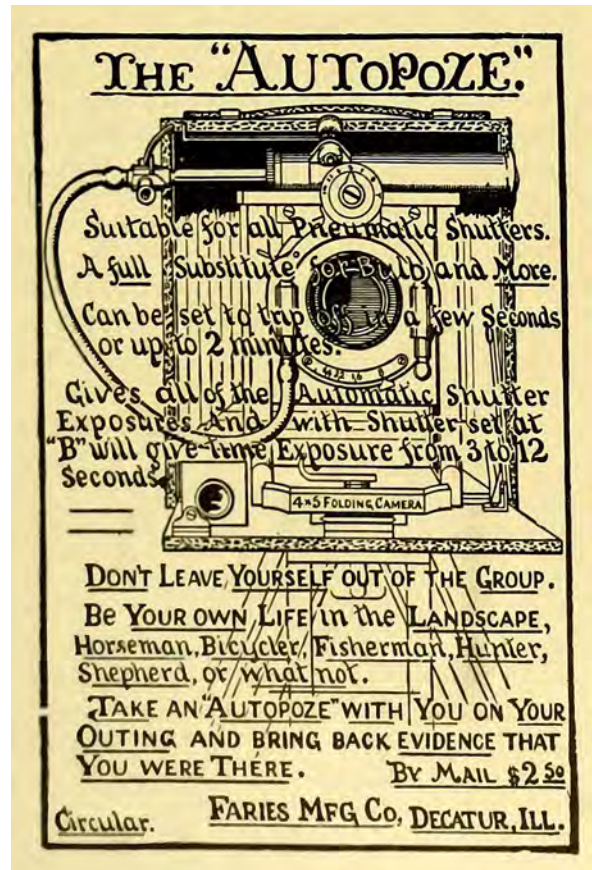


Abb. 7: Werbung für den *Autopoze*. Aus: *The American Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 12, 1901, S. VIII.

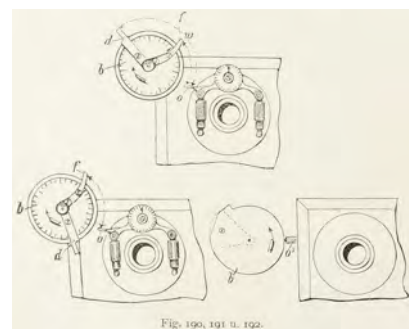


Abb. 8: *Autograph* von Haake & Albers. Aus: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für das Jahr 1902*, Band 16, 1902, S. 391.

Die diversen Vorteile von Selbstauslösern wurden schnell erkannt. Berufsfotograf:innen wurde etwa geraten, einen *Autopoze* an ihrer Studiokamera zu befestigen und den Porträtierten nach der Sitzung die Möglichkeit zu geben, damit selbst eine Aufnahme zu tätigen. Dies sei nicht nur eine schöne Erinnerung an den Besuch im Fotostudio, sondern diene auch dazu, die Qualität des professionellen Porträts hervorzuheben und damit seinen Preis zu rechtfertigen⁵⁶. Als besonders hilfreich empfand man die Nutzung eines Selbstauslösers und die damit mögliche Integration des Fotografierenden in die Szenerie bei Landschaftsaufnahmen, denen mit der Anwesenheit einer Person Lebendigkeit eingeschrieben werden konnte⁵⁷. Auch sah man deren Vorteil für medizinische Zwecke bei der

„[...] Aufnahmen von Präparaten und Krankheitsbildern [...], bei denen charakteristische Stellungen oder interessante Beleuchtungen nur dann richtig fixiert werden können, wenn der wissenschaftliche Fachmann das zu photographierende Objekt selbst in Händen hat“⁵⁸.

Nicht weniger bedeutend war die soziale Komponente, denn die Aufnahme mit einem Selbstauslöser, so bemerkte nicht zuletzt der Anzeigentext für den *Autopoze* (Abb. 7), ‚beweist‘ die Anwesenheit der Fotografierenden bei Ausflügen und Gruppenaufnahmen. Und schließlich war ein wichtiger Aspekt die eigene Selbstdarstellung und das, was heute gemeinhin als *FoMO* (Fear of Missing Out) bekannt, aber offensichtlich kein neues Phänomen ist. Der Anzeigentext ruft dazu auf, immer einen *Autopoze* zu Ausflügen mitzunehmen, denn so könne man sich selbst in der Landschaft in zahlreichen Rollen ablichten, ob als „[...] Horseman, Bicycler, Fisherman, Hunter, Shepard, or what not“⁵⁹.

Bereits zwei Jahre vor der ‚Erfindung‘ der Daguerreotypie – im Jahr 1837 – beschrieb Charles Dickens in seiner Episodenreihe *Pickwick Papers* die fiktionale „profeel macheen“⁶⁰. Dieser Apparat sei in der Lage, in etwas mehr als zwei Minuten ein Porträt anzufertigen, welches, bereits hinter Glas und mit einem Rahmen versehen, direkt an die Wand gehängt werden konnte. Ende der 1880er Jahre verwirklichte sich Dickens' Vision mit der Erfindung der Fotoautomaten: In nur wenigen Jahren wurden weltweit teils zeitgleich über fünfzehn entwickelt und noch mehr

zum Patent angemeldet⁶¹.

Der erste funktionstüchtige Fotoautomat, der auf der Pariser Weltausstellung 1889 vorgestellt und als „wahres Wunder genialer Construction“⁶² gepriesen wurde, wurde von dem Fabrikanten Théophile-Ernest Enjalbert konstruiert. Mit fünfundzwanzig Platten bestückt, nutzte der Apparat das Ferrotypie-Verfahren. Durch Einwurf eines Geldstücks wurde der Mechanismus in Gang gesetzt⁶³. Die Platte wurde zur Sensibilisierung mit Kollodium überzogen und in einem Silberbad getränkt, bevor für drei bis sechs Sekunden die Belichtung erfolgen konnte. Anschließend durchlief die belichtete Platte Entwickler-, Fixier- und Wasserbäder und wurde nach etwa fünf Minuten zusammen mit einem Rahmen noch feucht ausgegeben⁶⁴. Die Ergebnisse der ersten Automaten waren nicht immer zufriedenstellend. Häufig waren sie außer Betrieb und dann, so schrieb Frédéric Dillay über den im Jahr 1891 auf der Pariser Industriemesse ausgestellten Apparat von Enjalbert, hätten sie in ihrer Unbewegtheit „[...] toutes les allures d'un sphinx“⁶⁵. Auch in Übersee fand das Äußere der Fotoautomaten keinen großen Anklang. Der Automat sehe aus wie eine Kreuzung aus Dorfpumpe und Briefkasten, konstatierte ein unbekannter Autor im selben Jahr in *The Photographic News*, und auch er berichtet von nicht funktionstüchtigen Automaten⁶⁶. Nicht selten vermischten sich die Flüssigkeiten der Entwickler- und Fixierbäder, wodurch das Bild unscharf wurde.

Der von Conrad Bernitt entwickelte und 1891 patentierte *Bosco-Automat* (Abb. 9) – benannt nach dem in dieser Zeit berühmten italienischen Zauberkünstler Bartolomeo Bosco – wurde dahingehend angepasst, dass ein schmückender Rahmen fest an bereits sensibilisierte Metallplatten montiert war. So wurde ein Vermischen der Flüssigkeiten verhindert, weil die Platte nun nicht mehr getränkt werden musste, sondern durch den Rahmen zugleich als Schale diente⁶⁷. Im Vergleich zu Enjalberts Automat konnte Bernitt den gesamten Produktionsprozess um etwa eine Minute verkürzen, weil er bereits sensibilisierte Trockenplatten nutzte und die Belichtungszeit nur noch zwei Sekunden betrug⁶⁸. Zwar wurden die Fotoautomaten stetig verbessert und arbeiteten beispielsweise bald mit Blitzlicht⁶⁹, aber das Auftreten technischer Probleme konnte nicht immer verhindert werden. Der oben

bereits zitierte anonyme Autor des Magazins *The Photographic News* berichtet von der Schwierigkeit, einen funktionierenden Fotoautomaten zu finden⁷⁰. Ein Passant habe sich angesichts der vielen defekten Apparate zu der Bemerkung hinreißen lassen, „the ‘ole bag of tricks is a blooming fraud“⁷¹. Als es dem Autor und seinen Begleitern endlich gelungen sei, eine Fotografie aufzunehmen, sei das Ergebnis jedoch „a rather delicate subject“ gewesen, denn die Porträtierten hätten nur das Buch wiedererkannt, das einer von ihnen während der Aufnahme in Händen gehalten habe. Der Rest des Bildes sei unterbelichtet gewesen, die Gesichter verzerrt und die Chemikalien hätten eine ornamentale Marmorierung hinterlassen⁷². Infolge des Artikels lud der Hersteller des Automaten den Journalisten zu einem Besuch in der Firma ein. Trotz des Dauerregens an jenem Tag seien die Ergebnisse diesmal äußerst zufriedenstellend gewesen⁷³.



Abb. 9: Conrad Bernitt, *Bosco-Automat*, ab 1894, 277 x 64,5 x 54,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum, CC BY-SA 4.0.

Schon früh wurde überlegt, Fotoautomaten auch zur Verbrechensaufklärung und -prävention zu nutzen: Ein weiterer anonym Autor schlug in einem Bericht über den vom Deutschen Matthias Joseph Steffens konstruierten Automat namens *The Photographer* etwa vor, er könne eingesetzt werden „[...] in securing instantaneous photographs of criminals while they are being booked, and [...] by railway companies to prevent improper use of mileage tickets [...]“⁷⁴. Tatsächlich aber blieben sie vor allem Attraktionen an belebten Plätzen wie Biergärten, Bahnhöfen, Kurbädern und Jahrmärkten, manchmal aber auch an entlegenen touristischen Orten wie Bergen, Ausflugsdampfern und sogar in Tropfsteinhöhlen⁷⁵. Die *Erinnerungen* des Hamburgers Carl Griese, der gemeinsam mit Christel Föge und Joseph Raders an der Entwicklung eines 1889 patentierten Automaten beteiligt war, vermitteln anschaulich, wie hart umkämpft der Markt war⁷⁶. Er beschreibt zunächst die Strapazen, die sie auf sich nehmen mussten, um den sperrigen Apparat von Hamburg ins Berliner Patentamt zu transportieren⁷⁷. Obwohl der Automat ein großer Erfolg und rentabel gewesen sei, strebten sie durch den weltweiten Verkauf ihres Patenten an, „ganz reiche Leute [zu] werden“⁷⁸. Sie begannen in London, allerdings wurde einen Tag vor der Auszahlung der vereinbarten 6.000 Mark eine Annonce in der *Times* veröffentlicht, der zufolge in Hamburg ein weiterer Fotoautomat patentiert wurde. Hinter dem Rücken der drei Unternehmer hatten ihre Plattenlieferanten Karl Ramspeck und Barthold Schäfer einen eigenen Automaten entwickelt, denselben Patentanwalt gewählt, und mutmaßlich die Abwesenheit der Konkurrenten ausgenutzt, um sich mit ihrem Apparat auf dem Markt zu positionieren. Da daraufhin der Vertrag des Patentverkaufs aufgelöst wurde, wurden Griese und seine Kompagnons zwar nicht reich, machten aber auch keine großen Verluste. Etwa zur gleichen Zeit mahnte ein anonym Kolumnist in *The Beacon* den oben bereits erwähnten Matthias Joseph Steffens zur Eile: „He had better hurry up, or hurry to the patent office, [...] or Isaac will be before him“⁷⁹. Gemeint sind Isaac Joel und Salter & Co., deren Automat mit dreihundert Platten beladen war. Ein passender Rahmen konnte zusätzlich am selben Automaten erworben werden und der gesamte Prozess dauerte nur zweieinhalb Minuten. Die Sorge

schien nicht unbegründet, denn um Investoren zu gewinnen betrieb die in London ansässige *Automatic Photograph Company, Ltd.*, die die Maschine vertrieb, aggressives Marketing⁸⁰. Den erhofften Erfolg erbrachte dies jedoch nicht. Ein anonymen Autor berichtet 1891 in *The Photographic News* über Joels Automat, „[...] that the best was done to work the machines, but for five months they never registered a day when a ‚photo‘ could be taken“, sodass sogar die Auflösung des Unternehmens zur Diskussion stand⁸¹.

Das 19. Jahrhundert brachte eine enorme Vielfalt an Maschinen hervor, die nun in Massenproduktion hergestellt wurden. Trockenfleisch, Zigarren, Zigaretten, Bonbons, Schokolade, Taschentücher, Parfums, Postkarten, Streichhölzer, Bilder berühmter Persönlichkeiten – all das und noch viel mehr konnte an Automaten käuflich erworben werden⁸². Die Fotoautomaten stellten jedoch dahingehend eine Besonderheit dar, dass nicht nur das Endprodukt von Interesse war und die Tatsache, dass man ein Selbstporträt in Händen hielt. Es ging vielmehr auch um den Prozess der Herstellung, der vollautomatisch und gänzlich ohne menschliches Zutun funktionierte. Im Jahr 1889 schrieb ein anonymen Berichterstatter im *Bayerischen Kurier* über einen solchen Automaten, der auf der Hamburger Gewerbeausstellung präsentiert wurde:

„Es soll [...] an der Außenseite des Pavillons noch eine Scheibe [...] angebracht werden, welche es dem Publikum möglich macht, sich mit eigenen Augen davon zu überzeugen, daß der Apparat völlig selbstständig und selbstthätig arbeitet“⁸³.

Im Unterschied zu zahlreichen anderen Automaten gaben Fotoautomaten also nicht nur ein Produkt aus, sondern produzierten es aktiv, und zwar in kürzester Zeit. Ein künstlerischer oder ästhetischer Anspruch war bei Automatenfotos nicht Teil des Herstellungskonzepts, sondern sie dienten vor allem als Souvenir und verstießen nicht selten gegen etablierte Sehgewohnheiten und Darstellungskonventionen des klassischen Porträts. Besonders deutlich wird dies auf einer Ferrotypie, die drei Männer mit einem Bosco-Automaten angefertigt haben (Abb. 10–11). Sie sind eng zusammengerückt, und um gemeinsam auf das Bild zu passen, haben sie ihre Köpfe aneinander gelehnt. Diese Aufnahme steht durch die körperliche Nähe der

Fotografierten und die scheinbare Unmittelbarkeit deutlich im Kontrast zu den in hohem Maße inszenierten Porträtaufnahmen der professionellen Atelierfotograf:innen. Besonders das Lächeln der Person rechts im Bild fällt auf, denn üblicherweise zeichnen sich Porträtfotografien des 19. Jahrhunderts gerade dadurch aus, dass die Porträtierten distanziert und emotionslos wirken. Rückblickend erscheinen diese ausdruckslosen, uniformen Gesichter befremdlich.



Abb. 10 und 11: Ferrotypie aus dem Bosco-Automaten, drei Männer, und Rückseite ca. 1899, Ferrotypie, 5 x 7,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum / Dirk Dahmer, CC BY-SA 4.0.

Tatsächlich aber ist das Lächeln auf Fotografien ein relativ junges Phänomen, wie der Kulturwissenschaftler Timm Starl zeigen konnte⁸⁴. Er nennt vor allem zwei Gründe. Zum einen waren die Ateliers der Porträtfotograf:innen trotz der wohnlichen Atmosphäre ein öffentlicher Raum, in dem die viktorianische Etikette gewahrt werden musste. Zum anderen sollten diese höchst komponierten Bilder vor allem repräsentativ sein. Dazu musste das Abbild den Porträtierten möglichst ähnlich sein. Lachen und Lächeln aber habe derart viele Facetten, dass die individuelle Ähnlichkeit verloren gehe⁸⁵. Im Übrigen war es schon in der Porträtmalerei unüblich, Grinsen und Lachen – vor allem, wenn die Zähne sichtbar waren – darzustellen. Denn dabei handelte es sich um einen Verstoß gegen das *Decorum*, also gegen die Angemessenheit der Darstellung, da dies einen Kontrollverlust über die eigenen Emotionen suggerierte⁸⁶. Über ein *Selbstporträt* der Malerin Élisabeth Vigée-Lebrun von 1786, auf dem ihre Tochter Julie auf ihrem Schoß sitzt, urteilte ihr Zeitgenosse Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville beispielsweise: „[...] une mignardise [...] dont il n'y a pas d'exemples chez les anciens, c'est qu'en riant elle montre ses dents; cette affectation est surtout déplacée dans une mere [...]“⁸⁷.

Das Aufkommen der verschiedenen fotografischen Verfahren im 19. Jahrhundert stellte einen bedeutenden Einschnitt für die Gattung des Selbstporträts dar, denn diese ‚neuen‘ Bilder entstanden scheinbar ohne jegliches menschliche Zutun. Es ist bemerkenswert, dass Berufsfotograf:innen und Laien gleichermaßen unmittelbar damit begonnen haben, sich selbst abzulichten. Zunächst war es durch längere Belichtungszeiten und je nach gewähltem Verfahren noch möglich, diesen Vorgang eigenständig durchzuführen, doch schon ab Mitte der 1840er Jahre war dies durch diverse technische Verbesserungen, die unter anderem eine Verkürzung der Belichtungszeit zur Folge hatten, nicht mehr möglich, ohne dass die Aufnahme verschwamm. Erst um 1890 wurden unterschiedliche Fernauslösermodelle entwickelt, mittels derer die Fotograf:innen auch wieder ins Bild treten konnten. Allerdings waren die Konstruktion und Anwendung kompliziert und die Möglichkeiten der Inszenierung durch Schlauch und Faden eingeschränkt. Fotoautomaten, die ebenfalls um 1890 zahlreich auf

den Markt kamen, erfreuten sich zwar großer Beliebtheit, aber diese Fotografien hatten keinen künstlerischen oder ästhetischen Anspruch und waren vor allem Souvenirs. Dies änderte sich erst mit den um 1900 auf den Markt gebrachten Selbstauslösern, die an die Kamera montiert wurden und nach Ablauf einer zuvor eingestellten Zeit den Belichtungsvorgang automatisch auslösten.

Grundsätzlich kann also festgehalten werden, dass viele der Begrifflichkeiten und Kriterien, die auf Selbstdarstellungen in Malerei und Bildhauerei angewendet wurden – wie das eigenhändige Ausformen der eigenen äußeren Erscheinung – auf Fotografien beziehungsweise fotografische Selbstdarstellungen nicht mehr anwendbar sind. Dies ist der Kunsthistorikerin Ilka Becker zufolge auch ursächlich dafür, dass die Fotografie lange Zeit von der Kunstwissenschaft unbeachtet blieb⁸⁸. Aus künstlerisch-ästhetischer Perspektive sind fotografische Selbstporträts heute – nicht zuletzt durch das Massenphänomen des *Selfie* – etabliert und anerkannt, wenngleich die Frage der Eigenhändigkeit die Forschung von Zeit zu Zeit noch immer umtreibt: Pierre Vaisse beispielsweise eröffnete seinen Aufsatz *Unzeitgemäße Betrachtungen zum Selbstporträt* mit der Frage, ob es sich um ein Selbstporträt handeln könne, wenn der Fotografierte aufgrund der von ihm eingenommenen Position die Kamera nicht selbst bedienen könne⁸⁹. Konkret benennt er Cyril Vandenbeuschs großformatiges *Autoportrait vaniteux* aus dem Jahr 2015, für das sich der Künstler kopfüber hängend ablichtete. Vaisse betont, dass es sich dabei um einen Sonderfall handele. Für das 19. Jahrhundert, so hat der vorliegende Beitrag gezeigt, stellt dies jedoch nicht den Sonderfall, sondern für viele Jahrzehnte die Regel dar.

Endnoten

1. s. v. *Selfie*, in: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften: <https://www.dwds.de/wb/Selfie>, 02.09.24.
2. Wolfgang Ullrich, *Selfies: die Rückkehr des öffentlichen Lebens*, Berlin 2019.
3. Julia Eckel, *Selfies and Authorship: On the Displayed Authorship and the Author Function of the Selfie*, in: *Exploring the Selfie: Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, hg. v. ders., Jens Ruchatz und Sabine Wirth, London 2018, S. 131–166.

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 15
------------------	--	---------------	-------------

4. Stav Tishler, *200+ Awesome Selfie Hashtags and How to make Your Own*: https://www.facetuneapp.com/blog/selfie-hashtag-guide?srsltid=AfmBOop_BY9KjKOiKiKcQdtl1_fBUBzNcPEgjpW4oTfJFi0WnfA1E2_02.09.24.
5. Eckel 2018, *Selfies and Authorship*, S. 145.
6. William Henry Fox Talbot, *Photogenic Drawing*, in: *Literary Gazette and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences, &c.*, Heft 1150, 2. Februar 1839, S. 72–75, hier S. 73 [Hervorhebung im Original].
7. Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 Bde., Florenz 1681–1728, Bd. 4 (1728), S. 381–415, hier S. 401.
8. Emil Maurer, *Courbet: „Die Fiolelle“. Bemerkungen zu einem Bild im Kunsthaus Zürich*, in: Ders., *Im Bann der Bilder. Essays zur italienischen und französischen Malerei des 15.–19. Jahrhunderts*, Zürich 1992, S. 132–140, hier S. 135.
9. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, o. S. (*Introductory Remarks*).
10. Ebd.
11. Anonym, *Zum Schutze für artistisches Eigenthum*, in: *Oesterreichische Buchhändler-Correspondenz*, Band XIV, 1863, S. 133–135, hier S. 134.
12. Talbot 1839, *Photogenic Drawing*, S. 74.
13. Arles, Musée Réattu, *Charles Nègre, photographe, 1820–1880*, hg. v. Françoise Heilbrun und Philipp Néagu, Paris 1980, S. 103, Kat.-Nr. 35.
14. Inge-Cathrin Hauswald und Maren Neumann, *Auf beiden Seiten. Zur Problematik des fotografischen Selbstporträts*, in: *Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel*, hg. v. Michael Hagner, u.a., Paderborn 2014, S. 31–43, hier S. 37.
15. Valentin Groebner, *Nègre im Negativ. Identifikation, Variation, Verkleidung*, in: Michael Hagner u.a. 2014, *Charles Nègre*, S. 77–87, hier S. 87.
16. Wolfgang Kemp, *Der Sonnenhut des Heliographen: Zwei Aufnahmen – 30 und 160 Jahre danach*, in: Ders., *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie. Erweiterte Ausgabe*, München 2006, S. 141–175, hier S. 159.
17. Dominique François Arago, *Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure*, in: *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences. Séance du lundi 7 janvier 1839*, Band 8, Paris 1839, S. 4–6, hier S. 5.
18. Siehe auch Samuel F. B. Morse am 09. März 1839 an seinen Bruder, zit. nach: Helmut und Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York ²1968, S. 89–90.
19. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, o. S. (*The Ladder*).
20. Siehe Timm Starl, *Belichtung*, in: Ders., *Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 38–44.
21. Siehe z. B. Timm Starl, *Die Kodak-Legende*, in: Ders., *Knipser: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München 1995, S. 45–50.
22. Baldinucci 1681–1728, *Notizie*, Bd. 4, S. 401.
23. Talbot 1839, *Photogenic Drawing*, S. 73.
24. Siehe Jens Jäger, *Das Wunder toter Nachahmung? Diskurse über Fotografie um 1850*, in: *Von Selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Friedrich Weltzien, Berlin 2006, S. 199–217, hier S. 201.
25. Talbot 1839, *Photogenic Drawing*, S. 73.
26. Ebd., S. 74.
27. Arago 1839, *Fixation des images*, S. 5.
28. *Die neuen Deutschen Reichsgesetze betreffend: Das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste, den Schutz der Photographieen [sic] gegen unbefugte Nachbildung, und das Urheberrecht an Mustern und Modellen. Erläutert durch die amtlichen Motive und Reichstagsverhandlungen von Heinrich Steinitz*, Berlin 1876, hier: II: *Gesetz, betreffend den Schutz der Photographieen [sic] gegen unbefugte Nachbildung*, §1, S. 51–55, hier S. 52 [Hervorhebung im Original].
29. Josef Adolf Schmall gen. Eisenwerth, *Der Sonderfall: photographische Selbstbildnisse von Malern*, in: Zürich, Kunsthaus Zürich, *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, hg. v. Erika Billeter, Zürich/Bern 1979, S. 172–179.
30. Siehe z. B. Paris, Maison de Victor Hugo, *Le photographe photographié. L'autportrait en France 1850–1914*, hg. v. Quentin Bajac und Denis Canguilhem, Paris 2004, S. 30, Kat.-Nr. 6.
31. Zitiert nach Julius F. Sachse, *Philadelphia's Share in the Development of Photography (A lecture delivered before the Franklin Institute, December 16, 1892)*, in: *Journal of the Franklin Institute* 135/4, 1893, S. 271–287, hier S. 277.
32. Lars Blunck, *Bayards Leichnam. Zu einem Exemplum des fotografischen ‚Als-ob‘*, in: *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, hg. v. dems., Bielefeld 2010, S. 159–172; *Meisterwerke der Fotografie*, hg. v. Bernd Stiegler und Felix Thürlemann. Ditzingen ²2011, S. 28–29.
33. André Gunther, *Aux sources du Noyé*, in: *L'image sociale*, veröffentlicht am 21. Mai 2017: https://imagesociale.fr/4516_02.09.24.
34. Siehe z. B. Geoffrey Batchen, *The Labor of Photography*, in: *Victorian Literature and Culture*, Band XXXVII, Heft 1, 2009, S. 292–296.
35. O. A. 1876, *Die neuen Deutschen Reichsgesetze betreffend*.
36. Max Neumann, *Beiträge zum deutschen Verlags- und Nachdrucksrechte bei Werken der Bildenden Künste, im Anschluss an die Frage vom Rechtsschutz der Photographie gegen Nachdruck*, Berlin 1866, S. 124–125.
37. Siehe Claire Weissman Wilks, *The Magic Box. The Eccentric Genius of Hannah Maynard*, Toronto 1980, S. 86–87.
38. Anne McCauley, *„Merly Mechanical“: On the Origins of Photographic Copyright in France and Great Britain*, in: *Art History*, Band XXXI, Heft 1, 2008, S. 57–78, hier S. 62–64.
39. Kemp 2006, *Der Sonnenhut des Heliographen*, S. 159.
40. Anonym, *Those vacation pictures*, in: *Camera Craft*, Band XXV, Heft 5, 1908, S. 201.
41. Anonym, *A New Device*, in: *Recreation*, Band XIV, 1901, S. 163–164, hier S. 164: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002801111r&seq=172&view=2up,03.04.24>.
42. Siehe Alfred Parzer-Mühlbacher, *Herstellung von Selbstbildnissen*, in: *Photographisches Unterhaltungsbuch: Anleitungen zu interessanten und leicht auszuführenden photographischen Arbeiten*, Berlin ²1906, S. 103–105.
43. Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf ²1890, S. 51–53.
44. Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf ³1892, S. 71–74. Zum pneumatischen Fernauslöser siehe auch die Beschreibung von Paul Petittlerc, *To photograph oneself*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXVIII, 1891, S. 203–204.
45. Parzer-Mühlbacher ²1906, *Herstellung von Selbstbildnissen*, S. 103.
46. Siehe *The Amateur Photographer*, Band XI, Heft 280, 1890, S. 110 und *The Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 350, 1891, S. 451 sowie die Werbeanzeige in *J.F. Shew & Co.: inventors, manufacturers and patentees of specialties in photographic apparatus and dealers in every description of photographic materials and apparatus*, London 1891, S. 66: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t1kh6vt3b&seq=76&q1=self+portrait,05.04.24>.
47. Siehe *The Amateur Photographer*, Band XI, Heft 293, 1890, S. 363; siehe auch *Photography. The Journal of the Amateur, the Profession, and the Trade*, Band II, Heft 78, 1890, S. 300; *The Amateur Photographer*, Band XXIII, Heft 348, 1891, S. 418.
48. Siehe Schnauss ³1892, *Photographischer Zeitvertreib*, S. 71–74. Parzer-Mühlbacher ²1906, *Herstellung von Selbstbildnissen*, S. 103 und *Anthony's Photographic Bulletin*, Band XXXI, Heft 10, 1900, S. 299.
49. Anonym, *The Autopoze*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXXVIII, Heft 533, 1901, S. 187.
50. Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf ^{9/10}1906, S. 138.
51. *Anthony's Photographic Bulletin*, Band XXXI, Heft 10, 1900, S. 299.

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 16
------------------	--	---------------	-------------

52. Anonym 1901, *A New Device*, S. 164. Siehe auch *Western Camera Notes*, Band II, Heft 1, 1901, S. 20, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=umn.31951002799939u&seq=26>, 09.04.24.
53. E. W. Büchner, *Vereinsnachrichten. Verein von Freunden der Photographie zu Darmstadt. 38. Monatsversammlung am 21. Mai 1901 im „Kaisersaal“*, in: *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, Band XV, Heft 8, 1901, o. S.
54. Siehe Fritz Schmidt, *Kompendium der praktischen Photographie*, Leipzig 1906, S. 89–90.
55. *Progresso fotografico*, Band IX, Heft 3, 1904, S. 48.
56. Siehe Anonym, *The Autopoze*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXXVIII, Heft 533, 1901, S. 187.
57. Anonym, *The „Autopoze“*, in: *Western Camera Notes*, Band II, 1901, S. 20; siehe auch *The American Amateur photographer and camera & dark-room*, Band XIX, Heft 3, 1907, S. 269, und *Photographische Rundschau. Zeitschrift für Freunde der Photographie*, Band XV, 1901, S. 234.
58. S. Fester, *Autophotograph*, in: *Die Umschau*, Band VI, Heft 13, 1902, S. 257–258.
59. Werbung für den *Autopoze*, in: *The American Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 12, 1901, S. VIII.
60. Charles Dickens, *Pickwick Papers*, London 1837, S. 344.
61. Siehe z. B. Anonym, *Photographie automatique*, in: *Revue Scientifique (Revue Rose)*, Band XLVII, Heft 17, 1891, S. 541–542 sowie Ernst Massen, *Kleine Geschichte der Fotoautomaten*, in: *Photo-Antiqua*, Band XXXVIII, Heft 103, 2011, S. 38–43.
62. Anonym, *Photographischer Automat*, in: *Photographisches Archiv*, Band XXX, 1889, S. 137–138.
63. Siehe z. B. Anonym, *Photographing by machinery*, in: *The Photographic News: A weekly record of the Progress of Photography*, Band XXXIII, Heft 1613, 1889, S. 503; Anonym 1889, *Photographischer Automat*; Anonym 1889, *Automatischer Schnellphotograph*.
64. Für detaillierte Beschreibungen und Abbildungen siehe z. B. Office national de la propriété industrielle, *Description des machines et procédés pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844*, Band LXXI, 1889, Arts industriels: 3. Photographie, S. 3–6; *The Electrical World*, Band XIV, Heft 2, 1889, S. 21; Albert Londe, *Automatic Photography*, in: *Wilson's Photographic Magazine*, Band XXVI, Heft 350, 1889, S. 433–436; Frédéric Dillaye, *Les Nouveautés photographiques: Complément Annuel à la Théorie, la Pratique & l'Art en Photographie*, Paris 1893, S. 199–204.
65. Dillaye 1893, *Les Nouveautés photographiques*, S. 201.
66. Anonym, *Automatic Photography*, in: *The Photographic News*, Band XXXV, Heft 1707, 1891, S. 388–389, hier S. 388.
67. Siehe Anonym, *Umland's Verkehrszeitung und industrielle Rundschau*, Band VII, Heft 43, 1898 (26. Oktober), S. 344.
68. Ebd. und Hermann Wilhelm Vogel, *Mitteilungen aus dem photochemischen Laboratorium der Königlich Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg. Ein neuer Automat*, in: *Photographische Mitteilungen für Fachmänner und Liebhaber*, Band XXX, Heft 3, 1893, S. 18.
69. Siehe z. B. Anonym, *Photographische Chronik. Plaudereien über die neusten Vorgänge auf photographischem Gebiete*, in: *Photographisches Archiv*, Band XXXII, 1891, S. 92–93.
70. Anonym 1891, *Automatic Photography* (wie Anm. 66).
71. Ebd.
72. Ebd.
73. Anonym, *Automatic Photography*, in: *The Photographic News*, Band XXXV, Heft 1708, 1891, S. 402.
74. Anonymer Bericht über den von Matthias Joseph Steffens entwickelten *The Photographer*, in: *Scientific American*, Band LVIII, Heft 20, 1890, S. 308. Siehe auch *The Photographic News: A weekly record of the Progress of Photography*, Band XXXIII, Heft 1627, 1889, S. 738.
75. Anonym, *Automatischer Schnellphotograph*, in: *Bayerischer Kurier*, Band XXXIII, Heft 256, 1889, Zweites Blatt, S. [9].
76. Carl Griese, *Erinnerungen: Aus dem Leben eines Hamburger Lithographen und Verlegers*, hg. v. Gerd Fahrenhorst, Norderstedt 2013, bes. S. 113–116.
77. Ebd., S. 114.
78. Ebd., S. 115 [Hervorhebung im Original].
79. Anonym, *Words from the Watch Tower*, in: *The Beacon*, Band II, Heft 19, 1890, S. 150–151, hier S. 151.
80. Beispielsweise in: *The Financial Times*, 08. Mai 1890, S. 6–7; *The Belfast Newsletter*, 12. Mai 1890, S. 4; *The Times London*, 13. Mai 1890, S. 13; *The Leeds Mercury*, 14. Mai 1890, S. 1; *The Birmingham Daily Post*, 14. Mai 1890, S. 1.
81. Anonym, *Automatic Photograph Company*, in: *The Photographic News*, Band XXXV, Heft 1731, 1891 (6. November), S. 766.
82. Siehe München, Deutsches Museum, *Wenn der Groschen fällt... Münzautomaten – gestern und heute*, hg. v. Cornelia Kemp und Ulrike Gierlinger, München 1988.
83. Anonym 1889, *Automatischer Schnellphotograph*.
84. Timm Starl, *Vom Lächeln: Erörterungen zu einer seltenen fotografischen Erscheinung des 19. Jahrhunderts*, in: *Fotografische Leidenschaften*, hg. v. Katharina Sykora, Ludger Derenthal und Esther Rueffs, Marburg 2006, S. 33–39.
85. Georg Christoph Lichtenberg, *Ueber Physiognomik; wider die Physiognomen: Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntniß*, Göttingen 1778, S. 76.
86. Siehe auch Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hg. v. Giulio Preti, Turin 1965, hier 2. Buch, XLIV–LXIII, S. 151–172.
87. Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville, Louis Petit de Bachaumont und Mathieu-François Pidansat de Mairobert, *Lettres sur le Sallon depuis 1767 jusques et compris 1787*, Manuskript o. J., S. 481–482.
88. Ilka Becker, *Fotografie*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar²2011, S. 128–131, hier S. 128.
89. Pierre Vaisse, *Unzeitgemäße Betrachtungen zum Selbstporträt*, in: Karlsruhe, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe [u. a.], *Ich bin hier! Von Rembrandt zum Selfie*, hg. v. Pia Müller-Tamm und Dorit Schäfer, Köln/Karlsruhe 2015, S. 22–31.

Abbildungen

Abb. 1: Joseph Byron, *Selbstporträt*, 1909, Silbergelatineprint, 34,3 x 26,7 cm. New York, Museum of the City of New York. © Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Byron.jpg#/media/File:Joseph_Byron.jpg.

Abb. 2: Diverse Fotografen, (*Selbst-Porträts mit Kamera*), 1860–1880, Albumindruck, 9 x 5,5 cm. Paris, Privatbesitz. Aus: Paris, Maison de Victor Hugo, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850–1914*, hg. v. Quentin Bajac und Denis Canguilhem, Paris 2004, S. 38, Abb. 12.

Abb. 3: Robert Cornelius, *Selbstporträt*, 1839, Daguerreotypie, 9 x 6,9 cm. Washington D.C., Library of Congress (Daguerreotype collection). Aus: Washington, D.C., National Portrait Gallery, *Robert Cornelius: Portraits From the Dawn of Photography*, hg. v. William F. Stapp, Washington 1983, S. 50, Abb. 3.

Abb. 4: Hippolyte Bayard, *Selbstporträt als Ertrunkener*, 1840, Papierdruck, 21 x 24,7 cm, Paris, Société Française de Photographie. © Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=87383736>, 05.04.24.

Abb. 5: Alphonse Bertrand, *Selbstporträt mit Blick auf eine Taschenuhr*, 1842, Daguerreotypie (viertel Platte).

Isabell Franconi	Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert	kunsttexte.de	4/2024 - 17
------------------	--	---------------	-------------

Privatbesitz Sammlung Hans Gummersbach. Aus: Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, *Neue Wahrheit? Kleine Wunder! Die frühen Jahre der Fotografie*, hg. v. Hans Gummersbach, Köln 2021, S. 48, Abb. 35.

Abb. 6: Alice Austen, [*South Beach bathing party*], 15.09.1886, Glasnegativ, 16,5 x 21,6 cm, New York, Historic Richmond Town / Staten Island Historical Society. © Collection of Historic Richmond Town.

Abb. 7: Werbung für den *Autopoze*. Aus: *The American Amateur Photographer*, Band XIII, Heft 12, 1901, S. VIII.

Abb. 8: *Autograph* von Haake & Albers. Aus: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik für das Jahr 1902*, Band 16, 1902, S. 391.

Abb. 9: Conrad Bernitt, *Bosco-Automat*, ab 1894, 277 x 64,5 x 54,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum, CC BY-SA 4.0.

Abb. 10: Ferrotypie aus dem *Bosco-Automaten*, drei Männer, ca. 1899, Ferrotypie, 5 x 7,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum / Dirk Dahmer, CC BY-SA 4.0.

Abb. 11: Ferrotypie aus dem *Bosco-Automaten*, drei Männer (Rückseite), ca. 1899, Ferrotypie, 5 x 7,5 cm. München, Deutsches Museum. © Deutsches Museum / Dirk Dahmer, CC BY-SA 4.0.

Zusammenfassung

Bis zur ‚Erfindung‘ der Fotografie im Jahr 1839 zeichnete Selbstporträts aus, dass es sich um aktive und ‚eigenhändige‘ Übertragungen des Spiegelbildes eines Künstlers oder einer Künstlerin in ein anderes Medium wie Ton, Stein oder Farbe handelte. Fotografische Bilder hingegen entstehen mutmaßlich „von selbst“ (Talbot), und unter anderem durch die Verkürzung der Belichtungszeit auf wenige Sekunden ist es bereits seit den frühen 1840er Jahren nicht mehr möglich, zeitgleich Fotografierte:r und Fotografierende:r zu sein – von der Forschung blieb dies bisher weitgehend unbeachtet. Im Fokus des vorliegenden Beitrags stehen daher der Medienwechsel und die damit einhergehenden technischen (Un-)Möglichkeiten des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert. Neben den für fotografische Selbstaufnahmen notwendigen Hilfsmitteln wie Fern- und Selbstauslöser werden auch diverse, ab den späten 1880er Jahren entwickelte Fotoautomaten besprochen.

Autorin

Isabell Franconi studierte Kunstgeschichte, Italienisch sowie Medieval and Renaissance Studies an der Ruhr-Universität Bochum. Sie promovierte im DFG-Projekt „Kunsthistoriographie und Künstlerbiographik im 17. Jahrhundert. Giovanni Pietro Belloris Vitenwerk in seinen Kontexten“ zum Thema *Die „Notizie de’ Professori del disegno“ von Filippo Baldinucci. Verwissenschaftlichung kunsthistorischen Wissens im 17. Jahrhundert*. Von 2018–2021 war sie Postdoc im DFG-Projekt „Die *Galleria degli autoritratti* der Uffizien. Zu den Produktionsbedingungen, Rezeptionsweisen und Ordnungsmodellen von Künstlerelbstbildnissen in einer neuzeitlichen Sammlung“. Seit 2022 ist sie Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und forscht zum fotografischen Selbstporträt im 19. Jahrhundert.

Titel

Isabell Franconi, *Eine kurze Geschichte von der technischen (Un-)Möglichkeit des Sich-selbst-Fotografierens im 19. Jahrhundert*, in: *Re:Vision*, hg. v. Katharina Günther und Jule Schaffer, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2024 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.
DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108410>

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*¹. 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 aus². 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 etablieren³. 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 Realismus⁴.

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* betrachtet⁵. 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 hatte⁶. 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 Ökokritik⁷, die laut den Kunsthistoriker:innen Alan C. Braddock und Renée Ater visuelle Analyse, kulturelle Interpretation und Umweltgeschichte interdisziplinär miteinander verknüpft⁸, 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“⁹) 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)¹⁰ und *Ruhrgebiet Landschaften*

1927-1935 (1982)¹¹. 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 Anthropozän¹². 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 konturieren¹³. Im zeitgenössischen künstlerischen Kontext wird dieses Thema etwa durch die Arbeit von Künstlern wie Axel Braun¹⁴ (*1983, Düsseldorf) und Edward Burtynsky¹⁵ (*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 treten¹⁶. 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.¹⁷, und spiegelt die Verschmelzung visueller Formen aus verschiedenen Bereichen wider – Natur und Technik, die zu Renger-Patzschs bevorzugten Themen gehörten¹⁸. 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 reproduzieren¹⁹. Sein Ziel ist es, ein Wahrnehmungserlebnis für die Betrachtenden zu schaffen, das es ihnen durch die Wiedergabe des „Zauber des Materials“²⁰ 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:innen²¹. 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 schaffen²². 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 wurde²³. 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, verweigerten²⁴. 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“²⁵ 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 Olympus²⁶.

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 ignorieren²⁷. 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“²⁸ 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 sei²⁹. 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 in die 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‘“³⁰.

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 Entscheidung³¹. Renger-Patzsch befürchtete bereits früh, missverstanden zu werden, und betonte daher immer wieder, dass er den neutraleren Titel *Die Dinge* bevorzugt hätte³². 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“³³ 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

Ruhrgebiets³⁴. 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 zerstörte³⁵. 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 wurde³⁶. 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 gehört³⁷. 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“³⁸, 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 Land³⁹. 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 präsentiert⁴⁰.

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

stands between the viewer’s eye and the represented structure“⁴¹, 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 ableiten⁴². 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“⁴³. 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 können⁴⁴. 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“⁴⁵ 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 Arbeiterbehausungen⁴⁶. 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 Umwelt⁴⁷. 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 nachstand⁴⁸. 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.⁴⁹

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 wandeln⁵⁰. Wie Andreas Rossmanns Buch zeigt, dessen Titel *Der Rauch verbindet die Städte nicht mehr: Ruhrgebiet: Orte, Bauten, Szenen*⁵¹ 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 Norden⁵². 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 (SO₂)-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 SO₂ zu saurem Regen und dem Verfall der Wälder⁵³. Ein weiteres sehr schädliches unsichtbares Gas, das in großen Mengen durch die Verbrennung fossiler Brennstoffe erzeugt wird, ist Kohlendioxid (CO₂). 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 2019⁵⁴. Das Hauptproblem liegt jedoch nicht nur im Anstieg der CO₂-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 Erdsystems⁵⁵. 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 hätten⁵⁶. 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 CO₂-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 bedroht⁵⁷. 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 bilden⁵⁸.

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 zog⁵⁹. 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“⁶⁰. 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 abgelehnt⁶¹. In den 1930er-Jahren lässt sich eine allgemeine Tendenz zur Wiederbelebung des Genres ablesen⁶².

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 selten⁶³. 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 integriert⁶⁴. 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“⁶⁵. 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“⁶⁶ 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 sei⁶⁷. 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 haben⁶⁸. 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 war⁶⁹. 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* gilt⁷⁰, 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 kennzeichnet⁷¹. 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 wird⁷².

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 schädigten⁷³. 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 verkaufen⁷⁴.

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 Aufgabe⁷⁵.

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 prägt⁷⁶.



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 Umweltschutz⁷⁷. 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 wurde⁷⁸. 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.⁷⁹

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 Wald⁸⁰. 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 fotografieren⁸¹, und er las Bücher über Geologie und Geografie, bevor er Steine fotografierte⁸². Seine Bücher *Bäume*⁸³ (1962) und *Gestein*⁸⁴ (1966) gehören vielleicht zu den fantasievollsten, einsamsten,

persönlichsten und – laut Donald Kuspit – auch seinen „least realistic“⁸⁵.

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 brüchig⁸⁶. Die Verwendung des Begriffs *Anthropozän* symbolisiert eine tiefgreifende Krise der Zivilisation⁸⁷. 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. Milsom⁸⁸ 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 Tonnen⁸⁹. 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 Lebens⁹⁰.



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 wurde⁹¹. 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 erhalten⁹². 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 ist⁹³. 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“⁹⁴ gedacht sind⁹⁵.



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 einbezogen⁹⁶. 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 Bergbaugebieten⁹⁷.

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*⁹⁸, 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 Emschergenossenschaft⁹⁹, 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 wurde¹⁰⁰. 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 erzielen¹⁰¹. 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 dar¹⁰². 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“¹⁰³. 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, 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.
- 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.
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/41.19qgk6>.
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 CO₂-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/S2213305413000052>, 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.
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, 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, 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, Zül-pich / 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, Zül-pich / 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, Zül-pich / 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, Zül-pich / 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, Zül-pich / 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.
DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108427>

Manuela Bünzow

Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositpolaroids



Abb. 1: David Hockney, *Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made)*, Pembroke Studios London, 8th May 1982, Polaroid Collage, 62,2 x 62,2 cm, Besitz des Künstlers. Aus: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 96.

Dass er „wie ein Verrückter“¹ und vollkommen „besessen“² schließlich „Tag und Nacht mit der Kamera zugange“³ war, berichtete der britische Künstler David Hockney über eine intensive Arbeitsphase zu Beginn der 1980er-Jahre. In einem Zeitraum von wenigen Jahren, zwischen

Februar 1982 und April 1986, entstanden so die von Hockney selbst als *joiners* bezeichneten fotografischen Arbeiten. Es handelt sich dabei um Kompositbilder, welche Menschen, Landschaften, Stillleben, Innenräume oder Erzählungen darstellen⁴.

Für den Werkkomplex können einerseits mehr oder minder direkte Vorläufer ausgemacht werden, wie etwa *Myself & Peter Schlesinger, Paris, December 1969* oder *Peter Schlesinger, London 1972*⁵. In der ersten Fotografie sitzt Hockney mit seinem Lieblingsmodell und Liebhaber Peter Schlesinger auf einer Bank. Sie ist aus zwei querformatigen Fotografien zusammengesetzt. Die zweite Fotografie, in der fünf sich überlappende Fotografien im Querformat aneinandergefügt sind, zeigt ebenso Peter Schlesinger, der mit abgesenktem Kopf in einem Park steht. Andererseits hatte Hockney bereits zuvor immer wieder fotografiert und die entstandenen Fotos etwa als Gedächtnisstütze, wie ein Tagebuch und als Ideensammlungen genutzt, oder aber für Vorstudien verwendet, auf die er im malerischen Prozess frei interpretierend zurückgriff⁶. Hockney erinnerte sich:

„Das Centre Pompidou in Paris beschwatzte mich jahrelang, die Fotos auszustellen und ich habe sie immer vertröstet. [...] Aber sie haben nicht locker gelassen [...]. 1981 habe ich schließlich nachgegeben. Aber ich sagte ihnen, daß sie herkommen und selbst die Auswahl treffen müßten, weil ich keine Ahnung davon hätte“⁷.

So flog im Februar 1982 der Kustos für Fotografie des Centre Pompidou, Alain Sayag, für vier Tage nach Los Angeles, um Hockneys Fotos zu sichten und zu sortieren. Angesichts der Berichte Hockneys über diesen Besuch erscheinen zwei Dinge hervorhebenswert: erstens die nächtlichen Diskussionen über die medialen Qualitäten der Fotografie, die Hockney und Sayag führten⁸, und zweitens die Tatsache, dass Sayag eine Polaroidkamera verwendete, um seine Auswahl zu dokumentieren⁹.

Es handelte sich vermutlich nicht um einen Zufall, dass Hockney am Tag nach Sayags Abreise begann, mit der Polaroidkamera „herumzuspielen“¹⁰ und der erste *joiner* „passierte einfach“¹¹, wie er selbst sagte. Es entstand ein Komposit aus 30 Polaroids, für das er, ausgehend vom Wohnzimmer, auch Terrasse und Garten fotografisch erfasste¹². Der experimentelle Arbeitsprozess mit dem Sofortbildverfahren kann als Dynamik zwischen der Aufnahme,

der etwa eine Minute dauernden Bildentwicklung und der Bewertung, ob das Bild gelungen ist, beschrieben werden. War es verwendbar, fügte Hockney es in das bestehende Bildgeflecht ein, was unter Umständen Umarrangierungen, Verwerfungen und Wiederholungen erforderte¹³. So entstanden in den folgenden Monaten über 140 Kompositpolaroids, die im Sommer 1982 zentrales Thema von Ausstellungen in der André Emmerich Gallery in New York, dem Centre Pompidou in Paris und der Knoedler Gallery in London waren¹⁴.

Vue d'ensemble: noch zu beobachten und noch zu beschreiben

Diese kurze Einführung zu den *joiners* war im Wesentlichen auf Hockneys Selbstaussagen gestützt. Dieser Umstand kann gewissermaßen als paradigmatisch für den Diskurs um Hockneys Werkpraxis gelten, wie Alexandra Schumacher herausarbeitete¹⁵. Sie erklärt, wie Hockney seit jeher selbst Veröffentlichungen veranlasste und verfasste, stets bereitwillig Interviews gab, Dokumentationen über sich drehen ließ und schließlich zwei Autobiografien schrieb¹⁶. Methodisch problematisch wird diese Fülle an Selbstaussagen insbesondere dann, wenn die eigenen Schilderungen des Künstlers als Tatsachenberichte aufgefasst und weder historisch noch systematisch eingeordnet werden¹⁷.

In diesem Aufsatz soll darum eine dezidiert kritische Perspektive auf die *joiners* entworfen und die Kompositbilder mithilfe von zwei Bezugsgrößen neu bewertet werden. Als Erstes werden die Selbstaussagen Hockneys auf ein spezifisches Kompositpolaroid bezogen analysiert (Abb. 1). Die betreffende Arbeit geht darauf zurück, dass Hockney den britischen Fotografen Bill Brandt im Mai 1982 in einem Londoner Restaurant getroffen und in sein Atelier in den Pembroke Studios im Süden der Stadt eingeladen hatte¹⁸. Im dort entstandenen *joiner* sind Gemälde, die gerade bearbeitet werden oder bereits fertiggestellt sind, im Hintergrund zu sehen. Vor den Malereien sitzen Brandt und seine

Frau Noya auf zwei dunkelblauen Korbstühlen. Er ist schwarz gekleidet, sie trägt ein gepunktetes Kleid sowie eine Strickjacke. Beide scheinen in ihren Gedanken versunken und blicken konzentriert auf einige Polaroidfotografien, die auf den Holzdielen vor ihnen liegen.

Kurzum, der *joiner* zeigt einen Fotografen und seine Frau beim Betrachten von Fotografien. So suggeriert dieser spezifische *joiner*, eine „bildanalytische“¹⁹ Fotografie zu sein, also in einer fotografischen Bildargumentation systematisch Aufschluss über die Fotografie zu geben. Auch wenn der Begriff der ‚bildanalytischen Fotografie‘ nach wie vor kontrovers ist²⁰, sieht Steffen Siegel am Beginn dieser Tradition William Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature* von 1844²¹. In einer Kombination von fotografischen Aufnahmen und Kommentaren hat Talbot hier, laut Bernd Stiegler und Felix Thürlemann, eine „skizzenhafte Theorie der Fotografie“²² entwickelt. *The Pencil of Nature* soll – und das ist der zweite Bezugspunkt für die kritische Perspektive dieser Abhandlung – herangezogen werden, um Hockneys Selbstaussagen reflektierend einzuordnen.

In diesem Sinne soll ein Referenzraum zwischen den bildlichen und textuellen Argumentationen von Talbot und Hockney angespannt werden. Selbstredend ist die Art und Weise, wie sich ein solcher Referenzraum ausgestaltet, in hohem Maße von den Betrachtenden abhängig, welche den Abgleich über ihre von Astrid Köhler als solche bezeichnete „Brückenfunktion“²³ zuallererst herstellen²⁴. Für Köhler, die teils im Rekurs auf Jacques Derrida und Judith Butler argumentiert, ist die Assoziation der Betrachter:innen gegenüber der Intention der Künstler:innen dementsprechend vorrangig zu behandeln²⁵.

Die betrachter:innenseitige Assoziation zwischen Hockney und Talbot ist durchaus naheliegend und zwar deshalb, weil ersterer in seinen Selbstäußerungen ein weitreichendes Interesse sowie eine wesentliche Informiertheit im Hinblick auf die Frühzeit der Fotografie bewiesen hat²⁶. Beides differenziert sich insbeson-

dere Anfang der 80er-Jahre und damit in zeitlichem Zusammenhang mit den *joiners* aus. So ist Hockney dem 1983 in seiner Heimatstadt Bradford eröffneten National Museum of Photography, Film & Television²⁷ überaus verbunden und erstellte 1985 sogar eine Fotocollage für die Institution, welche das Museumsgebäude fotografisch verarbeitet²⁸. Das Museum besitzt nicht nur eine Ausgabe von *The Pencil of Nature*, sondern auch zahlreiche frühe fotografische Experimente von Talbot. Hockneys spezielles Interesse an der für die frühe Fotografie essentiellen *Camera obscura* kulminiert schließlich 2001 in der Publikation *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, in welcher er seine Recherchen über die optischen Hilfsmittel, die in der Geschichte der Kunst eingesetzt wurden, zusammenfasst²⁹.

Mit dem sinnfälligen Referenzraum zwischen Hockney und Talbot ist ein spannungsreicher Abgleich zwischen zwei britischen Dilettanten in Aussicht gestellt³⁰. Talbot war Wissenschaftler und in unterschiedlichen Bereichen bewandert, hatte jedoch keine Berührungspunkte mit den Künsten bis sein Verfahren in der frühen Kunstfotografie eingesetzt wurde³¹. Hockney hatte zwar eine künstlerische Ausbildung an der Bradford School of Art sowie dem Royal College of Art in London erhalten, war im Bereich der Fotografie allerdings Amateur³². Doch während Talbot sich aktiv für die Etablierung seines fotografischen Verfahrens einsetzte, dessen Güte durch *The Pencil of Nature* bewiesen werden sollte, zeigte Hockney sich grundlegend skeptisch gegenüber dem fotografischen Medium und zog 2002 schließlich das unmissverständliche Resümee „[p]hotography has failed“³³. Dennoch eint beide das Bestreben, die Fotografie weiterzuentwickeln, um deren „imperfections“³⁴ auszuräumen (Talbot) oder zu überwinden, „was an ihr nicht stimmt“³⁵ (Hockney). Für diese Entwicklungsarbeit war Ausgangspunkt und andauerndes Untersuchungsobjekt jeweils das eigene Anwesen³⁶.

Hockney – Talbot, Talbot – Hockney

In einem Interview mit Reinhold Mißelbeck erklärte David Hockney 1998 „[d]ie Technologie verändert alles Mögliche und ändert daher auch die Art, wie man Bilder macht“³⁷. Technisch gesehen, handelt es sich im vorliegenden *joiner* um SX-70-Integralbilder³⁸, deren weiße Ränder den rasterartigen Gesamteindruck prägen. Durch den breiteren weißen Abschluss unten sowie durch die quadratische Gesamterscheinung wird das Bildformat ‚Polaroidfotografie‘ zusätzlich referenziert. Außerdem liegen auf dem Boden im Bild mehrere Polaroids, wodurch deren technische Bedingungen zu einem Gegenstand der Darstellung erhoben werden. Technisch spezifisch für die SX-70-Polaroidfotografie ist die Versiegelung von Positiv und Negativ, sodass nur ein einziges Unikat entsteht. Dies steht im Gegensatz zu Talbots Kalotypie, deren Negativverfahren über Kontaktabzüge mehrere Papierpositive ermöglichte³⁹. Die Anzahl der Abzüge sei neuartigerweise „almost unlimited“⁴⁰, wie Talbot im Bezug zu einem klassischen Fruchtestilleben (Tafel XXIV) in *The Pencil of Nature* hervorhebt.

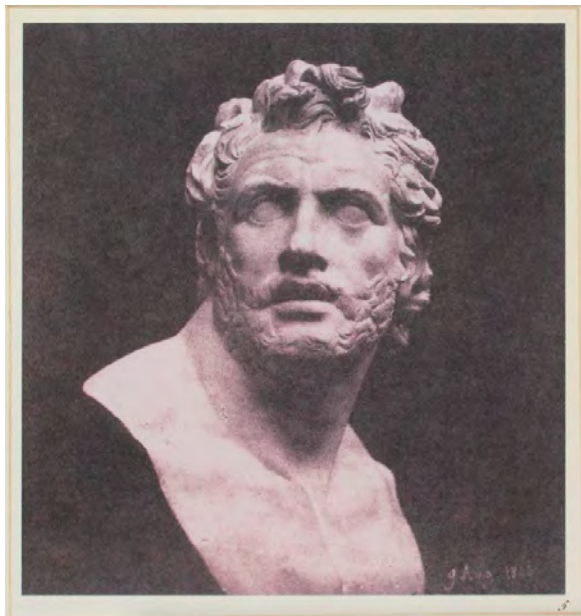


Abb. 2: William Henry Fox Talbot, *Büste des Patroklos* (Tafel V), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 23.

Doch obwohl das Verfahren diesen Vorzug besitzt, unterstreicht Talbot anhand von Tafel XVII (Abb. 2), der Abbildung eines Gipsabgusses der Büste des Patroklos, auch dessen Einfachheit. Die Büste mit ihrer unregelmäßigen Oberfläche und gedrehten Pose sei sogar durch Amateur:innen fotografisch bewältigbar⁴¹. Auch Hockney schätzte die Unkompliziertheit, die das Polaroid für ihn verkörperte. Er verwendete gängige Filme und die Kamera erlaubte es schlicht nicht, verschiedene Objektive aufzusetzen oder aus einer Auswahl spezifische Einstellungen vorzunehmen⁴²; auch die Entwicklung – ein sich momentan entwickelndes Polaroid ist im *joiner* unten links zu sehen – vollzog sich ohne Eingriffsmöglichkeit. Jene Entwicklungsphase wiederum eröffnete für Talbot einen wichtigen Gestaltungsspielraum. Er betonte in seinem vorangestellten Abriss über die Erfindung des Verfahrens, dass er für die Ausbelichtungen der Fotografien, die in *The Pencil of Nature* abgebildet sind, verschiedene Farbtöne erprobte und diese einigen Personen zur Beurteilung vorlegte⁴³. Ebenso in diesen Vorausbemerkungen berichtete Talbot in einer Art ‚Ursprungserzählung‘ davon, was in ihm den Wunsch hervorbrachte, dieses fotografische Verfahren zu entwickeln – eine Erzählung, die erstaunliche Parallelen aufweist mit dem in einem *LIFE*-Artikel vom 27. Oktober 1972 erstmals veröffentlichten ‚Gründungsmythos‘ der Integralbildtechnik von Edwin Land. Talbot erzählte:

„An einem der ersten Oktobertage des Jahres 1833 beschäftigte ich mich an den lieblichen Ufern des Comer Sees damit, mit Hilfe von Wollastons Camera lucida Skizzen anzufertigen, oder, wie ich besser sagen sollte: Ich versuchte sie anzufertigen, leider nur mit dem geringstmöglichen Ergebnis. Denn sobald sich das Auge vom Prisma entfernte – in dem alles so schön ausgesehen hatte –, fand ich, daß der treulose Zeichenstift auf dem Papier nichts als Spuren hinterlassen hatte, die sich nur mit Trübsinn betrachten ließen. [...] Während dieser Überlegungen kam mir die Idee, wie reizvoll es sein müßte, könnte man diese natürlichen Bilder veranlassen, sich selbst dauerhaft abzudrucken und immerwährend auf dem Papier zu verweilen!“⁴⁴

Der Erfinder der Integralbildtechnik, Edwin Land, führte aus:

„An einem Tag während unseres Urlaubs in Santa Fe 1943 fragte mich meine damals dreijährige Tochter Jennifer, warum sie das Bild, das ich gerade von ihr gemacht hatte, nicht sehen könne. Als ich durch die reizende Stadt spazierte, versuchte ich mich an der Aufgabe, das Rätsel zu lösen, welches sie mir aufgegeben hatte. Innerhalb einer Stunde standen mir die Kamera, der Film und die physikalische Chemie so klar vor Augen, dass ich ganz aufgeregt zu einem Freund eilte, der in der Nähe wohnte, um ihm im Detail eine mit trockenem Verfahren arbeitende Kamera zu beschreiben, die ein Bild direkt nach der Belichtung erzeugen würde [...].“⁴⁵

Talbot wie Land gewähren einen vermeintlichen Einblick in das Privatleben eines begeisterten Erfinders. Beide befinden sich jenseits des Arbeitsalltags in einer als angenehm empfundenen Umgebung. Diese, beziehungsweise die sie umgebenden Menschen, wollen sowohl Talbot als auch Land bildlich festhalten und stehen dabei vor dem Problem, dass ihnen lediglich eine von ihnen als unzulänglich oder umständlich empfundene Bildtechnik zur Verfügung steht. Daher beschließen beide, diese zu vereinfachen oder zu verbessern, indem sie handwerkliche Arbeitsgänge automatisieren – wobei Talbot das ursprüngliche Medium der Zeichnung gänzlich hinter sich lässt. Im Zuge dessen begründete er sein fotografisches Verfahren der Kalotypie, während Land auf der Basis des bestehenden Trennbildverfahrens die Polaroidfotografie weiterentwickelte. Mittels dieser Verfahren sollten die Bilder durch die neuen Apparate möglichst ohne Eingriffe der Fotografierenden so weit wie möglich von selbst hergestellt werden⁴⁶.

Bedient wird damit die Vorstellung von der Selbsttätigkeit der apparativ vermittelten Bildentstehung. Demgegenüber sind die *joiners* terminologisch – neben der vordergründigen Bedeutung der englischen Bezeichnung, dem ‚kombinieren‘ und ‚zusammenfügen‘ – auch handwerklich konnotiert; denn immerhin bezeichnet der *joiner* – als Substantiv – im Englischen einen Tischler oder Schreiner⁴⁷. Allerdings lässt sich die Insistenz auf die Selbsttätigkeit der Bildentstehung bei Talbot nicht nur als Ab-

lehnung des Handwerks, sondern mit Steffen Siegel auch als Selbstverleugnung des Fotografin-künstlers lesen⁴⁸. Dementgegen reflektiert der vorliegende *joiner* – umgekehrt – eine Verschiebung in der Perspektive, von der apparativ vermittelten Bildentstehung zum Beitrag des Fotografen. Denn wie im auf dem Bild eingetragenen Titel festgehalten, verfolgten Noya und Bill Brandt eigentlich die sukzessive Konzeption des – ‚ihres‘ – *joiners* auf dem Boden. Hockney erzählt:

„Als ich fast fertig war, fragte mich Brandt, ob ich nicht auch auf dem Bild erscheinen könne. Also machte ich ein paar Aufnahmen von mir und legte die Fotos in die Collage. Dann fotografierte ich noch ein paarmal die neue Anordnung zu ihren Füßen. Dadurch hat es [...] den Anschein, als würden sie eine Collage meines Gesichts betrachten.“⁴⁹

Ebenso wie es eine Signatur im unteren linken Bildbereich tut, zeugen Hockneys Selbstporträts von seiner Beteiligung an der Bildentstehung und spiegeln damit, dass er selbst immer wieder die Involviertheit des Fotografierenden – „you have to be involved with your subject“⁵⁰ – hervorhob.

Die Involviertheit des Fotografierenden ist von Hockney gedacht als eine händische Eingriffsmöglichkeit. „Oh, never underestimate the hand“⁵¹, gemahnt er uns. Dies entspricht im *joiner* der Fokussierung auf Bill Brandts Hände. Sie werden im Bildzentrum gleich viermal wiederholt und zudem maniert präsentiert, nämlich abwechselnd offen und verschränkt dargestellt. Die nachdrückliche Betonung der Hände des Fotografen Brandt macht deutlich, dass Fotografieren für Hockney nicht, wie Talbot erklärt, „impressed by Nature’s hand“⁵² sind, sondern – ganz im Gegenteil – „about the hand, and what the hand is doing“⁵³ verstanden werden.

Dass Hockney die Fotografie nun an die Hand rückbindet, hat für ihn eine wichtige Implikation: Sie assoziiert die Fotografie mit der Zeichnung⁵⁴. Insbesondere die *joiners* sind für ihn eine Form der Fotografie, die „eng mit der Zeichnung verbunden“⁵⁵ sei, ja, wie Hockney sagt, „so etwas wie eine Zeichnung“⁵⁶ darstelle.

Dies sieht er darin begründet, dass sie insbesondere über die gezeichnete Linie funktionieren („it was more about the line than anything else“⁵⁷). Er expliziert:

„Jedes Gesamtbild ist Gegenstand einer Fülle von Entscheidungen, die Wahlmöglichkeiten, was Textur, Farbe, Umriß, Schärfe oder Unschärfe und Tiefenschärfe betrifft, sind zahlreich. Diese Kriterien entsprechen meiner Meinung nach denen einer Zeichnung, indem sie im wesentlichen das Unternehmen charakterisieren, einen Gegenstand, den man vor Augen hat, zu beschreiben.“⁵⁸

Dementsprechend behandelt der vorliegende *joiner* etwa die unterschiedlichen Texturen von Holzdielen und Korbstühlen, der metallisch schimmernden Ballerinas und der grobmaschigen Strickjacke von Noya. In jenen Partien des Grobstricks, welche Oberarm und Rücken bedecken, ist zudem das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe durchgespielt, welches durch den anschließenden Ausblick in den hinteren Bereich des Studios um das Gestaltungsmittel der Tiefenschärfe erweitert wird. An Noyas aufgestütztem Ellbogen ist zudem zu erkennen, dass in den hochgekrempelten Ärmel des Cardigans eine helle Farbe eingestrickt ist, welche einen farblichen Übergang zu ihrem gepunkteten Kleid markiert. In diesem scheint die für die Zeichnung zentrale Frage nach dem Muster deutlich auf. Die für die Zeichnung essenzielle Kontur zeigt sich insbesondere in den Profilen von Noya und Bill Brandt. Ihre Gesichtszüge sind über die markante Umrisslinie vom Hintergrund abgehoben und mit einer hervorhebenden Prägnanz modelliert.

Angesichts dessen resümiert Hockney in Bezug zu den *joiners* „[d]ie Kamera galt als der Zerstörer der Zeichnung, nicht wahr? Nun, das war ein Irrtum“⁵⁹. Für diesen angenommenen Irrtum zeichnet sich wiederum Talbot in besonderer Weise verantwortlich. Aus der Unfähigkeit heraus, kunstfertig zeichnen zu können, versucht er die Fotografie als „[p]hotogenetische Zeichnung“⁶⁰ zu etablieren. Diese photogenetische Zeichnung sollte ein einfaches, effizientes und

präzises Ersatzverfahren im Kontrast zur aufwändigen und voraussetzungsreichen Handzeichnung darstellen⁶¹. Damit würde, so Talbot, „the artist's pencil“ ersetzt durch „the pencil of nature“⁶². Auch Hockney sieht nach eigener Aussage „die Kamera gewissermaßen“ als „ein[en] Bleistift“, allerdings fährt er entgegen Talbots Vorstellung fort „das Ergebnis hängt von demjenigen ab, der ihn führt.“⁶³ Denn in seinen *joiners* will er „nicht bloß Exaktheit [...] vermitteln“, sondern „Schwerpunkte [...] setzen“⁶⁴.

Eine solche, gewissermaßen zeichnerische Schwerpunktsetzung lässt sich beim vorliegenden *joiner* in zweifacher Hinsicht ausmachen. Die Schwerpunkte bestehen einerseits in Porträts von Noya und Bill Brandt im rechten Vordergrund und andererseits in einer Landschaftsmalerei im Hintergrund. Bei der Landschaftsmalerei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um Hockneys *Ravel's Garden* 3 von 1980⁶⁵. Das Gemälde spiegelt das Interesse Hockneys an der Darstellung von Bäumen wieder. Denn „Bäume üben einen enormen Reiz aus“, erklärte er selbst, „und ich denke, das kommt zum Teil von der Herausforderung, sie räumlich darzustellen“⁶⁶, schließlich seien die organischen Formen komplex und daher entsprechend schwer nachzuempfinden. Deshalb gehörten Pflanzen auch für Talbot, der bereits zu Schulzeiten botanische Interessen verfolgte, zu den bevorzugten Bildgegenständen⁶⁷. In *The Pencil of Nature* zeigt er auf Tafel VII das Blatt einer Pflanze, welches sich durch eben solche diffizilen Strukturen auszeichnet.

Das Landschaftsgemälde ist im *joiner* fotografisch festgehalten und in diesem Sinne eine fotografische Reproduktion. Sowohl Hockney als auch Talbot schätzten die Qualitäten der Fotografie für die Reproduktion von Grafiken, Skulpturen und eben auch Malereien. Talbot entwickelte zur Demonstration der aus seiner Sicht großen Qualität fotografischer Reproduktionen die Tafeln XI und XXIII. Es handelt sich zum einen um die *Réunion de 35 têtes diverses*, die von Louis-Léopold Boilly c. 1820 als Ölmalerei umgesetzt und von Godefroy Engel-

mann lithografisch verarbeitet wurde, zum anderen um ein Faksimile von Pier Francesco Molas *Hagar und Ismael in der Wüste*, c. 1657. Im Kommentar zu den Reproduktionen weist Talbot zudem auf die Möglichkeit hin, im Zuge der Herstellung eines fotografischen Abzugs Vergrößerungen und Verkleinerungen vorzunehmen⁶⁸. Mit diesen arbeitet Hockney im vorliegenden *joiner*, indem er *Ravel's Garden 3*, welches rund 183 x 122 cm misst, deutlich verkleinert, indem es in ein gerade einmal 62 x 62 cm großes Kompositbild integriert wird.

Die Porträts von Noya und Bill Brandt wiederum bilden den zweiten Schwerpunkt des *joiners*. Durch ihre zentrale Position stellen sie sein Hauptmotiv dar. Gleichsam erklärt auch Talbot: „Porträts lebender Menschen, einzeln oder in Gruppen, bilden eines der reizvollsten Themen der Photographie“. Dennoch muss Talbot eingestehen, dass sein Verfahren an der Darstellung einer „bewegte[n] Menschenmasse“ scheitere, was er als zeitweisen „Mißerfolg“⁶⁹ deutete. Auch für Hockney stellt das Porträt, insbesondere die Darstellung von Menschen in ihren Beziehungen, einen bedeutenden Gegenstand der Auseinandersetzung dar. Allerdings beschrieb er gerade deren Bewegung als ein wichtiges Erkenntnisinteresse der *joiners*⁷⁰.

Bei Talbot wiederum lässt die fotografische Aufnahme, die dem Kommentar zugeordnet ist, die Gesichter der Personen – bemerkenswerterweise – überhaupt nicht erkennen und ist daher mit *The Ladder* wohl auch treffend betitelt⁷¹. Für Hockney hingegen sind am Porträt die „Gesichter das Interessanteste überhaupt“⁷². Entsprechend hell erleuchtet erstrahlen diejenigen von Noya und Bill Brandt im hier besprochenen Kompositbild. Überdies erfährt Bill Brandts Gesicht eine Verdopplung, wobei sich eines auf der vertikalen Mittelachse befindet. Durch ein weiteres Bildfeld sind die Köpfe von Noya und Bill Brandt voneinander getrennt und doch als Paar dadurch miteinander verbunden, dass sie auf einer Höhe liegen. Die gesamte Haltung des Paares wiederum ist – von

den Köpfen über Bill Brandts Hände bis zu Noyas übergeschlagenen Beinen – auf Hockneys Selbstporträts ausgerichtet. Die Hälfte von ihnen ist so gedreht, dass sie auf Brandt und seine Ehefrau weisen, die andere Hälfte wendet sich an die Betrachtenden außerhalb des Bildes. Dadurch ist ein Blickwechsel zwischen dem abgebildeten Hockney und dem Bildpersonal sowie zwischen dem abgebildeten Hockney und den Bildbetrachtenden initiiert.

Das komplexe Blickdispositiv spiegelt Hockneys damalig gesteigertes Interesse am Sehen wieder. „Ich glaube, ich habe noch nie so viel über das Sehen nachgedacht, wie während der letzten Monate“, erklärte er 1984 und schloss daraus, dass das „Sehen das zentrale Thema all dieser Collagen ist“⁷³. Dabei wird das Sehen auf eine neuartige Weise thematisch, sodass sich die Sehpraktiken in den *joiners* von denjenigen in der konventionellen Fotografie unterscheiden.

Die konventionelle Fotografie verstand Hockney abwertend als „mechanische Formulierung der Perspektive-Theorien der Renaissance“ und damit als das „ultimative Renaissance-Bild“⁷⁴. Durch Talbot hingegen wurde das ‚Renaissance-Bild‘ affirmierend referenziert⁷⁵. Denn über die strategische fotografische Erfassung von Fenstern ist das entsprechende von Leon Battista Alberti eingeführte Bildkonzept der *finestra aperta* mitaufgerufen. Es besagt, dass das Bild ein „offenes Fenster“ sei, durch welches sich den Betrachtenden ein Ausblick auf die Bildwirklichkeit eröffnet. Es handelt sich dabei um eine Metapher, welche das Denken über Malerei überaus nachhaltig prägte. Indem Talbot sie aufrief, versuchte er die Fotografie in die Traditionslinie der Malerei zu stellen und damit aufzuwerten⁷⁶. Über die Gitterstruktur des *joiners* wiederum ist die „Fenster-Ästhetik“⁷⁷, wie Hockney sie nennt, nur aufgerufen, um sie zurückzuweisen. Diese Zurückweisung besteht darin, den bildsprachlichen Ausdruck des Bildkonzepts, nämlich die Linearperspektive, aufzulösen. Denn während Talbot die „correctness of perspective“⁷⁸ in den *Einleitenden Bemerkungen* zu

The Pencil of Nature noch als Vorzug des fotografischen Verfahrens einordnet, so setzt Hockney diese in Anführungszeichen („‘correct’ perspective“⁷⁹) und bewertet sie als „aufgezwungen“⁸⁰. Sie würde den Fotografierenden als „einäugigen eingefrorenen Mann“⁸¹ und die Betrachtenden als „paralysierte Zyklopen“ voraussetzen – und das „für den Bruchteil einer Sekunde“⁸².

Die Collage wiederum, so Hockney, sollte eine Annäherung an die tatsächliche Seherfahrung leisten⁸³. Der Sehprozess der Betrachtenden gestaltet sich so, dass durch die Augenbewegungen nacheinander verschiedene Fokuspunkte anvisiert werden. Dementsprechend werde im *joiner* nicht die gesamte Collage auf einmal erfasst, sondern im Prozess des Sehens werden einzelne Felder fokussiert⁸⁴. Diese Fokuspunkte müssten insbesondere auch auf dem Boden liegen, wie Hockney erkennt, denn „wir tasten den Boden vor uns mit größter Sorgfalt ab; wir würden uns nicht vorwärts bewegen, wenn wir ihn nicht sehen könnten.“⁸⁵ Dementsprechend legt Hockney im *joiner* kompositorisch einen Schwerpunkt auf die Bodenfläche. Sie nimmt etwa ein Drittel des Bildes ein und wird über die dort platzierten Polaroids zusätzlich als Bereich aufgewertet. Sowohl für den Boden als auch für den weiteren Raum gilt, dass das Gesehene unter Umständen mehrfach in den Fokus gerät. Dass Noyas Füße mehrfach abgebildet sind, empfindet nach, dass sie während der Seherfahrung Hockneys beim Aufnehmen der Einzelbestandteile des *joiners* auch mehrfach ins Auge gefasst wurden⁸⁶. Damit erfordern sie weiterhin ein mehrfaches Hinsehen durch die Betrachtenden. Im Zusammenspiel der Sehprozesse von Fotograf und Betrachtenden entsteht für Hockney schließlich eine „Blickrealität“⁸⁷.

Es transportiert sich also keineswegs die Vorstellung, die Fotografie sei ein Spiegel der Realität. Stattdessen vermittelt sich in Hockneys *joiner* eine ‚Blickrealität‘, deren Koordinaten – Ort, Datum, Beteiligte und deren Tätigkeit – über den Titel festgelegt sind. Diese protokollartige Festlegung erinnert an einen von

Talbot in *The Pencil of Nature* geschilderten fiktiven Kriminalfall. Sollte ein Dieb einen Kenner alten Porzellans bestehlen, so könne eine Fotografie seiner Sammlung, die auf Tafel III (Abb. 3) zu sehen ist, als „stumme Zeugenaussage“ vor Gericht eine „neue Art von Beweis“⁸⁸ darstellen.

Hockney hingegen setzt einen anderen Akzent, indem für ihn gerade die fotografische „Überempfindlichkeit in ihrem Kontakt zur Realität“⁸⁹ dazu führt, dass das Foto „nicht real genug“⁹⁰ und nicht „wahrhaft“ ist. Stattdessen wird die Frage nach der Realität der Fotografie vom Bild auf den Fotografierenden und die Betrachtenden verlagert. Hockney verfolgt ein Interesse am „realen Sehen“⁹¹ beziehungsweise einer „wahren‘ Dokumentation des Sehens“⁹². Inwiefern dies eingelöst ist, wurde durch Hockney permanent reflektiert. Schließlich erkannte er, dass es „beim realen Sehen [...] keine Kanten und schon gar keine rechten Winkel [gibt]“⁹³. Zu dieser Erkenntnis gelangte er womöglich insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem hier besprochenen *joiner*, der einer der letzten ist, bevor Hockney das Format mit einer handelsüblichen Kleinbildkamera weiterentwickelte.



Abb. 3: William Henry Fox Talbot, *Gegenstände aus Porzellan* (Tafel III), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 19.

Déjà-vu: schon beobachtet und schon beschrieben

Die Beobachtungen resümierend lässt sich festhalten, dass Talbot mit *The Pencil of Nature* in der „diskursive[n] Unruhe“⁹⁴ während der Frühzeit der Fotografie bereits zentrale Motive der Fototheorie entwickelte. Als einen solchen Zentralgedanken benennt Peter Geimer, der Fotografie ein magisches Moment zuzusprechen. Dass Talbot von „ein[em] kleine[n] Stück an wahrgewordener Magie“ beziehungsweise „Naturmagie“⁹⁵ spricht, erkennt Geimer etwa in den Schriften von Walter Benjamin, Roland Barthes, Susan Sontag und Jean Baudrillard aufgegriffen und weitergeführt⁹⁶. Zentralgedanken wie diese wurden gerade durch die ihnen eigentümlichen „Zuspitzungen und Überzeichnungen“⁹⁷ wohl umso nachwirkungsreicher in die Diskussion eingeführt. So ist es zu erklären, dass beim Studium von Hockneys knapp 150 Jahre später ausgebildeter Praxis bemerkenswert viele Beobachtungen und Gedanken als bereits bekannt aus Talbots *The Pencil of Nature* erscheinen. Für den entsprechend informierten Betrachtenden stellt sich ein Déjà-vu ein. Ein Déjà-vu „produziert“ laut Astrid Köhler „nachträglich Vergangenheit aus einer aktuellen Perzeption heraus [...]“: Scheinbar Zurückliegendes wird re-aktiviert bzw. retrospektiv konstruiert, ausgelöst durch einen aktuellen visuellen Reiz.“ Dadurch erscheint das Präsente als „Revenant‘ des Vorgängigen“ und ein „Gefühl der Entfremdung bei gleichzeitiger Vertrautheit“⁹⁸ stellt sich ein.

Als Aktivierungselement für das Déjà-vu, so Astrid Köhler, dienen Wiedererkennungseffekte⁹⁹, die entstehen, weil Argumentationsstrukturen Talbots bei Hockney als Negativfolie oder affirmativ auftreten. Das bedeutet, dass die ursprünglichen Argumentationsmuster Talbots bei Hockney stets umformuliert und rekontextualisiert werden – oder mit Astrid Köhler gesprochen: „Keineswegs wird ein Werk *Buchstabe für Buchstabe* bzw. *Bildpunkt für Bildpunkt* unverändert und ohne Bedeutungsverschiebung repliziert.“¹⁰⁰ Deshalb basiert der Wiedererkennungseffekt bei Hockney auch nicht auf einer identi-

schen Wiederholung Talbots, sondern „auf einer Teilähnlichkeit zweier distinkter Eindrücke.“¹⁰¹

Diese Teilähnlichkeit betrifft bei den *joiners*, wie die vorangegangenen Ausführungen zeigen sollen, insbesondere die Reproduzierbarkeit, den Vereinfachungswunsch, Talbots Ursprungsmythos zur technischen Entwicklung, das Verhältnis von apparativem Automatismus und menschlichem Eingriff, den Zusammenhang mit der Zeichnung, Vergrößerungen und Verkleinerungen, Portrait und Botanik, Perspektivfragen sowie das Bildkonzept des Fensters und den Realitätsbezug des Fotos. Entscheidend ist dabei, dass der fotografische Déjà-vu-Effekt bildlich *und* textuell in einem „Referenzgefüge“¹⁰² entsteht. Denn nach Astrid Köhler entwickeln sich fotografische Déjà-vus nicht nur in der visuellen Erscheinung, sondern in deren Zusammenspiel mit sprachlichen Rahmungen¹⁰³. In diesem Sinne evozierten Hockneys *joiners* den Eindruck, dass deren Kerngedanken bereits dargestellt und betrachtet, aber eben auch intellektuell bearbeitet und sprachlich vermittelt wurden. Hockneys *joiners* spielen mit dem Schon-Beobachteten und Schon-Beschriebenen: einem Déjà-vu.

Endnoten

1. David Hockney, *Ohne Titel*, in: *David Hockney. Photograph*, München 1983, S. 7–29, hier S. 29.
2. David Hockney, *Die Welt in meinen Augen*, hg. v. Nikos Stangos, Schmieheim 2005, S. 89.
3. David Hockney in *David Hockney. Eine Chronologie*, hg. v. David Hockney und Hans Werner Holzwarth, Köln 2021, S. 206.
4. Vgl. Juliane Wenzl, *Facettierungen. Bewegung, Raum, Zeit und Erzählung in David Hockneys Joiner Photographs*, Heidelberg 2022, S. 17–18.
5. David Hockney, *Myself & Peter Schlesinger, Paris, December 1969*, Fujix Pictographic Silver Halide Prints, je 22,2 x 30,5 cm, Besitz des Künstlers. David Hockney, *Peter Schlesinger, London 1972*, Photographie, 67,3 x 36,8 cm, Besitz des Künstlers. Aus: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photo-works*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 68 und 69.
6. Vgl. Kay Heymer, *Spiegelbilder*, in: *Hockneys Freunde. Porträts von 1954 bis 2002*, München 2003, S. 15–39, hier S. 22–24, Alain Sayag, *Eine Erfahrung des Sehens*, in: *David Hockney. Photograph*, München 1983, S. 5, David Hockney in *David Hockney 2021*, S. 206 und David Hockney in Helen Little, *Towards Naturalism*, in: London, Tate Britain u.a., *David Hockney*, hg. v. Chris Stephens und Andrew Wilson, London 2017, S. 79–83, hier S. 80.

Manuela Bünzow	Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositpolaroids	kunsttexte.de	4/2024 - 44
----------------	--	---------------	-------------

7. David Hockney in Lawrence Weschler, *Augen-Blicke*, in: *Cameraworks*, München 1984, S. 6–41, hier S. 9.
8. Vgl. Hockney in ebd., S. 9.
9. Vgl. *David Hockney* 2021, S. 206.
10. David Hockney und Paul Joyce, *London, September 1985*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 113–125, hier S. 115 [eigene Übersetzung].
11. David Hockney und Paul Joyce: *London, July 1982*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 13–27, hier S. 15 [eigene Übersetzung].
12. Vgl. ebd., S. 19.
13. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 69–70. Vgl. John Rohrbach, *Eine Welt im Spiel*, in: *Das Polaroid Projekt. Die Eroberung durch die Kunst*, München 2017, S. 44–47, hier S. 45.
14. Vgl. Caroline Hancock, *Biographie des Künstlers*, in: Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, *David Hockney. Exciting times are ahead*, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig 2001, S. 217–260, hier S. 243.
15. Vgl. Alexandra Schumacher, *David Hockney. Zitate als Bildstrategie*, Berlin 2003, S. 11–12.
16. *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002. Nick Evans (Produzent) und Don Featherstone (Regisseur), *David Hockney. Joiner Photographs*, Halle [1983] 2012: Arthaus Musik. David Hockney, *My Early Years*, London 1988. David Hockney, *That's the way I see it*, London 1993.
17. Vgl. Schumacher 2003, *David Hockney*, S. 11–12.
18. Vgl. Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 15.
19. Martina Dobbe, „Photography cannot record abstract ideas“. Oder: Können Fotografien bildanalytisch sein?, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 33, Heft 129, 2013, S. 5–16.
20. Vgl. Herta Wolf, *Deklinationen über die Wirklichkeit der Fotografie – die theoretischen Arbeiten Timm Rauterts aus den Jahren 1968 bis 1974*, in: *Bildanalytische Fotografie 1968–1974*, Köln 2000, S. 72–85, hier S. 78.
21. Vgl. Steffen Siegel, *Die selbstbewusste Fotografie. Bildgeschichte der Fototheorie seit den 1960er Jahren*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 33, Heft 129, 2013, S. 3–4, hier S. 3.
22. Bernd Stiegler und Felix Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart 2011, S. 39.
23. Astrid Köhler, *Déjà-vu-Effekte. Intertextualität und Erinnerung in inszenierter Fotografie*, Bielefeld 2018, S. 157.
24. Vgl. ebd., S. 13.
25. Vgl. ebd., S. 165–166, 196, 256–257, 270, 299, 315.
26. Vgl. Reinhold Mißelbeck und David Hockney, *Interview*, in: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 8–32, hier S. 8.
27. Heute heißt das Museum *National Science and Media Museum*. Vgl. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/about-us>, 05.09.24.
28. Vgl. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/about-us>, 05.09.24.
29. David Hockney, *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London 2001.
30. Vgl. Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München ²2011, S. 14. Vgl. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 12.
31. Vgl. Kemp ²2011, *Geschichte der Fotografie*, S. 16 und 21–24.
32. Vgl. Hockney und Werner 2021, *David Hockney*, S. 8–14.
33. David Hockney und Paul Joyce, *Los Angeles, May 1984*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 29–53, hier S. 43.
34. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844 (Nachdr. Chicago / London 2011), S. 2.
35. David Hockney in Martin Gayford, *A Bigger Message. Gespräche mit David Hockney*, Bern 2012, S. 50.
36. Vgl. Steffen Siegel, *Talbots fotografischer Raum*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 34, Heft 133, 2014, S. 7–12, hier S. 10.
37. Mißelbeck und Hockney 1998, *Interview*, S. 11.
38. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 69.
39. Vgl. Kemp ²2011, *Geschichte der Fotografie*, S. 18.
40. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 63.
41. Vgl. ebd., S. 48.
42. Vgl. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 13.
43. Vgl. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 12–13.
44. William Henry Fox Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hg. v. Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main 1981, S. 45–90, hier S. 46–49.
45. Edwin Land zit. n. Dennis Jelonnek, *Selbstbild im Sofortbild. Visuelle Strategien der Polaroid Corporation*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Band 33, Heft 129, 2013, S. 29–38, hier S. 32.
46. Vgl. ebd., S. 33.
47. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 28.
48. Vgl. Steffen Siegel, *Das potenzielle photographische Bild*, in: *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*, hg. v. Ingeborg Reichle und Steffen Siegel, München 2009, S. 87–108, hier S. 89.
49. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 15.
50. David Hockney, *On Photography. A lecture at the Victoria & Albert Museum, National Museum of Photography, Film & Television*, New York 1983, S. 8.
51. David Hockney und Paul Joyce, *Mexico City, May 1984*, in: *Hockney on ‚art‘. Conversations with Paul Joyce*, London 2002, S. 55–93, hier S. 68.
52. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 1.
53. Hockney 1983, *On Photography*, S. 16.
54. Vgl. ebd.
55. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 27.
56. Hockney in Gayford 2012, *A Bigger Message*, S. 116.
57. Hockney 1983, *On Photography*, S. 15.
58. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 27.
59. Hockney und Joyce 2002, *London, September 1985*, S. 121 [eigene Übersetzung].
60. Talbot 1981, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 45.
61. Vgl. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 48.
62. Ebd., S. 1.
63. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 27–28.
64. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 13.
65. Vgl. Wenzl 2022, *Facettierungen*, S. 67, Anm. 117.
66. Hockney in Martin 2012, *A Bigger Message*, S. 110.
67. Vgl. Siegel 2014, *Talbots fotografischer Raum*, S. 8.
68. Vgl. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 35–36.
69. Talbot 1981, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 75.
70. Vgl. Chris Stephens, *Play within a Play*, in: London, Tate Britain u.a. *David Hockney*, hg. v. Chris Stephens und Andrew Wilson, London 2017, S. 11–21, hier S. 12.
71. Vgl. Stiegler und Thürlemann 2011, *Meisterwerke der Fotografie*, S. 39.
72. Hockney in Heymer 2003, *Einleitung*, S. 10.
73. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 16.
74. Hockney 2005, *Die Welt in meinen Augen*, S. 124.
75. Vgl. Ulrike Hick, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999, S. 269.
76. Im Rahmen einer anfänglichen Verortung der Fotografie gehörte dessen fotografische Verarbeitung ebenso zum festen Repertoire anderer Pioniere der Fotografie, etwa von Nicéphore Niépce oder Louis Daguerre. Vgl. Kemp ²2011, *Geschichte der Fotografie*, S. 18–19.
77. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 29.
78. Talbot 1844, *The Pencil of Nature*, S. 1.
79. David Hockney, *To see the bigger picture is to see more*, in: San Francisco, Fine Arts Museum, *David Hockney. A Bigger Exhibition*, München u.a. 2013, S. 63–65, hier S. 63.
80. Hockney und Joyce 2002, *Los Angeles, May 1984*, S. 29 [eigene Übersetzung].
81. Hockney und Joyce 2002, *London, July 1982*, S. 25 [eigene Übersetzung].
82. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 9.
83. Vgl. Hockney in *David Hockney* 2021, S. 206.
84. Vgl. Hockney 1983, *On Photography*, S. 27–28.

85. David Hockney, *Picasso. Fünf Essays über Picassos Werk. Mit einem Nachwort von Michael Wessing*, Bielefeld 1997, S. 22–23.
86. Vgl. Hockney 1983, *On Photography*, S. 21.
87. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 28 [Herv. d. Verf.].
88. Talbot 1981, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 62.
89. Hockney 1983, *Ohne Titel*, S. 29.
90. David Hockney in Marco Livingstone, *Der Blick durch die Linse*, in: *Hockneys Freunde. Porträts von 1954 bis 2002*, München 2003, S. 195–231, hier S. 214.
91. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 11.
92. Hockney 1983, *On Photography*, S. 22 [eigene Übersetzung].
93. Hockney in Weschler 1984, *Augen-Blicke*, S. 23.
94. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Fotografie*, München 2006, S. 15.
95. William Henry Fox Talbot zit. n. Hubertus von Amelunxen, *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1989, S. 33.
96. Vgl. Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg ⁴2014, S. 16.
97. Ebd.
98. Köhler 2018, *Déjà-vu-Effekte*, S. 11 und 171.
99. Vgl. ebd., S. 12.
100. Ebd., S. 157.
101. Ebd., S. 171.
102. Ebd., S. 18, Anm. 24.
103. Vgl. ebd.

Abbildungen

Abb. 1: David Hockney, *Noya + Bill Brandt with self portrait (although they were watching this picture being made)*, Pembroke Studios London, 8th May 1982, Polaroid Collage, 62,2 x 62,2 cm, Besitz des Künstlers. Aus: Köln, Museum Ludwig, *David Hockney. Retrospektive Photoworks*, hg. v. Reinhold Mißelbeck, Heidelberg 1998, S. 96.

Abb. 2: William Henry Fox Talbot, *Büste des Patroklus* (Tafel V), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 23.

Abb. 3: William Henry Fox Talbot, *Gegenstände aus Porzellan* (Tafel III), 1845, Kalotypie, o.M., Bradford, National Science and Media Museum. Aus: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844, Nachdr. Chicago / London 2011, S. 19.

Zusammenfassung

Bei David Hockneys *joiners* handelt sich um experimentelle Kompositbilder aus Polaroidfotos, die Anfang der 1980er Jahre entstanden sind. Bei der Rezeption der Serie wurde sich in der Vergangenheit oft auf die Selbstaussagen des Künstlers gestützt. Die vorliegende Untersuchung möchte diese Selbstaussagen kritisch reflektieren und auf zwei Bezugspunkte hin einordnen: Erstens werden sie am konkreten Bildbestand, dem *joiner* mit dem Titel *Noya + Bill Brandt with self portrait*, 1982, überprüft. Zweitens werden sie auf einen Klassiker der Fototheorie, *The Pencil of Nature*, 1844, von William Henry Fox Talbot, bezogen. Hockneys *joiner* – wie die Bildtafeln in Talbots Buch – lassen sich als bildanalytische Fotografie auffassen, die systematisch Aufschluss über ihren Gegenstand gibt. Damit wird ein Argumentationsfeld zwischen den bildlichen und textuellen Äußerungen von Talbot und Hockney aufgespannt. Es wird sich zeigen, dass sich beim Studium von Hockneys Praxis ein Déjà-vu einstellt: Bemerkenswert viele Gedanken Hockneys erscheinen als bereits bekannt aus Talbots *The Pencil of Nature*. Dazu zählen die im *joiner* verhandelten Fragen um die Reproduzierbarkeit, die Unkompliziertheit und den Ursprungsmythos der fotografischen Technik, das Verhältnis von apparativem Automatismus und menschlichem Eingriff, die Beziehung zur Zeichnung, Vergrößerungen und Verkleinerungen, Portrait und Botanik, Perspektive sowie ein spezifisches Bildkonzept und Realitätsverständnis.

Autorin

Manuela Bünzow (*1995) studierte Kunstgeschichte, Pädagogik und Kunstpädagogik gefördert durch die Studienstiftung des deutschen Volkes. Seit dem Erwerb ihres Ersten Staatsexamens mit einer Zulassungsarbeit zur Theorie der Abstrakten Fotografie arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Währenddessen promoviert

sie an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe bei Prof. Dr. Matthias Bruhn und Prof. Dr. Lars Blunck mit einer relationstheoretischen bildwissenschaftlichen Arbeit (*Dazwischen – das Interikonische als theoretisches Objekt*). Diese wurde unterstützt durch das Stipendium zur *Realisierung der Chancengleichheit von Frauen in Forschung und Lehre* des Freistaates Bayern.

Titel

Manuela Bünzow, *Joining Talbot – ein Perspektivierungsversuch für David Hockneys Kompositpolaroids*, in: *Re:Visions*, hg. von Katharina Günther und Jule Schaffer, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2024 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.
DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108431>

Juliana Robles de la Pava

Posthuman Alternatives in the Ontological Understanding of Photography

Introduction

In this article, I examine photographic objects from a material perspective.¹ My central argument is that focusing on the material dimension of photography enables a posthuman ontology of the medium, challenging dominant indexical and socio-constructivist frameworks. First, I differentiate between photographic materiality and photographic materialism, clarifying my use of photographic materiality by exploring various conceptualizations of materialism within the context of photography. I then critically assess indexical approaches to photography and propose an alternative understanding that moves beyond essentialist definitions of the medium. In the following sections, I address the limitations of constructivist and postmodern approaches, arguing that photography is more than a cultural artifact shaped solely by human power relations. Finally, I introduce the notion of the *between* as a framework for conceptualizing photographic ontology from a material and posthuman perspective. This article seeks to explore how contemporary posthumanist alternatives can critically revise photographic theories, reshaping how we think about and engage with photographic objects.

Photographic materiality and photographic materialism

Photographic materiality and photographic materialism do not seem to be equivalent syntagms. On the contrary, the cadence of each of these terms is inscribed in differentiated traditions, in conceptual and practical models that are rooted either in a socio-historical imaginary² or in an ontological framework³. Photographic materiality can be understood as the encounter of various organic and inorganic materials that make up a photographic thickness. If we look at a photographic object, this can mean for example vegetable fibers from cotton paper, barium sulfate made from a mineral called baryte and gelatin from animal

bones, and a light sensitive component like silver. This can be seen most clearly in a micrograph of a stratigraphic sample of a photograph made in the silver gelatin process in which the different layers that make up a photograph become visible under microscopic magnification (Figure 1). This material composition of photographic artifacts is both historical and social. It depends on technical processes, concrete forms of chemical production and photographic materials that have varied throughout the history of the medium.

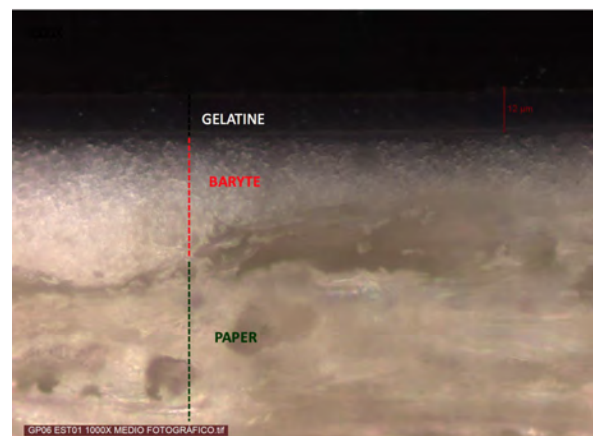


Fig. 1: Milagros Córdova, *Micrograph of a stratigraphic section of a silver gelatin photograph showing the different layers of paper, baryte and gelatin with silver*, digital image, 2023.

Photographic materialism is, on the contrary, a way of conceptualizing photography within the broad spectrum of materialisms (mechanical, historical, dialectical, etc.). Beyond these differences – between a more descriptive and a more theoretical way of understanding photography–, it is possible to link photographic materiality with photographic materialism, if we take into consideration the material turn⁴ that has influenced the study of the arts in recent decades. In other words, if we take the material turn as a starting point,

the conjugation between photographic materiality and photographic materialism may be possible and productive for a theoretical and descriptive consideration of photography. The “material turn”⁵ or “theory of the thing”⁶, which has diverse disciplinary genealogies, both address the ontological dignity of material things and the agency of objects, as Bruno Latour⁷ and Jane Bennett have thought of it, paying attention to the material dimension of photography. Between the nineties and the beginning of the twenty-first century the material turn has been acquiring an important role for art history, opening questions about the materiality of art objects and images. As Jennifer L. Roberts has noted, the expansion of studies dedicated to material culture and the agency of matter has been characterized by an international and interdisciplinary network that involves the humanities but also opens up to the so-called natural sciences. My intention in this article is to open a dialogue between this constellation of the material turn and the theoretical interrogation of photography. Following these approaches, it will be possible to point out how an attention to the material agencies of photography is not only a way to describe chemically and physically these artifacts –something that has already been done extensively in photographic conservation– but also a way to consider them from an ontological perspective. This differs in part from the “classical” theoretical approaches to the medium such as those of Roland Barthes, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, among other authors who have characterized the photographic ontology in terms not of the material agencies –and their generative capacity– but of the semiotic processes of production of these technical images. In the face of these perspectives, my interest lies in combining materiality with semiotics but, in this case, highlighting the theoretical implications of photographic materials.

This article will propose a theory of the /between/ to think a relational ontology of photography. But while this will be explored later, I first propose to venture an interpretive protocol of photographs from a conceptual theoretical ground that moves away from the indexical and sociocultural models from which photographic artifacts have been understood. Instead, the aim is to consider photography from a posthuman relational-

ity, attending to the more-than-human agencies that shape the material thresholds in each photographic object. In Anna L. Tsing’s terms, I will “appreciate the dynamism of the other-than-human world without imagining facts that speak for themselves”⁸.

Photographic materialism is therefore a tool of analysis as well as a way of understanding the nature of the photographic medium, that is, its ontology. This type of materialism understands photographs as natural-cultural⁹ artifacts in which multiple semiotic-material agencies converge. It is a matter of physical, chemical, technical and discursive orders intertwined in a relational plexus in perpetual transformation and movement. The description of photographic objects is a fundamental analytical method. Describing the particularities of photographic materiality includes emphasizing the constitutive physicality that gives rise to each photographic body. And it is a body insofar as the photographs are made up of assembled parts that constitute, following Jean-Luc Nancy, “a body of its own [...] that shows [and] offers to the touch”¹⁰ that same assembly of parts: Traditions of historical alliances between organisms, substances, compounds, technical orders, aesthetic-discursive programs and, a whole series of collaborative actions that put in check the identifying logics of the photographic image. Conceptualizing photography in this way would allow us to understand its objectual and three-dimensional nature, transforming the comprehension of photographs as two-dimensional surfaces (Figure 2).



Fig. 2: Graphics atlas, *Fiber-based paper supports look and feel like paper on the back. Prints with a heavy weight paper may tend to curl slightly* (Image of a photographic object) Digital image, undated.

Photographic materiality is therefore the very becoming of photography, the production of itself by following what Gilles Deleuze and Félix Guattari proposed as the multiplicity of “heterogeneous terms and co-

functioning by contagion"¹¹. Although photography has been conceived as too technical and instrumental—serving as a means of recording, documenting, measuring, and representing—, the organic and inorganic composition of its materials reveals an organicity that has been largely unknown from historical and theoretical approaches to the medium. Photographic chemistry highlights how photography co-functions by contagion. This can be seen, although not only, in the reactions between the substances that make up the surface of these objects. An example is the contagion, the mixture, between photosensitive silver grains and the absorption of photons by binders, in the case of the silver gelatin process (Figure 3).

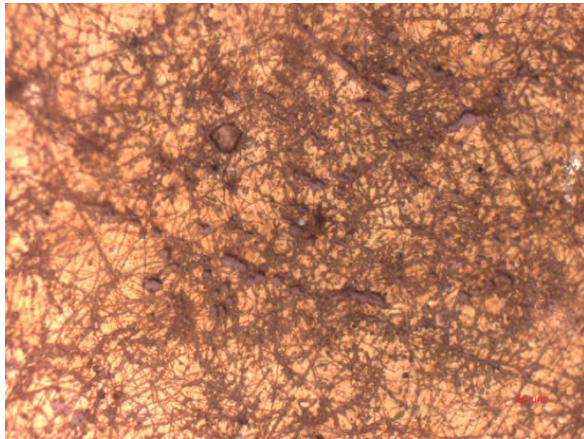


Fig. 3: Milagros Córdova, *Micrograph of the surface of a silver gelatin amplified to 200 microns*. Digital image, 2023.

The organicity of photography is based on what Nichole Witten has termed "the chemical reactions [of photography] involving principles of organic chemistry, of acids and bases"¹². In this understanding, the photographic object does not imply an imitation, a resemblance or an identification, but rather constitutes a "diffraction"¹³. Unlike reflection and refraction which are conventionally used as metaphors for thinking about aesthetic objects and which aim to "produce the same thing displaced", diffraction emphasizes that photography is not a mere record of something previously existing. In Donna Haraway's terms it can be understood as "a mapping of interference, not replication, reverberation or reproduction"¹⁴. In this

diffraction, all recognition and identification is undone in the permanent transformation of the material contact. The material event, which takes place on the surface, is not directly translated into its visible appearance but is deformed into what is perceived by the human eye. The contamination of what occurs on the layered depth of the photographic surface opens a perspective of approaching photographs from a material standpoint. This material perspective allows us to glimpse the dynamics between diverse matters that take place on a scale of perception that exceeds human capacities. Barthes and Dubois perceive a blind spot of meaningless inscription in the heart of the index. For these authors, this sort of material meaningless is visually represented in the grain as the smallest particle of the photographic surface. Instead, a material gaze focuses on the assembly of diverse matters that come together in the so-called "photographic surface", filling it with a material meaning.

An example of this can be made partly visible through a micrograph, a microscopic photograph of a color photograph surface in which spots, colors and zones of luminosity can be glimpsed, which attempt to translate to a certain scale of human visibility the action of gelatin, barite and the various dyes that make up the color photograph (Figure 4).

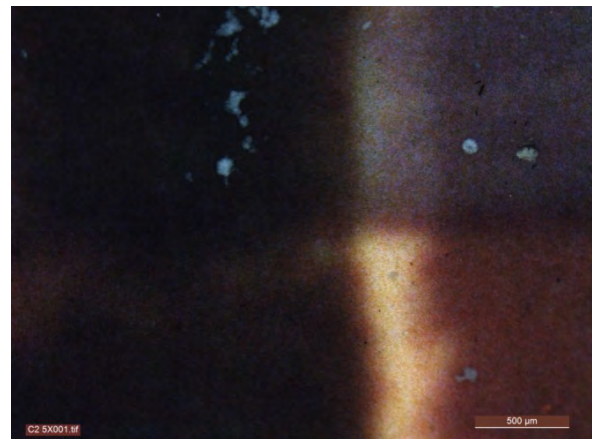


Fig. 4: Milagros Córdova, *Micrograph of the surface of a chromogenic photograph amplified to 50 microns*, digital image, 2023.

From which materialism can photographic materiality be considered? The materialism from which it is pos-

sible to consider the constitutive relationality of photographic artifacts is a “vital materialism”¹⁵, and not a mechanistic, skeptical, historical or dialectical one. This vitalism does not tend to “idealize and make matter ethereal”, characterizing it with a series of “pseudo-metaphysical”¹⁶ notes, but rather is the very condition of existence of photographic artifacts in material terms. Vitality highlights the constant motion and action of photographic materials, their modification, alteration, transformation and deterioration. It is a “material immanence”¹⁷ that takes place on the surface of the photographic objects. Movements unfolded through physical contacts reveal a material co-constitution in which the productive capacity of substances, media and ideas is brought into play. It is in the interaction of the compounds territorialized in each photograph that a properly material photographic imaginary is knotted. Crossed by the forces and alterations of its natural and technical components, the photographic artifacts emerge under a background of interactions that occur on paper, plastic sheets, multiple layers of composites and other sensitive supports that make the photographic depth. This depth becomes visible when we analyze a stratigraphic section of a photograph. Often understood as pure two-dimensionality¹⁸, the photograph is in reality a body composed of multiple parts. Layers superimposed one after the other of organic and inorganic elements (Figure 5).

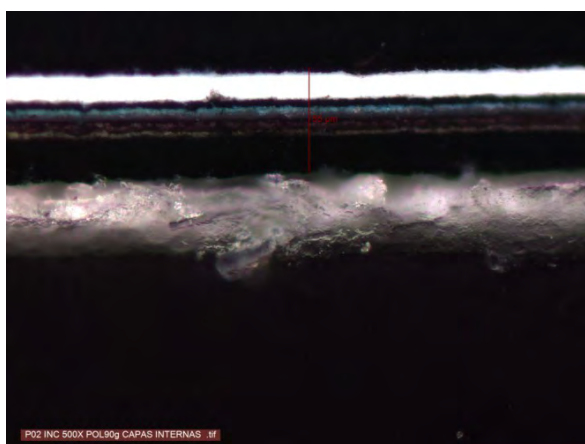


Fig. 5: Milagros Córdova, *Stratigraphic section micrograph of a Polaroid showing the thickness of the different layers*, digital image, 2023.

Photographic materialism is bound to a double movement: The movement of the descriptive-speculative work itself and the movement embodied by the photographic composites themselves transfigured in the same objectuality. Photographic materialism makes evident a naturocultural junction in which different logics of human and non-human work are mixed. It responds to what Donna Haraway understood as a “semiotic-corporal commerce”¹⁹ in which diverse affections and sensibilities are deployed that are not reduced to photographic sensibility alone.

A large part of photographic theory has understood the material condition of photography on the basis of the indexical trace. As Jean-Marie Schaeffer stated, in line with the work of Rosalind Krauss and Philippe Dubois, the *arché*²⁰ of photography, its foundation (material and conceptual) is subordinated to the photonic impression on a sensitive surface. But beyond light, beyond the ‘physical causality’ that makes the electromagnetic impression, the photographic body is a generative and collaborative configuration in which specific creative forces of diverse physico-chemical agencies intertwine. Each photographic object is not only “the result of a purely material interaction between two physical bodies, effected by means of a photonic flow”²¹ but is also the result of an indeterminate multiplicity of interactions that escapes, most of the time, to what is visible and perceptible to the human being.

While human beings, artists and diverse agents play a central role in the process of production, viewing and deterioration of photographic artifacts, this material approach attempts to give relevance to those forms of more-than-human agency in the materiality of photography historically silenced in the theorization of the medium.

The posthuman aspect of this approach lies in shifting the focus of interest from human agency alone, as far as the production of photographs is concerned, to understanding these objects as the sediment of historically constituted human and non-human, organic and inorganic activities.

An alternative to the essentialism of the index

As opposed to the first principle²² that characterizes the index as a signifying trace, as a trace legible by a consciousness, the photographic materiality places us in the blurring of all foundational imprints. The foundation, the principle of photographic production is then not in its condition of light trace. From the material point of view that I propose here there is no single action that defines what a photograph is. There are multiple agencies, contacts between materials –the fibers or plastics of the printing papers, the barium sulfate, the silver, the dyes depending on the process, etc. There is no precise or exact place or action that determines once and for all the nature of photography; rather, we are witnessing what I term an *in-between*-material place. It is a permanent contamination and dynamic of diverse materials that, in ontological terms, erase a unique identity of photography.

The theories of the index mark a turning point in the conceptual considerations on photographic objects. A long tradition that goes from the works of André Bazin to Roland Barthes, Rosalind Krauss and Philippe Dubois understands indexical logic under a foundationalist breath that places photography in a semiotic-signifying realm. Barthes affirms “what I intend in a photograph is neither Art nor Communication, it is Reference, which is the founding order of Photography”²³. For his part, Bazin points out that “the automatic genesis has radically overturned the psychology of the image. The objectivity of photography gives it a power of credibility [...]”²⁴ highlighting that commonplace which places the photographic procedure in the realm of objective certification. Philippe Dubois states that “the starting point is [...] the technical nature of the photographic process, the elementary principle of the luminous trace governed by the laws of physics and chemistry”²⁵. While Rosalind Krauss wrote in her *Notes on the Index* that the “power [of photography] responds to its identity as an index, and its significance resides in the modalities of identification that are associated with the Imaginary”²⁶. In all these cases, as well as in most of the theoretical considerations of photographic artifacts, an essentialist logic dominates, which locates the “arché of photography” in its

indexical quality²⁷. Would it be possible to move away from the dominance of the index as one of the most prominent ways to approach the understanding of and the link with photographic objects? Could we perhaps imagine other modalities in which photography expresses itself beyond the signic ideality that dominates human perception, leading to consistent classification of all objects by means of meanings and signifiers²⁸?

Photographic materiality, viewed through the lens of photographic materialism, does not escape the order of signification, but it becomes entangled with the material agencies that dispute, conflict, complicate and disarticulate the primacy of the signifying trace. It is a complex geometry in which extensions, measures and relations between parts enter a generative conflict that is permanently sedimented and muddled. It should not be forgotten, as Haraway points out, that “all that is non-human is not de-generated, alien to kinship and orders of signification, nor excluded from the commerce of signs and wonders”²⁹. All those naturotechnical agencies that take place in every photographic object affect any attempt at photographic essentialization. Photographic phenomenology is therefore altered under material logic. In this sense, there is no “noema”³⁰ that marks the photographic identity but an “ontological priority of difference”³¹ that circumscribes the photographic body. In other words, there is no single understanding of photography but, rather, the relationship between materials is what characterizes photographic objects according to my argument. This consideration of photographic objects would allow us to move from an interpretation of the medium based primarily on its representational character –on what is visible–, or its indexical trace, to consider the depth that underlies the visible image of the photograph. To consider, for example, the importance of certain materials such as gelatin and its history in the manufacture of these objects, as well as certain metals and minerals such as silver and their implications in the interpretation of these artifacts. Beyond the index as an imaginary plane that materially constitutes photography, photographic materiality makes explicit an “ontological imagination”³² that exceeds all phenomenology and unfolds in the conjunc-

tion of technical, material and discursive procedures articulated in each of these technical objects.

Thinking photography outside the essentialism of the index leads us to explore and test other non-determining and non-original points of the photographic artifactualism. For example, considering it as a device for the reconfiguration of articulated worlds³³ according to a natural and technical *continuum* made explicit in the descriptions of the photographic components. This approach highlights what François Soulages called “the fabrication of a material”³⁴ that is the photograph and in which various agencies participate. It is a “polyphonic history [...] that includes the vital materiality of life, experiences of non-human entities and our bodily intra-actions with all forms of material agency as effective actors”³⁵. The index as a photographic foundation resigns the constitutive multiplicity and potency of agentic diversity operating at once in each photographic object. A possible alternative to the luminous trace is what I call – inspired by the work of Jane Bennett– an energetic aesthetics of matter³⁶ in which photographic expressions are not the trace of a single energy that can then be symbolized but, on the contrary, the constant processual result of the same material activation of diverse compounds and discourses.

The Limit of Constructivism and the Postmodern Approach

A large part of postmodern criticism has pointed out the outstanding character of cultural constructivism as a paradigm for the interpretation of photographic objects. Works such as those of John Tagg³⁷, Alan Sekula³⁸ or Ariella Azoulay³⁹ show the extent to which the constructivist ontology places photography in the order, only, of a cultural artifact of power. The works of these important authors for the photographic theory allow for a clear understanding of how photography, according to their perspective, is socially determined. While I am not unaware that social and power relations historically play a central role in the production, distribution and consumption of photographs, my aim is to discuss how this form of social constructivism is also traversed by various forms of material agencies that exceed human control. By dismissing

the eminently collaborative character between multiple rather than human agencies, postmodern perspectives do not consider the naturotechnical character that constitutes photographs. Focused on the order of human practices, these approaches therefore ignore the alliances and affections that are woven into the photographic folds and on the contrary emphasize the ideality of social-historically constructed meanings. Tagg states that:

The indexical nature of photography – the causative link between the pre-photographic referent and the sign – is therefore enormously complex, irreversible, and cannot guarantee anything in the realm of meaning. What establishes the link is a discriminating technical, cultural and historical process in which certain optical and chemical mechanisms are put into action to organize experience and desire and produce a new reality⁴⁰.

It is evident, that for Tagg the photographic materials function as a mere tool available for signifying action. Technical processes are considered by this author as a prerogative of institutional and human agency for very specific goals. Therefore, this view partly deactivates the ability to act of the optical, chemical, physical and biological mechanisms of photographic objects that do not always depend on human intentions. Its approach does not give way to the collaborative mechanisms from which a material imagination of the medium, that exceeds the symbolic order of photographic uses, is woven.

Sekula for his part “considers photography as a mobile, contingent and inherently social entity, an entity always caught between the identical ideological demands of aestheticism (or subjectivism) and scientism (objectivism)”⁴¹. In this case, the ideology that tinges the consideration of photography leaves aside the participation that non-ideological or merely cultural orders have in it. Far from considering the exclusivity of the photographic inscription in the sphere of cultural constructivism, the limit of the postmodern approach is evident in the collaborative solidarity that is sedimented in each photographic body. Here, institu-

tions and cultural apparatuses do not annul or coerce material motions, but rather enter into a sympoietic network of expressions and meanings⁴². Something similar can be seen in Ariella Azoulay's *The Civil Contract of Photography*, where the author associates citizenship and the institutional network to a set of human agencies and actions that, in the end, determine photographic senses⁴³. Accordingly, it is evident that for the approaches of critical postmodernism, photographic materiality is more often than not nothing more than a functionalist element of stronger ideological and social web. What enables a posthuman and material approach to photography is the emergence of a material power that cannot be reduced solely to the forms of human action. This allows for another conception of politics and power relations that are not only plotted at the level of representation but also in the materials that make up the photographs.

Although the discourses of cultural constructivism traverse the assemblages that constitute photographic objects, they do not determine the modes of existence of these aesthetic artefacts. On the contrary, photographic sensibility is inscribed in a plexus of interspecies collaborations and disarticulates the primacy of an exceptionalist poiesis. This is not a reductionist stance that circumscribes all photographic action to material action, but an approach that tests, considers and points out the parts of the assemblages as components that cannot be fused into an inseparable whole. In the face of the totalization and synthesis that nests in the modern spirit of the postmodern, a contemporary approach to photographic artifacts embraces photographic irreducibility to any unique foundation. The relational ontology of photographic materiality deploys an alternative that takes into account the material and semiotic complexity of these artifacts without reducing their meaning to one of these dimensions. This will allow us to consider the unsuspected, unpredictable and surprising places from which photographic materiality shows and hides itself and opens up new areas of interest and meaning ignored otherwise. An example of this can be found in the so-called instantaneous photographs, which present a diverse material structure that combines plastic materials, organic elements, which make up

the film emulsion, and inorganic elements such as silver. The proliferation of layers sensitive to different electromagnetic spectra and color developing layers makes Polaroids a complex network of materials and substances contained in a small format of 8 x 10 cm (Figure 6).

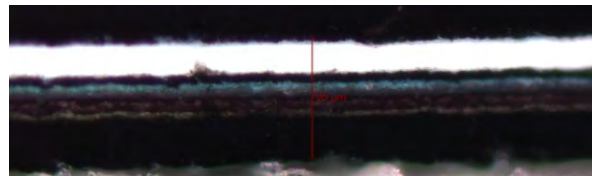


Fig. 6: Milagros Córdova, *Detail of stratigraphic section micrograph of a Polaroid showing the thickness of the different layers*, digital image, 2023.

Each of these elements acts on different scales and at rhythms that are difficult to calculate, opening an alternative to define photographic objects from a material relationship. This kind of interaction in this technical artifact explains how, before being just a tool, photographic objects are other forms of material existence with which plots, entanglements and confusions are woven. In other words, there is a kind of connection or link that human beings have with photographs that is not only related to what they show us, but also to the materials that compose them.

The meanings of photographic artifacts are for postmodern approaches always outside of the photographs. It is in power relations, in institutions, in the discourses of various disciplines such as anthropology, sociology or art history that photographic meanings reside, always constructed and modulated by an exclusively human subjective or collective consciousness. In such a way, they do not realize that meanings are not a prerogative of the anthropos and its networks of signifying and ideological generation, but a plexus shared with everything that exists. Naturally, scientific access to the material agency of the photographs cannot be other than human. But this does not mean that everything is reduced to the anthropocentric forms of understanding. The stake and challenge of this materialist approach is then to try to be sensitive and aware that there are more-than-human forms

that enact, make and participate in the creative and transformative processes of photographic objects. This awareness already shows itself in other form within conservation sciences discussing the multiple agencies in the decay of photographs, as well as in the way photographs are displayed in humidity and temperature-controlled exhibition spaces.

The */between/* as a logic of material thresholds

Photographic materiality confronts us with a realm of uncertainty. While this extends to all artistic materiality, in the case of photographic objects, this lack of certainty redraws the supposed verification power that rests on technical-natural artifacts. From an unforeseen interaction of materials, techniques and ideas, photography can once again be thought outside the paradigm of 'the true photographic'⁴⁴. It is due to this hesitation that it is possible to conceive photography from a logic of material thresholds. By this I mean that there is no synthesis, no fixed place or essence that determines these objects. If we had to point out a photographic specificity, it would be related to the permanent difference that constitutes the material depth of these objects. Thus, in the */between/* of photographic materiality, in its physical configuration that articulates composites, sensibilities, techniques and ideas, photographic "undecidability"⁴⁵ is expressed. Even if the image might show the same picture, each photograph is different and has a life of its own.

This ontological characterization of photography could also be thought of as different from the antagonism pointed out by Geoffrey Batchen. He proposes that the opposition between modern formalism and postmodernist perspectives on photographic theory does not seriously address the constitutive complexity that nests in the technical mediation that characterizes every photographic artifact⁴⁶. By focusing on an ultimate definition of these artifacts—either as luminous trace or symbolic construction—such theories ignore the place of the material interactions that take place in these objects.

Photographic specificity has to do, then, with the particular characterization of each photographic

process that reveals a material imagination of photography always in extension and transformation. For Deleuze, "the unity of matter, the smallest element" that constitutes objects is the fold⁴⁷. That is why a science of matter is modeled on origami, which consists of a continuous folding of paper into a set of constant folds⁴⁸. This way of understanding the composition of objects is suggestive to consider the photographic depth and its multilayered structure. Photographic folds refer, for example, to the weft of plant supports, to the layer of photosensitive emulsions, to the layer of ink receptors or, in the case of photographic films, to the base, the anti-halo layer, the anti-buffing layer, the different light-sensitive layers, the filter layer, the protective layer and so on (Figure 7).

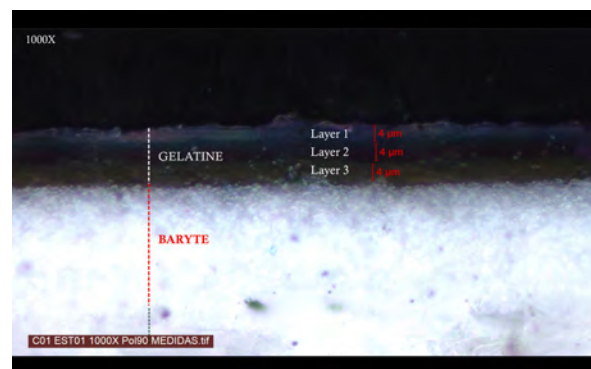


Fig. 7: Milagros Córdova, *Stratigraphic section micrograph of a chromogenic copy*. The superposition of the different layers can be seen, digital image, 2023.

They are therefore folds that overlap, confuse, and confound each other. These thresholds reveal the interconnections between social, economic, energy, technological and chemical ties, displaying unexpected agencies between the organic, the inorganic and the discursive. Salts, gelatins, silver, carbon prints, toners, laser prints, and so on point to materials and processes that are knotted with aesthetic, political and economic agendas. It is in the confusion and in the obscure, that sort of opaque photographic clarity where the material expresses itself. Recently some exhibitions and publications have addressed these issues of the material dependence of photography on different minerals and materials from the biosphere. This is the case of the exhibition *Mining Photography*.

The Ecological Footprint of Image Production (2022) curated by Boaz Levin and Esther Ruelfs which also has a catalog published the same year. This exhibition highlighted the relationship between the production of images and the contexts of mineral extraction and different forms of exploitation of nature for the production of photographs throughout history. In the German field recent publications such as Franziska Kunze's *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie* (2019) expose the relevance that the material dimension of photography has gained in recent years.

The logic of material thresholds that characterizes photography, and that could be extended to other naturocultural artifacts, thus highlights the processual character that particularizes all photography. These material thresholds are the limits, difficult to specify, between photographic materials (which are very specific), techniques and discourses on the medium. They have also been constructed in a differentiated way with respect to other artistic and aesthetic processes. It is in this sense that photographs, before being a trace or a representation, are dynamic objects where the materiality that constitutes them is always in action. A kind of movement or, a constant photographic becoming in which the capacity for action is redistributed to what Timothy Morton called "subcentent totalities" in which the whole is less than the sum of its parts⁴⁹. The material liminality that makes up each artifact is a polymorphic and formless incarnation. Although this material liminality operates in every photographic artifact, there are certain photographs that motivate this formulation given the complexity of what is made visible. This is made explicit in the experimental photographs of Juan José Estéves. The lines made with sodium hydroxide and other compounds of the photographic developers are altered when they come into contact with the fibers of the support and the sodium thiosulfate of the fixative (Figure 8).

The contact between the chemicals and the support gives rise to a kind of formless expression -as an abstraction- that in the case of the so-called "documentary photography" only seems to be visible through a

process of visual magnification. In this case we can then see how photographs can avoid the forms of human production by generating an image through the action of chemicals on paper. Rather than reflecting, they diffract diverse physical, chemical, biological and discursive modes of existence that are diverted and modified from their superficial yet profound alliances. Thus, the photographic surface is always perforated. But it is not a perforation in the phenomenological terms of an affection of the subject but, literally, a material perforation that underlines the photographic depth (Figure 3). This is visible in microscopic views of photographic objects. These porous and cavernous structures signify the described way of considering photographic objects. It is, as introduced at the beginning of this text, in Haraway's terms, a diffractive r(ela)tionalitiy in which connections are established that are impossible to undo and disarticulate. It modulates a mode of photographic existence that, until now, has not received enough attention in theoretical and historical terms.



Fig. 8: Juan José Estéves, Untitled, Chemigramm, ca. 1980, Artist's collection.

The limits of the photographic surface are blurred. The social and natural world that constitutes the photographic artifacts must be thought of together as part of a complex assemblage in which matter and meaning become a multilaminarity in which material actions continuously are agentive processes. Sedimentations occur, however, which in turn will unleash new generative processes of sensitive qualities and meanings. The */between/* upon which photographic processes and qualities are activated makes explicit the active character of matter, which, understood as an agent, develops diverse processes of materialization. Something like a photographic unification or identification does not exist in an ontology of the material thresholds of photography. Instead, it is a permanent disidentification in which there is a tension between the material and discursive nature of conditions, constraints and practices.

Considering photography from the material thresholds makes it possible to explore the “[...] effects of connectivity, embodiment and responsibility for an imaginary place-other [...]”⁵⁰ in which these technical artifacts participate in joint actions of transformation and exchange of affects, sensibilities, knowledge and stories. This means that attending to photographic materiality opens alternatives to tell other histories related to photography. Histories that consider the complex infrastructures not only of exploitation but also of alliance and survival that have been involved in these artifacts. The case of *Mining Photography* already mentioned, is perhaps a good example. This alternative operates in photography at the level of the layered structure that makes up each of these objects. This structure of layers, of folds, is also historical, aesthetic, economic and political. It is the way in which all these elements are interrelated in a photograph and which should be followed by a casuistry of historically and materially located photographic processes. This would be revealing if we could come to analyze the type of interspecies connectivity that gives rise, for example, to silver gelatin. A process in which matters, sensibilities and ideas are not only artistic-aesthetic, but also political, economic and social, for which we have a great deal of responsibility.

Thinking of the surface as pure mediality can allow us to return to a gesture that exceeds the visible and in some cases what we can think of photographic objects. The photographic touch, i.e. touching photographic objects, could be one gesture to experience the immersion and inversion inherent in this understanding of the photographic materiality. Touching as an active process, not only human but also photographic, means making a radical twist with respect to our way of encountering these artifacts, considering the long history of musealization of photographs into a realm where the white gloves of the conservator prevail and touching is prohibited. It is also a sensoriality disdained by the empire of purely visual significance, laid out in the middle of this text. Questioning the primacy of visibility in photography is still a challenge and perhaps an alternative to this challenge lies in the formulation of a posthuman ontology of photography that addresses the material agency attached to these objects.

Conclusions

Photographic materialism, modulated according to photographic materiality, confronts us with an ontological pluralism. This means, following Bruno Latour's research on modes of existence⁵¹, enriching the cosmos with a differentiated vision that considers all the properties that make the photographic artifact as agents in the aesthetic-signifying generation of these objects. In this relational ontology of photography there does not seem to be a primacy of the human but rather a co-creation between human and more-than-human forms of action.

Photographic materiality, inscribed in a form of vital materialism, is a theory in which the */between/* compounds, substances, techniques and discourses is articulated. In turn, it also traces a connection of generative forces that become tactile and visual surfaces. The */between/* of photographic materiality is therefore not the link between an interior and a photographic exterior, but the ever-changing relation of forces that occurs in every technical body. Cultural constructivism cannot therefore be thought of in the manner of a “hyper-productivism [that] rejects the ingenious intervention of all actors except One; and therefore, it is

a dangerous strategy”⁵². Such a paradigm tears apart the constitutive multiplicity that nests in photographic objects by emphasizing the primacy of a subjective correlationism in which only mind and world are interconnected. In contrast to this human exceptionalist model, photographic materialism makes explicit the grouping of diverse elements and vibrant matter of all kinds. Each photograph is thus considered as a living assemblage, a pulsating confederation that functions in the midst of a material energetics.

As explained, the theory of the photographic index is also unconsolidated by a point of view that removes the founding constitution of photographic ontology. In the face of the axiomatic essentialism that has characterized a large part of these theoretical positions on the medium, photographic materiality points out and underlines that photo-chemical causality is not a *sine qua non* condition for photographic production. On the contrary, the photographic objects are the result of a multiple generativity, of an action that “[...] is not a property attributable to humans but an association of actants [...]”⁵³ material and discursive entangled in a photographic articulation. Neither mere idea, nor mere electromagnetic trace, biological, mineral and discursive agencies are assembled in a relational symmetry in which exchanges and competitions take place permanently.

Photographic objects then confront us with a surprise. That which alters the security of photographic sameness, of reproduction, certification and visual guarantee. As bodies, these technical materials make explicit an edge without an edge, a set of physical thresholds that teach us a way of “living better with [other machines, humans and animals]”⁵⁴. Understood as nature-technical artifacts, photographs teach an epistemology and a methodology that defies the conventional schemes of approach to this type of objects. They overflow and unleash a pragmatics and an ethics that considers other politics of material and signifying existence. Photographic materialism is therefore not a tool -in utilitarian terms- but a theory-practice in which modes of existing, thinking, imagining and acting another modality of the photographic are complicated.

On a concrete level this posthuman alternative in the ontological understanding of photography can mean the transformation not only of exhibition practices but also an openness to other histories of photography that consider both, what is visible in the photos and their material structure. In addition to destabilizing and contesting past and current approaches to the photographic medium, this proposal may also entail a transformation in the everyday practices that involve photography. In other words, in a world overpopulated with photographic images, rethinking material networks also becomes an ethical issue. This material approach to photography could generate reflections on the implications of producing images in a context of global climate catastrophe.

Endnotes

1. The writing of this publication was supported by a fellowship during 2024 at the Käte Hamburger Kolleg *inherit. heritage in transformation* at the Humboldt-Universität zu Berlin, which is funded by the Federal Ministry of Education and Research of Germany. I would like to acknowledge Milagros Córdova and Clara Tomasini for all their help in the preparation of the micrographs included in this article. Our dialogues on photographic materiality and conservation have been fundamental in developing the central argument of this paper.
2. The approaches to photography from a socio-historical perspective are innumerable. The basis of this conceptual framework supports the social and historical determination of the production of photographs by emphasizing the historical context, the photographers or actors involved in the production, circulation and consumption of photographs. See for example the well-known works by Gisèle Freund, *Photography & Society*, Boston 1980; Pierre Bourdieu, *Photography. A Middle-brow Art*, London 1990, or Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York 2008.
3. The ontological framework of approaches to photography is also numerous. The central focus of these frameworks consists in determining the nature of photography. From a phenomenological perspective, as in the case of Roland Barthes, to a more political perspective, as in the case of Walter Benjamin. See for example Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography*, London 2000; Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* [1935], in: *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, New York 1969, pp. 217–251. The decade of the 1980s and 1990s was also a time of disquisition on photographic ontology. The work of Rosalind Krauss and Philippe Dubois on the ontological status of the index is fundamental. See Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, Paris 2022; Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris 1988.
4. See for example Jennifer L. Roberts, *Things. Material Turn, Transnational Turn*, in: *American Art*, vol. 31, no. 2, 2017, pp. 64–69.
5. Robin Kelsey in Martha Rosler et al., *Notes from the Field: Materiality*, in: *Art Bulletin*, vol. 95, no. 1, 2013, pp. 21–23, p. 22.
6. Bill Brown, *Things*, in: *Critical Inquiry*, vol. 28, no. 1, 2001, special issue, pp. 1–22, p. 5.
7. See Bruno Latour, *A Collective of Humans and Nonhumans*, in: Latour, Bruno, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge 1999, pp. 174–215.

8. Anna L. Tsing, *When the Things We Study Respond to Each Other. Tools for Unpacking 'the Material'*, in: *More-than-Human*, Edited by Jaque, Andrés; Otero Verzier, Marina; Pietrouisti, Lucia, Waregem 2020, pp.16–26, p. 17.
9. Rosi Braidotti, *A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities*, in: *Theory, Culture & Society*, vol. 36, no. 6, 2019, pp. 31–61, p. 33.
10. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Madrid 2016, p. 10.
11. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia 2015, p. 248.
12. Nichole Marie Witten, *The Chemistry of Photography*, B.A. Thesis, South Carolina 2016, p. 1.
13. Donna Haraway, *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in: *Cybersexualities: A Reader in Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*, ed. Jenny Wolmark, Edinburgh 1999, pp. 295–336, p. 299.
14. Ibid.
15. Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham 2010, p. 12.
16. I am interested in arguing at this point with Eagleton's appreciation of the "pseudo-metaphysical" character with which matter is considered in the vitalism of authors such as Henri Bergson, Gilles Deleuze or those of the so-called "New Materialisms". Undoubtedly the wager of the neo-materialisms, as well as of Deleuze and others is always metaphysical, and metaphysical not only in the terms proposed by ancient and modern philosophy, in terms of an ideality, but metaphysical in the post-foundational terms of much of contemporary thought. The notions of "relationality", "force" or "vitality" of matter are not mere ideal conceptualities or projections of the mind on the existent but the physical conditions on which the whole sensible universe is erected and are empirically verifiable. Terry Eagleton, *Materialism*, New Haven / London 2016, p. 10.
17. Gilles Deleuze, *Pure Immanence. Essays on A Life*, New York 2005, p. 9.
18. I do not ignore that particularly in artistic environments there is a diverse production of three-dimensional photographic objects/sculptures, but in order to develop my argument I am interested in focusing on the too extended conception of photography as a two-dimensional image.
19. Haraway 1999, *The Promises of Monsters*, p. 297.
20. The notion of first principle – from the Greek ἀρχή or in some Romance languages arkhé – refers since ancient philosophy to that which functions as the foundation or nature of things. It is the basis of the ontological question referred to what is x? In the case of photography, the French philosopher Jean-Marie Schaeffer has established this link between the indexical condition and the first principle or arkhé of the photographic medium. Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris 1987, p. 13. To find the source of Krauss and Dubois, see endnote 3 where I refer to the work of these authors.
21. Ibid.
22. Ibid.
23. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires 2011, p. 121.
24. André Bazin, *Ontología de la imagen fotográfica*, in: Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid 1999, pp. 23–31, p. 28.
25. Dubois 1988, *L'acte photographique*, p. 48.
26. Krauss 2022, *Le Photographique*, p. 217.
27. Schaeffer 1987, *L'image précaire*, p. 15.
28. In the history of photographic theory there have been various ways of understanding the generation and production of the photographic image. Many of these ways can be read from a posthumanist approach by granting nature a capacity for action and creativity that has been partially neglected by most theoretical and historical approaches to photography. A key reference may be William Henry Fox Talbot's conception of the pencil of nature. While the idea of the impression of nature is an indexical way of conceiving nature's action, it is intriguing how this photographer and theorist of photography not only suspends the supremacy of human action for photographic production but also gives in his work a fundamental role to different forms of chemical action that make photographic production possible. See: William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [1844], Gutenberg Ebook 2010, pp. 28–40.
29. Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan@_Meets_OncoMouse™*, New York / London 1997, p. 75.
30. Barthes 2011, *La cámara lúcida*, p. 27.
31. Rosi Braidotti, *Posthuman, All Too Human. Towards a New Process Ontology*, in: *Theory, Culture & Society*, vol. 23 (7-8), 2006, pp. 197–208, p. 206.
32. Ibid.
33. This notion of multiple articulated worlds refers to a way of thinking about ontological pluralism that is not reduced only to the modern vision in which the world is constructed based on human subjectivity. One could think according to this that for the photographic case there are many articulated worlds in diverse scales that go from the particles, substances and materials of nature to the diverse social worlds that converge in these objects. See the work of Marisol de la Cadena and Mario Blaser eds, *A World of Many Worlds*, Durham / London 2018, pp. 1–19.
34. François Soulages, *Esthétique de la photographie: la perte et le reste*, Paris 2001, p. 215.
35. Serenella Iovino and Serpil Oppermann, *Theorizing Material Ecocriticism: A Diptych*, in: *Interdisciplinary Studies*, in: *Literature and Environment*, vol. 19, no. 3, 2012, pp. 448–475, p. 469.
36. See Bennett 2010, *Vibrant Matter*, p. 9.
37. See John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis 1993.
38. See Allan Sekula, *On the Investion of Photographic Meaning*, in: *Thinking Photography*, ed. Victor Burgin, Hampshire / London 1982, pp. 84–109.
39. See Azoulay 2008, *The Civil Contract of Photography*.
40. Tagg is very thorough in his way of describing and characterizing the institutionalization of an optical mode and its link to a mode of physical control of bodies. However, here I am interested in focusing on that line of signifying ideality that runs through his work. This is evident in the relevance that the author gives to the symbolic dimension of photography, precisely because the medium operates as a control mechanism in certain circumstances. Tagg 2009, *The Burden of Representation*, p. 9.
41. I endorse Geoffrey Batchen's reading of Alan Sekula's postmodern perspective. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The conception of photography*, Cambridge 1999, p. 15.
42. See Donna Haraway, *Sympoiesis. Symbiogenesis and the Lively Arts of Staying with the Trouble*, in: Haraway, Donna, *Staying with the Trouble*, Durham / London 2016, pp. 58–98, p. 66.
43. See Azoulay 2008, *The Civil Contract of Photography*, p. 25.
44. See *Photography Theory*, ed. By James Elkins, New York / London 2007.
45. This notion of undecidability comes from the thought of Jacques Derrida and points, as Evando Nascimento affirms, to an "experience irreducible to any dialectical contradiction". In the case of photography, this undecidability makes explicit the constitutive multiplicity of every photographic object and the impossibility of reducing its sensitive and expressive condition to an indexical logic or to a photographic constructivism. Evando Nascimento, *Derrida y la literatura*, Adrogé 2021, p. 131.
46. See Batchen 1999, *Burning with Desire*, p. 18.
47. Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, Minneapolis 1992, p. 34.
48. Ibid.
49. Timothy Morton, *Humankind. Solidarity with Nonhuman People*, London / New York 2017, pp. 253–254.
50. Haraway 1999, *The Promises of Monsters*, p. 28.
51. Bruno Latour, *An Inquiry into Modes of Existence. An Anthropology of the Moderns*, Cambridge / London 2013, p. 21.
52. Haraway 1999, *The Promises of Monsters*, p. 37.
53. Latour 1999, *A Collective of Humans and Nonhumans*, p. 214.
54. Joanna Zylińska, *Bioética de otro modo o cómo vivir con máquinas, humanos y otros animales*, in: *Revista de Filosofía*, vol. 51, no.146, 2019, pp. 112–140, p. 114.

List of Figures

Fig. 1: Milagros Córdova, *Micrograph of a stratigraphic section of a silver gelatin photograph showing the different layers of paper, baryte and gelatin with silver*, digital image, 2023. (© Milagros Córdova)

Fig. 2: Graphics atlas, *Fiber-based paper supports look and feel like paper on the back. Prints with a heavy weight paper may tend to curl slightly* (Image of a photographic object) Digital image, undated. (http://www.graphicsatlas.org/identification/?process_id=266#objectview, 10.11.2024)

Fig. 3: Milagros Córdova, *Micrograph of the surface of a silver gelatin amplified to 200 microns*. Digital image, 2023. (© Milagros Córdova)

Fig. 4: Milagros Córdova, *Micrograph of the surface of a chromogenic photograph amplified to 50 microns, digital image*, 2023. (© Milagros Córdova)

Fig. 5: Milagros Córdova, *Stratigraphic section micrograph of a Polaroid showing the thickness of the different layers*, digital image, 2023. (© Milagros Córdova)

Fig. 6: Milagros Córdova, *Detail of stratigraphic section micrograph of a Polaroid showing the thickness of the different layers*, digital image, 2023. (© Milagros Córdova)

Fig. 7: Milagros Córdova, *Stratigraphic section micrograph of a chromogenic copy. The superposition of the different layers can be seen*, digital image, 2023. (© Milagros Córdova)

Fig. 8: Juan José Esteves, *Untitled*, Chemigramm, ca. 1980, Artist's collection. (© Juan José Esteves)

Abstract

Photographic materiality refers to a way of conceiving photographic artifacts as a concrete material arrangement. Gelatin, silver, different organic and inorganic compounds, like the baryte, and the vegetable fibers and plastics, that are part of the supports of printing, constitute the material configuration of these objects. This article will argue that awareness to the material dimension of photographs allows to formulate a post-human understanding of these artifacts that challenges the well-known indexical and socio-cultural ontologies of the medium. From this perspective, photographic materialism constitutes a theory of the *between*, considering photographic objects as constituted by a relational ontological category. Focusing on the more-than-human agencies in photography actively challenges humanistic and anthropocentric considerations of photographic theory.

Author

Juliana Robles de la Pava is a postdoctoral fellow at the Käte Hamburger Kolleg, Centre for Advanced Study | inherit. heritage in transformation at the Humboldt-Universität zu Berlin. She completed her doctoral thesis in Theory and History of the Arts at the University of Buenos Aires, Argentina with a dissertation dedicated to the development of a material ontology of photography. She is currently working on the intersection between environmental humanities and aesthetic theory in Latin America. She has developed curatorial projects and has been a Teacher Assistant at the University of Buenos Aires, as well as a doctoral fellow at CONICET and Centro Materia, IIAC-UNTREF.

Title

Juliana Robles de la Pava, *Posthuman Alternatives in the Ontological Understanding of Photography*, in: *Re:Visions*, ed. by Katharina Günther und Jule Schaffer, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2024 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108436>

Katharina Günther

Bau, Zeit, Mensch. Ein Interview mit Michael Wesely



Abb.1: Jannowitzbrücke, Berlin (1906/2023)
Michael Wesely mit Max Missmann

Einleitung

„Wann begann die Zeit und wo endet der Raum? Ist das Leben unter der Sonne nicht bloß ein Traum?“, schrieb Peter Handke 1986 im Gedicht *Als das Kind noch Kind war* für Wim Wenders Film *Der Himmel über Berlin*, 1987. Im weiteren Verlauf der Handlung sinnieren die Hauptdarsteller, die beiden Engel Daniel und Cassiel, vor einem Teilabschnitt der Berliner Mauer stehend über die Entwicklung des Ortes an dem sie sich befinden, vom Anbeginn der Zeit bis jetzt. Als Wesen der Ewigkeit waren sie dabei „als die Ge-

schichte noch nicht begonnen hatte“ und erinnern sich an den Bienenschwarm, der vor der Besiedlung der Stätte hier lebte, und die napoleonischen Feldzüge im frühen 19. Jahrhundert auf der gleichen Ebene wie an die Olympischen Spiele 1936.

Diesen Überblick haben wir Sterblichen nicht. Das Vergehen von Zeit, dessen Dimensionen und Bedeutungen ist vielleicht eines der am schwersten zu fassenden Phänomene unserer Welt, insbesondere weil der Mensch in seiner natürlichen Lebensdauer verhaftet ist. Dabei mag es schon schwerfallen,

sich das Leben und Altern von Entitäten zu vergegenwärtigen, die sich deutlich langsamer durch die Zeit bewegen als wir selbst. Die uns umgebenden Städte beispielsweise verändern sich beständig, sei es durch drastische Eingriffe wie Kriegsschäden, oder schlicht Verfall und Modernisierung. Wie sich das Gesicht Berlins innerhalb der letzten 160 Jahre gewandelt hat, zeigt Michael Wesely in seinem Projekt *Doubleday* (Abb. 1)¹.



Abb. 2: *Bahnhof Friedrichstrasse, Berlin (1907/2023)*
Michael Wesely mit Max Missmann



Abb. 3: *Lehrter Bahnhof, Berlin (1885/2023)*
Michael Wesely mit F. Albert Schwartz

Wesely hat dafür intensiv in den Archiven der Stadt recherchiert, die exakten Orte, an denen die historischen Fotografien aufgenommen wurden ausfindig gemacht und seine dort entstandenen Bilder digital mit den gefundenen Aufnahmen verblendet. Damen in Korsett und Rüschenkleidern flanieren so in *Bahnhof*

Friedrichstrasse, Berlin, 1907/2023 (Abb. 2), als halbtransparente Trugbilder an den heutigen Glasfassaden der Friedrichstraße vorbei, die Schatten von im Zweiten Weltkrieg beschädigten Militärfahrzeugen liegen auf dem Gendarmenmarkt von heute, das nicht mehr existierende spätbarocke Schloss Monbijou taucht hinter den zum Picknick niedergelassenen Bewohner:innen des jetzigen Berlins auf. Die Aufnahmen aus *Doubleday* verdeutlichen, wie das Stadtbild sich in einer andauernden Transformation befindet, wohlgeplante Sichtachsen und ganze Gebäudekomplexe verschwanden, welche Wunden die Stadt im Laufe der Zeit davongetragen hat und wo heute noch die Narben zu sehen sind (Abb. 3).

Die Bilder lehren uns aber auch das ein oder andere über uns selbst. Der britische Maler Francis Bacon (1909–1992) erklärte:

„I think one of the great fascinations about old photographs quite apart from the texture, the scratches and stains and general quality of them, is that you think, ‘Now they’re all dead’. Those people, who were walking about and never felt that death would come to them, as the majority of people don’t – they think that they are eternal and *other* people die – are quite suddenly gone.“²

Bald sind wir die Geister aus der Vergangenheit. Durch die Gleichzeitigkeit der Zeitebenen in Weselys Aufnahmen wird das Vergehen von Zeit, Sterblichkeit und Geschichtlichkeit umso dringlicher erfahrbar. Die Bilder schaffen aber ebenso im Rückgriff eine enge Verbindung zu dem Ort, an dem sie entstanden sind und den Menschen, die ihn bevölkerten. Dies konstituiert in letzter Konsequenz Identität und Sicherheit in instabilen Zeiten.

Das Verhältnis von Zeit und Fotografie beschäftigt Fotograf:innen und die Fototheorie gleichermaßen. Man denke etwa an Roland Barthes Gedanken zum „Noema“, dem „Es-ist-so-gewesen“, das er der Fotografie als Eigenschaft zuschreibt³. Für Wesely ist diese Auseinandersetzung zentral: Er ist international bekannt für seine Langzeitaufnahmen, vor allem von Bauprozessen – er begleitete fotografisch von 2016 bis Ende 2020 die Sanierung der Neuen Nationalgalerie in Berlin, aber auch von Personen (Abb. 4 und 5). Immer wieder setzt er sich auch mit Archivbeständen auseinander. Im Sinne des Themas dieser

Ausgabe der Redaktion Fotografie in *kunsttexte*, *Re:Visions*, hat Michael Wesely uns einige Fragen beantwortet.



Abb. 4: Michael Wesely, *Neue Nationalgalerie Berlin* (1.4.2016–9.12.2020)



Abb. 5: Michael Wesely, *Oscar Niemeyer* (13.12–13.17 Uhr, 22.10.2003)

Interview

Katharina Günther: Du setzt dich in deiner Arbeit immer wieder mit historischem Material auseinander. Für eine Neuauflage von Walter Benjamins *Kleine Geschichte der Fotografie* von 2023 etwa hast du die Abbildungen, die Benjamin selbst für die

erstmalige Publikation seines Textes in der Zeitschrift *Die Literarische Welt* 1931 ausgesucht hatte, reproduziert und bearbeitet⁴. Für das Projekt *Doubleday* hast du historische Fotografien Berlins, etwa von der Königlich Preußischen Meßanstalt und dem Brandenburgischen Landesamt mit eigenen, zeitgenössischen Aufnahmen überlagert. Worin liegt für dich die Faszination der historischen Rückschau und der Auseinandersetzung mit vorhandenem Bildmaterial?

Michael Wesely: Es war ein langer Weg zu einem mir adäquaten Umgang mit Archivmaterial. Die Faszination gab es in jedem Fall schon ganz lange, wahrscheinlich war die schon da als ich anfang zu fotografieren. Im Rückblick steht man hier vor einem der zentralen Punkte, was Fotografie (auch im weiteren Sinne) ausmacht. Neben der Faszination für spannende und oft auch ikonische Momente, wird das Erstaunen über alte Fotografien immer stärker, je größer die zeitliche Differenz zu heute ist. Vor diesen temporalen Überraschungen stehen die Menschen schon immer und meist sind sie Schlagzeilen wert: Alte Schultafeln werden von den Wänden genommen und darunter finden sich viele Jahrzehnte alte Aufzeichnungen von anderen Generationen, heilige Höhlen in Spanien und Frankreich wurden durch Erdbeben oder Steinschlag verschlossen und viele Jahrtausende später wiederentdeckt, Mücken aus der Eiszeit in Baumharz konserviert, und so weiter und so fort.

Man könnte auch heute alle Dinge des täglichen Lebens kaufen, einlagern und seinen Kindern vererben, die Überraschung wäre schon nach wenigen Jahren riesig. An den so andersartigen Kontexten, einem unterschiedlichen Verständnis von Ernährung, anderer Kleidung und Fortbewegung, macht sich fest, welche extreme Veränderungen zur Gegenwart sichtbar werden würden.

Jeder Mensch hat seine Herkunftsfamilie und diese ist mehr oder weniger in Familienarchiven vorhanden, eventuell sogar sorgfältig aufgearbeitet. Dieses Wissen um Vorfahren und Herkunft auch auf Orte und Städte anzuwenden, war mir stets ein leichtes. Was war hier wohl vorher? Wie kam es zu solch einem Ort, beziehungsweise räumlichen Beschädigung oder wunderbarem Raumklang? Diese Fragen führten mich zu diversen Stadtarchiven, schon früh in Brasilia (2003–2010) und später in Berlin (2021–2024).

1999 lernte ich Mark Klett in Tucson (Arizona) kennen und sein *Second View Project* sowie sein *Third View Project* – beide bereits digital – hat er mir ausführlich erklärt⁵. Die Gegenüberstellung von alten und aus genau gleicher Perspektive gemachten neuen Fotografien faszinierte mich, wenngleich mich der didaktische Ansatz abschreckte. Der zeitliche Versprung, die Erkenntnisse, die sich durch die Zeitdifferenz zweier Fotografien aus deutlich verschiedenen Zeiten ergeben, waren eine aufregende Erfahrung, die mir im Kopf blieb.

Um 2005 wurde ich auf die ‚früher-heute-Bücher‘ von Berlin in Verbindung mit den dramatischen Veränderungen dieser von Geopolitik so gebeutelten Stadt aufmerksam. Mir wurde bewusst, dass es nicht möglich ist, die Veränderungen eines Ortes in der Vorstellung zusammenzutragen. Zwei Buchseiten mit Aufnahmen von damals und heute lassen sich im Kopf nicht wirklich gut zusammenfügen. Seit 1999 trug ich die Idee von Mark Klett mit mir herum. Wie ein Flugzeug in der Warteschleife kaute ich diese faszinierende Herausforderung hin und her. 2018 führte ich das Ineinanderkomponieren von alten mit neuen Bildern zum ersten Mal mit Fotografien des Mies van der Rohe Hauses ‚Landhaus Lemke‘ durch. Diese Bilder brachten mich dann zu weiteren Arbeiten gleicher Art, wie etwa den übereinandergelegten Aufnahmen des Max-Liebermann-Hauses am Brandenburger Tor, wo 2022 auch die dazugehörige Ausstellung *Visual Archaeologies 1943-2022* stattfand. Und dann gab es die Ausstellung *Doubleday 2024* im Museum für Fotografie in Berlin, in der ich dieses Prinzip auf viele Berliner Stadtansichten anwandte.

Ein Teil der Faszination dafür alte und neue Bilder zusammenzukomponieren liegt in der Überraschung, in einem Bild ganz konkret Teile des ewigen städtebaulichen Palimpsests von damals und heute vorzufinden, Orte oder Gebäude, die nur teilweise ersetzt wurden oder manchmal gar noch heute so erhalten sind wie sie damals waren. Und man wird in den *Doubleday*-Bildern mit komplexen Gegenüberstellungen konfrontiert, die Weiterentwicklungen von Technologie, Mode, Gewohnheiten und weiteren längst aufgekündigten zwischenmenschlichen Übereinkünften aufrufen. Autos von heute fahren ‚durch‘ Pferdekutschen von damals, Touristen wandern zwischen

entwurzelten Menschen der unmittelbaren Nachkriegsjahre – all diese Beobachtungen in Details bewegen beim Publikum etwas. Das ist eine der Stärken von alten Bildern und Archivmaterial.

Bei den bearbeiteten Bildern in dem Buch vom Alexander Verlag, *Eine kleine Geschichte der Fotografie*, kam der Gedanke ins Spiel, dem Zeitpunkt des Erscheinens dieses Textes visuell in den begleitenden Fotografien nahe zu kommen und sie so zu sehen wie sie 1931 bei der Erstveröffentlichung in *Die literarische Welt* erschienen. Das Raster und der grobe Zeitungsdruck sollen hier unsere Wahrnehmung des ‚damals‘ überprüfen.

Katharina Günther: An anderer Stelle sagtest du einmal „[y]ou can only be transgressive if you know about something from the bottom – history, tradition, rules and technique.“⁶ Deine Beschäftigung mit Walter Benjamin wurde bereits erwähnt und eine deiner Ausstellungen hieß als Referenz zu William Henry Fox Talbots wegweisender Publikation *The Pencil of Nature* von 1844 *Another Pencil of Nature* (NordLB Art Gallery, Hannover 2013, „part two“ Alfred Ehrhardt Stiftung, Berlin, 2014). Wie wichtig ist für deine Arbeit die Beschäftigung mit und das Wissen über die Geschichte und Theorie der Fotografie?

Michael Wesely: Meine Fotografie entwickelte sich als Reaktion auf die mir sich offenbarende Fotoszene der 1980er-Jahre. Ich skizziere sie hier sehr komprimiert. Helmut Friedel hat dazu einen sehr interessanten Text mit dem Titel *Die Ordnung der Kamera. Zu den Bildern von Michael Wesely* geschrieben⁷. Ich lernte die Fotografie noch in ihren Kinderschuhen kennen. Länder und Städte waren noch Themen für *GEO*, *National Geographic* und *Merian*, die Welt war noch nicht entdeckt und erzählt worden, es gab enormen Wissensdurst, kein Internet und Flüge waren teuer. Es war die Zeit weit vor dem Massentourismus. Ich traf als junger Fotograf auf Eckpfeiler eines fotografischen Alphabets, das ich noch erweitern wollte, hatte ich es doch zwei Jahre lang an der Staatslehranstalt für Fotografie von 1986 bis 1988 hinreichend erforscht. Natürlich half mir der Eintritt in die Akademie der Bildenden Künste in München. Es war auch die Zeit der 150 Jahr-Feier der Fotografie, alle Studierenden entdeckten das Medium und ich fragte mich, wie kann ich dieses Alphabet des Medi-

ums noch einmal auseinandernehmen, den bestehenden Kanon erweitern und ergänzen?

Natürlich gibt es viele Zugänge zur Technik der Fotografie, derer waren es zu analogen Zeiten noch sehr kostspielige. Wollte man extreme Schärfe, kam man an einer Großbildkamera nicht vorbei. Das Filmmaterial, die Entwicklungen und Vergrößerungen – alle Einzelteile dieser Ausrüstung waren extrem teuer. Heute leisten sehr gute Digitalkameras die gleiche Arbeit für einen Bruchteil des Geldes.

Die Texte über Fotografie waren dominiert von Henri Cartier-Bressons „entscheidendem Augenblick“⁸ und von einer Wahrheit, die die Fotografie liefern soll. Allen voran gab die Fotoagentur Magnum den Ton an, auch ästhetisch. Die schwarzen Ränder um die Fotos herum sollten zeigen, dass der Fotograf nicht lügt und das ganze Bild zeigt: „Es-ist-so-gewesen“⁹ und hier ist die Wahrheit. Diese Anmaßung sowohl eines Regimes als auch einer Einzelperson oder Agentur im Besitz ‚der‘ Wahrheit zu sein empfand ich als unglaublich. Zusätzlich regierte damals eine aggressiv-räuberische Haltung, entwickelt vielleicht aus der großen Zeit der Paparazzi in Rom, als dort die kontemporäre Filmszene ihre Bahnen zog. Es schien lange legal zu sein in Privatsphären mehr oder weniger prominenter Personen und Berühmtheiten einzubrechen und Bilder zu generieren. Fotografie hatte damals viel mit Jagen zu tun, mit sehr wenig Respekt vor dem Gegenüber. Darüber las ich viel und meine Konsequenzen aus dieser Auseinandersetzung führten zu meinem anderen Umgang mit der Bildschaffung. Daraus entwickelte sich meine Arbeit in und an der Fotografie.

Katharina Günther: Der Fotografie wird nachgesagt, einen kurzen, einzigartigen Moment in der Zeit festhalten zu können. Die Signifikanz der Aufnahme hängt dabei von der Reaktionsschnelle und dem Auge des Fotografen oder der Fotografin ab. Henri Cartier-Bresson sprach von dem „entscheidenden Moment“¹⁰. Mit Langzeitaufnahmen von Bauprozessen, Blumensträußen oder Personen, aber auch mit der Gleichzeitigkeit mehrerer Zeitschichten in einem Bild stellst du diese Wahrnehmung in Frage. Welche Bedeutung schreibst du der Zeitlichkeit in deinen Bildern zu und welche Ideen zum Verlauf der Zeit – auch im Bezug zum Medium der Fotografie – möch-

test du dem Publikum näherbringen?

Michael Wesely: Fotografien mit längeren Belichtungszeiten weisen eine herausragende Qualität auf. Sie akkumulieren Zeit und Information einerseits und gleichzeitig werden Objekte und Personen, die nur einen kleinen Bruchteil der Dauer der Belichtung anwesend waren, im Ergebnis unsichtbar. So entsteht im Bild eine Mischung aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Das Bild schafft sich selbst durch die Dauer der angelegten Belichtungszeit, zerstört sich aber gleichzeitig auch selbst. Diese konzeptuelle Vorgehensweise bringt jedes ästhetische Maß als Kriterium für ‚das gute Bild‘ zu Fall. Klar ist auch, dass bei Belichtungszeiten von Wochen, Monaten oder Jahren der Mensch nur in seiner Abwesenheit anwesend ist. Wir werden schmerzlich an unsere Impermanenz erinnert.

Das Prinzip von Akkumulation und Auflösung trifft auch für die Menschwerdung zu, die Entwicklung einer Persönlichkeit über ihre Lebenszeit hinweg. Man ‚akkumuliert‘ sich durch die Auswahl an Informationen und Glaubenssätzen zu einer Haltung, die auf gleiche Art und Weise durch Verwerfen und Negieren anderer Wahrheiten entsteht. Visuell formt sich ein teilweise wirres Bild, es ist oft mit Andeutungen, halb anwesenden Dingen und Personen angefüllt. Der großartige Film *Blow Up*, 1966, von Michaelangelo Antonioni dient hier als Prototyp. Eine einzige Vermutung beziehungsweise Andeutung einer Form im Bild treibt den Plot des Filmes vor sich her bis zur Auflösung am Ende in totaler Unschärfe. Diese Imperfektion des Bildes, die halbsichtbaren, angedeuteten, vermuteten Dinge und Personen, sind immer noch mein liebster Schaffensraum. Sie sind mein Beitrag und Kontrapunkt zu allem Perfekten, was die Fotografie unter den Vorzeichen des entscheidenden Moments, Schärfe und Wahrheit erfunden hat.

Katharina Günther: In deinen Porträts mit Belichtungszeiten von 5 bis 10 Minuten verschwimmen die Züge der Abgebildeten zu undifferenzierten Chimären. Traditionell versucht das Genre Porträt etwas über das Modell auszusagen, oder die Sicht des Künstlers auf die abgebildete Person zu reflektieren. Kannst du beschreiben, was du mit der Verfremdung, aber auch der über einen Moment hinausgehende Beobachtung erreichen möchtest? Was suchst du mithil-

fe dieser Methoden bei deinem Gegenüber? Was möchtest du über den Menschen und dessen Abbild vermitteln?

Michael Wesely: Portraits anzufertigen, womit ich mich ausgiebig in der Münchner Fotoschule befassen musste, fiel mir damals sehr schwer. Welchen Gesichtsausdruck soll ich jemandem letztlich zuweisen, kann ich doch auf meinen Kontaktbögen so viele verschiedene Wahrheiten ein und derselben Person finden? Welcher Moment wird ihr oder ihm gerecht? Es blieb die Erkenntnis, dass es viele Wahrheiten gibt und ich als Erschaffer dieser ‚Wahrheit‘ eingreifen und entscheiden muss.

Auch ein anderes Unwohlsein begleitete mich auf meinen Portrait-Sessions. Das Klicken der Kamera, der Anspruch den Moment aufzunehmen, die eine Entscheidung treffen, ein Bild machen – all dies empfand ich als ... „zu übergriffig gegenüber den Portraitierten“, „zu absolut“?. Der gute Aufsatz *Porträtfotografie: Enthüllung oder Verwandlung* von Sarah Kent in dem großen Buch *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie* von 1982 von Klaus Honnef¹¹ berichtete von Fotografen, die sich schon in den 1960er-Jahren dieser aggressiven Herangehensweise verweigerten. Sie lebten sich stattdessen in soziale Strukturen ein, um dort praktisch als *embedded photographer* Vertrauen aufzubauen und so zu entspannteren Begegnungen mit den Menschen vor der Kamera zu kommen. Wir sahen 2019 in der Ausstellung *No Photos on the Dancefloor. Berlin 1989 – Today* bei C/O Berlin Bilder von einigen dieser Fotografen, die den Clubbesuchern lange bekannt waren, eine gewisse Vertrauensbasis geschaffen hatten, die dazu führte, dass es zu lockereren Zusammentreffen und zwangloseren Aufnahmen kam.

Als Konsequenz aus diesen geschilderten Umständen, entschloss ich mich Portraits mit fünf Minuten Belichtungszeit zu machen. Diese waren tatsächlich der Anfang meiner Beschäftigung mit langen und längsten Belichtungszeiten. Es passieren viele überraschende Dinge in einer fünf-Minuten-Fotografie, die das etablierte Alphabet des Mediums über den Haufen werfen. Die Wahrheit wird vor die Tür gestellt, es regieren die unzähligen Wahrheiten eines Menschen während der Zeit der Aufnahme, die sich dann zu einem mehr oder weniger scharfem Bild zusam-

menfügen. Diese Dauer der Belichtung wird zu einem Verhandlungsraum, in dem die oder der Fotografierte eine wesentliche Rolle spielt, die sie oder er gestalten und sogar fast kontrollieren kann. Beinahe ausnahmslos entsteht eine ruhige Zeremonie, eine nonverbale Kommunikation in einem selten aufgerufenen Raum. Wie ein Fisch, der sich nicht im Wasser befindet (könnte er es doch als nicht-lebensbedrohend genießen!), sind wir Kontrollierende eines Zeitraums und nicht Opfer der 1/100 Sekunde.

Bekannt sind die *Screen Tests* von Andy Warhol, in denen er rund vier Minuten als filmische Dauer zur Erfassung einer Person festlegte. In meinem Fall wissen die Portraitierten, dass am Ende eine Fotografie und kein Film entsteht. Sie können sich vorstellen wie sie verwischen und unkenntlich werden, wenn sie sich viel bewegen. Jeder nimmt zu dieser Vorgehensweise seine eigene Haltung ein. Meine Portrait-Ausstellung in der NordLB Gallery in Hannover hieß genau deswegen *Another Pencil of Nature*, weil Talbot damals das Licht als den naturgetreuesten Stift sah, der alles aufzeichnete. Mein ‚other pencil‘ ist der Mensch vor der Kamera, der sich letztlich selbst in den Film oder Chip einbringt. Ich gebe die Bildkontrolle aus der Hand, greife nicht ein, ermahne nicht sich speziell zu verhalten, etwas zu tun oder zu unterlassen. Der Fotograf ist der ‚das-Bild-Hinnehmende‘.

Empfehlenswert ist eine Aufzeichnung eines Gesprächs von Morten Feldman mit John Cage aus dem Jahr 1967, man findet es leicht auf YouTube¹². Cage hatte gerade sein Stück *4'33''* geschaffen und Feldmann, bekannt und berühmt für strenge klassische Musik, sprechen über genau diesen Unterschied zwischen dem was der eine Lärm nennt, verbannt und was für ihn aus dem Kanon ausgeschlossen gehört, und was für den anderen zeitgenössische Musik darstellt. Das ist vielleicht die größte Trennung zwischen dem, was man von der Fotografie erwartet und dem, was meine konzeptuelle Vorgehensweise liefert: Der Mensch zeigt sich in seiner Verletzlichkeit, Vergänglichkeit, ephemeren Erscheinung, als ein Haufen an Energie, die in einem unglaublich schnellen Ritt durch wenige Jahre bald wieder vergangen sein wird.

Katharina Günther: Nach der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sei ein Blick in die Zukunft gewagt. Wie siehst du die Zukunft der Fotogra-

fie? Welche Inhalte und welche technischen Neuerungen werden uns in den nächsten 10 Jahren beschäftigen? Welche Diskurse werden wir führen? Welche Rolle wird die Fotografie in der Kunst spielen?

Michael Wesely: Fotografie wird mit der sich rascher und rascher verändernden Welt Schritt halten. Allein die Miniaturisierung der Kameras hat der Menschheit schon viele wertvolle Erkenntnisse in allen nur denkbaren Bereichen des Lebens geliefert – dies wird die Fotografie weiterhin tun. Gerne verweise ich auf Marvin Heifermans Buch *Photography Changes Everything* in dem er schon 2016 einen scharfen Blick auf unsere Welt gerichtet hat und uns vor Augen führt, dass die Fotografie wirklich überall eingesetzt wird und unser Leben größtenteils nicht mehr ohne sie vorstellbar ist. Sie hat uns in automatischen Prozessen, etwa in der Industrie oder der Landwirtschaft, im Zusammenspiel mit KI bereits in schwierigen und leicht fehlerbehafteten Bereichen viel Arbeit abgenommen. Aber lasst uns lieber auf die Menschen und deren Probleme schauen. Wer wird einfühlsam darüber berichten? – Nur diejenigen, die sich in allerlei ausgebildet haben, ganz bestimmt aber nicht ausschließlich in Fotografie. Kenntnisse in Psychologie, Soziologie, Geopolitik, Economy und Kunstgeschichte sind ganz wichtig, um dem Leben adäquat verstehend zu folgen und darüber zu berichten. Deswegen werden wir wahrscheinlich auch den Bedeutungsverlust der Fotoschulen sehen. Technisch ist wirklich nicht mehr viel Ausbildung nötig. Alle Ausrüstung, die schwer und teuer war, wurde schon vor Jahren in die Museen und Flohmärkte entlassen. Der Fotograf, so seine Bilder interessant sein sollen, kann sich nur noch über Persönlichkeitsausbildung von den unzähligen Menschen differenzieren, die sich kostenfrei auf den Sozialen Kanälen tummeln. Wer über Bilder reflektiert und Wissen in sich akkumuliert, der kann auch im gesellschaftlich-öffentlichen Raum (so dieser beschützt und gepflegt wird) ernst genommen werden.

Katharina Günther: Vielen Dank.

Das Interview wurde im Oktober 2024 per Email geführt.

Über den Fotografen

Michael Wesely (Jahrgang 1963) studierte in seiner Geburtsstadt München an der Bayerischen Staatslehranstalt für Photographie und der Akademie der Bildenden Künste. Er erhielt Einzelausstellungen unter anderem am Museum of Modern Art in New York, dem Gemeentemuseum Den Haag und dem Museum für Fotografie Berlin und nahm an Gruppenausstellungen am Goethe-Institut Mexiko City und in C/O Berlin teil. Er beschäftigt sich mit der Technik, Geschichte und Theorie der Fotografie, aber auch mit dem menschlichen Faktor in der Bildproduktion und der resultierenden Aufnahme. Wesely ist bekannt für seine Experimente mit selbstgebauten Kameras, Langzeitaufnahmen, Portraits und der Nutzung von Archivmaterial; sein besonderes Augenmerk liegt auf der Beobachtung von Bauprozessen und Stadtentwicklung. Wesely lebt und arbeitet in Berlin.

Endnoten

1. *Doubleday. Berlin, 1860–2023*, Museum für Fotografie Berlin, 12.04.2024 bis 01.09.2024, Ausstellungskatalog: Berlin, Museum für Fotografie, Michael Wesely. *Doubleday. Berlin 1860 bis heute / Berlin from 1860 to the Present Day*, Ostfildern 2024.
2. Peter Beard, *Francis Bacon: Remarks from an Interview with Peter Beard*, in: New York, The Metropolitan Museum of Art, *Francis Bacon – Recent Paintings 1968–1974*, New York 1975, S. 14–20, hier S. 15.
3. Roland Barthes, *Die Helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 2004, S. 86–90.
4. Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie*, hg. v. Wolfgang Matz, Berlin 2023.
5. Website Mark Klett: <https://www.-markklett.com/books/second-view>, 29.10.2024.
6. Sarah Hermanson Meister, *Interview with Michael Wesely*, in: New York, The Museum of Modern Art, *Michael Wesely. Open Shutter: The Museum of Modern Art, New York*, New York 2004, S. 20–29, hier S. 22.
7. Website Michael Wesely: https://wesely.org/wp-content/uploads/2019/02/Friedel_Kamera_DEU.pdf, 29.10.2024.
8. Cartier-Bresson 1952, *The Decisive Moment*.
9. Barthes 2004, *Die Helle Kammer*, S. 86–90.
10. Cartier-Bresson 1952, *The Decisive Moment*.
11. Sarah Kent, *Porträtfotografie: Enthüllung oder Verwandlung?*, in: Bonn, Landesmuseum Bonn, *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, hg. v. Klaus Honnef, Bonn 1982, S. 418–437.
12. John Cage + Morton Feldman's Coffee-Sippin' ASMR Chat in a Room Full of Cigarette Smoke, New York City, 1967: <https://www.youtube.com/watch?v=chEvxoypyUo>, 29.10.2024.

Abbildungen

Abb.1: *Jannowitzbrücke, Berlin (1906/2023)*

Michael Wesely mit Max Missmann

Abb. 2: *Bahnhof Friedrichstrasse, Berlin (1907/2023)*

Michael Wesely mit Max Missmann

Abb. 3 : *Lehrter Bahnhof, Berlin (1885/2023)*

Michael Wesely mit F. Albert Schwartz

Abb. 4: Michael Wesely, *Neue Nationalgalerie Berlin (1.4.2016–9.12.2020)*

Abb. 5: Michael Wesely, *Oscar Niemeyer (13.12–13.17 Uhr, 22.10.2003)*

Zusammenfassung

Der Fotograf Michael Wesely spricht im Interview mit Katharina Günther über Zeit und Zeitlichkeit, seine Arbeit mit Archivmaterial und seinen fototheoretischen Hintergrund.

Titel

Katharina Günther, *Bau, Zeit, Mensch. Ein Interview mit Michael Wesely*, in: *Re:Visions*, hg. von Katharina Günther und Jule Schaffer, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2024 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108439>

Jule Schaffer

Fremde Bilder, Erinnerung und Identität

Ein Interview mit Anke Heelemann



Abb. 1: Anke Heelemann, *neubelichtung*, 2024, Interaktive Installation im Rahmen des Festivals OSTEN, Tisch mit 900 Bild- und Textkarten

Einleitung

Öffnet man die Schrankwand der Eltern oder Großeltern, so kommen sie zum Vorschein: In Alben oder Kisten, schmalen Entwicklungstaschen oder säuberlich eingerahmt, öffnen sich private Archive an fotografisch fixierten Momenten. In verblichene Farbphotos aus der eigenen Kindheit und kleinen schwarzweißen Hochzeitsfotos der Großeltern mit geriffeltem Rand entfalten sich Familienstammbäume, wird die eigene Herkunft und Identität fotografisch konturiert. Unzählige Erinnerungen sind in diese Bilder eingeschrieben. Doch der Bann, der sie dort hält, lockert sich mit der Zeit und von Generation zu Generation. Immer seltener öffnen sich die Schränke und Kisten,

bis sie schließlich samt Inhalt auf dem Flohmarkt landen. Das ist der Moment, an dem die flüchtige Bildbedeutung sich meist in die Vergessenheit zurückzieht, während der Abzug selbst als fragmentarisches Objekt einer unbekannteren Geschichte überdauert.

Es sind diese losgelösten Bilder, vergessene Privatfotografien, denen sich die Medienkünstlerin Anke Heelemann (*1979) in ihrer künstlerischen Arbeit widmet. In einer Geste des Neu-Betrachtens, die sich im Rahmen unseres Themenheftes als *Re:Vision* lesen lässt, erarbeitet sie mit dem meist anonymen Material neue Werke, Installationen, Performances und Veranstaltungen, die oft als interaktive oder ephemere Situationen angelegt sind. Basis ihrer Arbeit bildet die von

ihr 2006 in Weimar als Label ins Leben gerufene *FOTOTHEK – Fachgeschäft für vergessene Privatfotografien*^[1].

Mit der Wiederverwendung fremden Bildmaterials bewegt sich Heelemann im größeren Kontext der *Appropriation Art*, konkreter in der Tradition jener Künstler:innen, die mit vorgefundenen Bildern aus privaten oder öffentlichen Archiven oder der Tagespresse arbeiten^[2]. Die Faszination, bereits Vorhandenes neu zu lesen, zeigt sich in diesem Genre methodisch so verlockend wie vielfältig und reicht von der besorgten Infragestellung des dokumentarischen Gehalts des Einzelbilds, über die gesellschaftskritische Auseinandersetzung mit der stetig wachsenden Bilderflut bis zur humoristischen, persönlichen oder politischen Untersuchung von Bildern aus privaten, institutionellen und öffentlichen Archiven und sozialen Netzwerken.

Das künstlerische Arbeiten mit einst geheuten Privatfotografien, die nun als anonyme Bilder auf Flohmärkten zirkulieren, birgt dabei ein besonderes Potenzial, setzt es sich doch mit der Rolle fotografischer Bilder in unserem persönlichen Alltag auseinander. Welche Funktion nimmt das Fotografieren, das Fotografiert-Werden und das Fotografien-Betrachten als kulturelle und soziale Praxis in der Formung von Identität und Erinnerung, Selbst- und Fremdbild ein? Warum fotografieren wir uns, wie fotografieren wir uns? In welcher Form heben wir Bilder auf und betrachten sie? Und was erzählen sie uns, über unser Leben, das unserer Vorfahren?



Abb. 2: *ist aber wahr* ist eine fortlaufende Bildserie, die die Spuren des Bildgebrauchs sichtbar werden lässt. Mittels der Durchleuchtung werden Vorder- und Rückseite eines Fotos zugleich sichtbar.

Anke Heelemann, *ist aber wahr*, fortlaufende Bildserie, Präsentation in variablen Formaten (seit 2013)

Anke Heelemann zeigt in ihren Installationen und Projekten eine kluge und inspirierende Neuordnung des originalen Materials, die diese grundlegenden Fragestellungen reflektiert. Doch die Fotografien werden von der Künstlerin nicht nur als theoretische Projektionsfläche genutzt, um über Erinnerung, Identität und die Rolle der Fotografie nachzudenken. Vielmehr erweitert Heelemann den Handlungsspielraum, indem sie in die Entstehung der oft temporären Werke konsequent Besucher:innen integriert (Abb. 1). Diese werden zu Co-Akteur:innen, die die Bilder in multiplen Mikrogesten (re)aktivieren, in die Gegenwart überführen und ihre Bedeutung im persönlichen Bezug stetig neu aushandeln. Fotografie wird so zur interaktiven Fotopraxis und zeigt sich abseits des einzelnen Abzugs als konstant changierende Konstellation verschiedenster Parameter^[3]. Mit *kunsttexte* sprach Heelemann über diese besondere Form der Bildarbeit.

Interview

Jule Schaffer: 2006 hast Du die *FOTOTHEK – Fachgeschäft für vergessene Privatfotografien* initiiert. Dort sammelst Du anonyme, oft private Fotografien, die Du in künstlerischen Interventionen, Installationen, Performances und Veranstaltungen immer wieder neu entdeckst und kontextualisierst (Abb. 2). Was hat Dich dazu gebracht, diesen künstlerischen Weg einzuschlagen? Was interessiert Dich an fremden Bildern? Und was genau ist die *FOTOTHEK – Archiv, Ideensammlung, Kunstwerk*? Wie kommen die Bilder zu Dir?

Anke Heelemann: Mich haben diese vergessenen Bilder schon immer fasziniert, als Artefakte, Reste, Überbleibsel – Spuren in längst vergangene Zeiten. Jedes Bild erzählt seine eigene Geschichte, spiegelt aber zugleich kulturelle Kontexte wider und eröffnet einen Dialog über Erfahrungen und Identitäten. Für mich sind sie eine Quelle der Inspiration, ihre Anonymität eröffnet einen unendlichen Pool an Neuzählungen.

Mit dem *FOTOTHEK*-Projekt habe ich im Rahmen meines Diploms begonnen. Diese Zeit war für mich eine Chance, mich intensiv mit dem Material zu befassen.

sen, eine umfangreiche Sammlung zusammenzutragen und dafür Räume zu kreieren, wie das von Dir erwähnte Fachgeschäft. Das ist jetzt 18 Jahre her.



Abb. 3: Die Arbeit *neuordnung* hatte ihre erste Station 2012 im Münchner Stadtmuseum. Das Publikum konnte eine Wand mit Abreißblöcken bearbeiten. Die letzte Seite eines Blocks endete in Weiß. Anke Heelemann, *neuordnung*, 2012, Interaktive Installation, Fotowand mit 880 Abreißblöcken



Abb. 4: Für *neubelichtung* hat die Künstlerin ein Jahr lang private Fotografien mit Bezug zu Bitterfeld-Wolfen gesammelt. Mit dem aufbereiteten Bild- und Textmaterial konnten Besucher:innen auf einer überdimensionalen Albumseite ihre ganz individuelle Perspektive auf Gestern, Heute und Morgen festhalten und gemeinsam die Geschichte Bitterfeld-Wolfens neu belichten. Anke Heelemann, *neubelichtung*, 2024, Interaktive Installation im Rahmen des Festivals OSTEN, Tisch mit 900 Bild- und Textkarten

Die *FOTOTHEK* funktioniert wie ein Label unter dem ich arbeite. Das *Archiv der vergessenen Privatfotografien* ist die Basis für meine künstlerische Arbeit in deren Rahmen ich nicht nur Künstlerin, sondern auch Archivarin, Kuratorin, und Inhaberin bin. In verschie-

denen Formaten mittels unterschiedlicher künstlerischer Strategien und Herangehensweisen verhandele ich meine eigene Sammlung. Inzwischen übertrage ich diese Ansätze auch auf andere Archive.

In den ersten Jahren habe ich viele Bilder auf Flohmärkten zusammengetragen. Mittlerweile erreichen mich aber immer wieder Fotospenden, wenn unter anderem Nachlässe im Privaten keinen Raum mehr finden.

Jule Schaffer: Du arbeitest auch oft mit Fotoalben, so beispielsweise in der Installation *neuordnung*, die Du 2012 im Münchner Stadtmuseum gezeigt hast^[4]. Die Bilder eines Fotoalbums wurden in über 800 identischen Abreißblöcken an der Wand angebracht (Abb. 3). Die Besucher:innen waren eingeladen, einzelne Bilder abzureißen, Teile des Albums mit nach Hause zu tragen und so die Gesamtansicht der Installation stetig zu verändern. Für das diesjährige Festival *OSTEN* hast Du ebenfalls mit der Idee des Fotoalbums experimentiert, in Wolfen lokale Bilder gesammelt und die Besucher:innen in die Entstehung einer großformatigen Albumseite eingebunden (Abb. 1 und Abb. 4)^[5]. Was reizt Dich am Medium „Fotoalbum“, wie verändert es das Einzelbild? Und welche Funktion spielt es im Spannungsfeld Vergangenheit – Gegenwart, insbesondere in der Interaktion mit den Besucher:innen?

Anke Heelemann: Der steten Neuverhandlung des anonymen Bildmaterials liegt der Transfer in die Gegenwart zu Grunde. Die Beteiligung der Besucher:innen ist ein wesentliches Element meiner Arbeit. Diese Interaktion schafft einen Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, in dem das Persönliche mit gesellschaftlichen Themen verknüpft wird.

Im Vergleich zu losen Bildersammlungen in Schuhkartons oder Pralinenschachteln hat das Album eine feste, oft chronologische beziehungsweise thematische Struktur. Das Einzelbild ist im Fotoalbum Teil eines größeren Ganzen, ist in einen narrativen Kontext eingebettet. Genau diese privat kuratierte Erzählung zu brechen, wie bei der Arbeit *neuordnung* finde ich sehr spannend. Ziel war es, eine neue Lesart eines Albums zu schaffen, die durch den Eingriff der Besucher:innen in der Abfolge der Bilder entsteht.

Mein Beitrag für das Festival *OSTEN* folgt wiederum der Idee eines universellen Fotoalbums. Fo-

tografien aus verschiedenen privaten Quellen wurden auf einer Albumseite zusammengeführt. Die Besucher:innen waren also die Kurator:innen dieses Albums. Mit der Möglichkeit, die Bilder selbst auszuwählen, zu arrangieren und zu kommentieren ist eine gemeinsame Erzählung entstanden, die nahbar ist, berührt. Eine Geschichtsschreibung aus einem subjektiven privaten Blickwinkel, die keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erhebt, aber im Jetzt sinnstiftend ist, Kommunikation ermöglicht und Identifikation schafft – so wie das private Fotoalbum selbst identitätsstiftend ist.



Abb. 5: Bei der *bildarbeit* mit Overheadprojektoren gestaltete das Publikum mit Bildfolien selbst die Wände und wurde so selbst aktiver Teil einer lebendigen Bilderzählung.

Anke Heelemann, *bildarbeit*, 2010, Interaktive Rauminstallation, Foto-prints und mobile Overheadprojektoren mit sw-Bildfolien



Abb. 6: Der *Bildnachrichtendienst* der FOTOTHEK wurde unter anderem in der Galerie Eigenheim Berlin installiert. Hier konnten die Besucher:innen Nachrichten mit den Archivbildern verschicken.

Anke Heelemann, *bildnachrichtendienst*, 2016, Interaktive Installation, FOTOTHEK Außenstelle mit Archiv und Poststelle

Jule Schaffer: Als Teil Deiner Arbeit an und mit der *FOTOTHEK* bietest Du unter dem Titel *bildarbeit*, Veranstaltungen und partizipative Events an, wie etwa das Arrangieren und Bearbeiten von Bildern in immer neuen, ephemeren Konstellationen am Overheadprojektor. Worum geht es dir dabei? Ist es die Sichtung „alter Bilder“, die Dich fasziniert? Die „neuen Bilder“, die aus diesem Material entstehen? Oder eher die Möglichkeit, diese Bilder als Reflexionsfläche für andere Themen und grundlegende Fragen des Fotografischen zu nutzen?

Anke Heelemann: Mein Archiv erfüllt keinen Selbstzweck, es ist vielmehr der Ausgangspunkt für eine stete Neuorganisation und Neubefragung der Sammlung. Die verschiedensten Formate, die sich unter *bildarbeit* bündeln, beruhen auf einer Art Bilderrecycling, teilweise steckt auch in der Neuverhandlung eine Provokation eines neuen Gebrauchs.

Dabei unterziehe ich die Bilder Prozeduren der Umwertung und Verfremdung. Gleichwohl immer mit dem Ziel, neue überraschende Lesarten und Interpretationen zu ermöglichen, die erst in der direkten Verhandlung der Bilder entstehen. Es ist immer ein Dialog zwischen den Teilnehmenden und den Bildern. Ein dynamischer Prozess liegt dem zu Grunde, bei dem die Bilder immer wieder eine neue Bedeutung erhalten, je nachdem, wie sie miteinander kombiniert werden.

Der Overheadprojektor ist dabei ein ideales Medium. Durch die interaktive Arbeit am Projektor – das Schichten, Arrangieren, Überlagern von Fotografien – entstehen ephemere Bildkonstellationen, die nicht fest und endgültig sind, sondern sich im Moment der Bearbeitung immer wieder verändern (Abb. 5). Die *bildarbeit* meint aber auch Arbeit direkt am Material selbst, wie meine Durchleuchtungen (Abb. 2) aber im weiteren Sinne auch performative Diaabende, wo Gäste auf eine ungesehene Diareihe improvisieren oder die Installation eines *Bildnachrichtendienstes*, bei dem das Publikum das Archiv nutzt, um Nachrichten zu schreiben (Abb. 6). Es ist also ein weites Spielfeld, auf dem ich agiere.

Es geht nicht darum einer analogen Nostalgie zu erliegen oder in alten Zeiten zu schwelgen, sondern ein Nachdenken über individuelle wie kollektive Erinnerung anzustoßen. In diesem Sinne bieten die

„alten Bilder“ in ihrer aktiven Bearbeitung und Neu-Kontextualisierung immer auch Reflexionsfläche und schaffen den Raum, in dem wir grundlegende Fragen des Fotografischen, über die Konstruktion von Bildern und über die soziale und kulturelle Dimension der Fotografie selbst stellen können. Es geht also nicht nur um die Bilder selbst, sondern auch um die Fragen, die sie aufwerfen.

Jule Schaffer: Für das Lichtfest Leipzig 2024, das im Rahmen des 35jährigen Jubiläums der Friedlichen Revolution an die Montagsdemonstrationen in der Stadt erinnert, hast Du mit Christian Scheibe die interaktive Installation *REFLEXION* geschaffen^[6]. In projizierte Fotografien der damaligen Demonstrationen können Besucher:innen per Touchscreen erinnerte und aktuelle Forderungen auf geweißte Transparente und Banner einschreiben. Verstehst du deine Arbeit als politisch? Ist das Fotografische politisch?

Anke Heelemann: Die interaktive Installation *REFLEXION*, die Christian Scheibe und ich im Rahmen des Lichtfestes geschaffen haben, ist tatsächlich in vielerlei Hinsicht politisch, und das Fotografische kann in diesem Kontext auch als politisch verstanden werden.

Zunächst einmal ist die Wahl des Mediums – die Projektion historischer Fotografien der Montagsdemonstrationen – schon eine politische Entscheidung verbunden mit dem Akt die alten Forderungen zu löschen, um eine Neubefragung anzustiften. Indem wir diese Bilder so wieder aufleben lassen, schaffen wir einen Raum, in dem sich die Besucher und Besucherinnen mit den Forderungen und der Bedeutung dieser historischen Ereignisse auseinander setzen können. Die Möglichkeit eigene Forderungen auf die weißen, leeren Banner zu schreiben, knüpft an diese Geschichte an und setzt sie in einen aktuellen Kontext. So entsteht ein aktiver Dialog zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart.

Die Frage, ob das Fotografische an sich politisch ist, ist spannend. Und zugleich eine komplexe Frage, die sich nicht pauschal beantworten lässt. Es hängt stark vom Kontext und den Absichten des Fotografen/der Fotografin ab. Fotografien sind oft nicht neutral – sie zeigen eine Auswahl, einen Ausschnitt, eine Perspektive. In unserem Fall geht es darum, Fo-

tografien der Montagsdemonstrationen zu zeigen, die für den Widerstand gegen die DDR-Diktatur und für die demokratischen Bewegungen stehen.



Abb. 7: Die Arbeit *REFLEXION* lud ein, sich zu erinnern oder neu zu positionieren. Auf einem Touchscreen konnte das Publikum seine Gedanken digital auf die weißen leeren Banner schreiben. Das neubefragte Bildmaterial wurde in verschiedenen Leipziger Archiven recherchiert.

Anke Heelemann und Christian Scheibe, *REFLEXION*, 2024, Interaktive Lichtinstallation, im Rahmen des Lichtfest Leipzig, Projektion und Touchscreen, Original: 5. Januar 1990 in Leipzig, Archiv Bürgerbewegung Leipzig, Bernd Heinze, Montage: Christian Scheibe, Text: Besucher:innen



Abb. 8: Anke Heelemann und Christian Scheibe, *REFLEXION*, 2024, Interaktive Lichtinstallation, im Rahmen des Lichtfest Leipzig, Original: 30.10.1989 in Leipzig, Universitätsarchiv Leipzig, Armin Kühne, Montage: Christian Scheibe, Text: Besucher:innen

Die interaktive Dimension, bei der Besucher und Besucherinnen eigene Forderungen formulieren können, verstärkt die politische Dimension. Sie werden eingeladen, nicht nur passiv zu konsumieren, sondern aktiv zu werden und zu reflektieren, welche Forderungen heute wichtig sind. Das ist ein Akt der politischen Partizipation und eine Erinnerung daran, dass die Forderungen, die damals auf den Montagsdemos erhoben wurden, auch heute noch eine Rolle spielen können.

Insgesamt ist *REFLEXION* also sowohl ein künstlerischer als auch ein politischer Akt. Es geht darum, Geschichte lebendig zu machen, um einen Raum für Reflexion zu eröffnen und die Besucherinnen und Besucher zu einer eigenen Auseinandersetzung mit den Themen von Freiheit, Demokratie und Gerechtigkeit anzuregen.

Ich würde aber meine Arbeit nicht per se als politisch beschreiben. Aber natürlich bewege ich mich mit meiner künstlerischen Arbeit in politischen-gesellschaftlichen Kontexten.

Jule Schaffer: Wenn wir den Blick aus der Vergangenheit weiter verlängern: Wie siehst du die Zukunft des Fotografischen? Was können uns Bilder der Vergangenheit für die Zukunft mitgeben? Ich nehme an, dass bisher die meisten Bilder in der *FOTOTHEK* analog sind – wie wirst Du mit dem Digitalen umgehen, bei dem sich die Anzahl der „vergessenen Fotos“ wohl um ein Vielfaches multipliziert? Spielt die Materialität des Bildes eine Rolle für Dich, und wenn ja, welche? Zusammengefasst: Wie denkst Du die Fotothek in die Zukunft?

Anke Heelemann: Das analoge Erleben des Materials spielt in vielen meiner Arbeiten eine zentrale Rolle. Neben der narrativen und kulturellen Dimension ist die ästhetische ein wichtiger Ankerpunkt. Dieses unmittelbare Erleben des Analogenen, das Materielle des Bildes herauszustellen beziehungsweise herauszuarbeiten war und ist mir ein wesentliches Anliegen. Je weiter wir uns in den virtuellen Raum bewegen, scheint mir der Drang nach etwas Handfestem immer deutlicher.

Das Festhalten von Momenten und Geschichten durch Fotografien wird sicherlich immer ein grundlegendes Bedürfnis bleiben. Fotos bleiben ein Medium, um Erfahrungen und Emotionen zu teilen. Der digitale Wandel hat die Art und Weise, wie wir Fo-

tos erstellen, speichern und teilen, grundlegend verändert. Doch mit der exponentiellen Zunahme an Fotos wird es immer wichtiger, Bilder lesen und bewerten, überhaupt eine Auswahl in der Flut an Bildern treffen zu können. In einer Welt, in der jeder jederzeit Fotos machen kann, ist die Fähigkeit zur Kuratierung entscheidend.

Bisher ist die Sammlung komplett analog. Ich möchte eine digitale Erweiterung der Sammlung nicht kategorisch ausschließen. Ich finde es derzeit aber viel spannender das „alte“ Material im Jetzt neu zu lesen, um Fragen nach Wert, Qualität und Authentizität aufzuwerfen, das Bewusstsein für die Bedeutung von Erinnerungen zu schärfen. Eben wie Fotografien unsere Erinnerungen formen und unsere Identität beeinflussen – im Kollektiven wie im Persönlichen. Im Rückblick sich im Jetzt zu verorten ist wichtiger denn je.

Jule Schaffer: Danke für diesen spannenden Einblick in Deine Arbeit.

Das Interview wurde im November 2024 per Email geführt.

Über die Künstlerin

Anke Heelemann (*1979) lebt und arbeitet in Weimar. Sie studierte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig und der Bauhaus-Universität Weimar. Seit über 18 Jahren arbeitet sie als Künstlerin unter dem Label *FOTOTHEK* mit (Privat-)Fotografien. Das Langzeitprojekt vereint ihre vielfältigen Arbeiten, die von Interventionen und Installationen über eigene Veranstaltungsformate und Performances bis hin zu ortsspezifischen Recherche-Projekten reichen, die unter anderem auch mit anderen (Bild)archiven arbeiten. Ihre künstlerische Praxis umfasst interaktiv-performative Formate, bei denen sie Medien wie Installation, Fotografie, Theater, Sprache und Kommunikation einsetzt. Im Zentrum ihrer Auseinandersetzung stehen Partizipation und Teilhabe. Ein umfassendes Künstlerarchiv mit anonymen Privatfotografien, ist dabei thematischer und materieller Ausgangspunkt ihrer Arbeiten.

Endnoten

1. <http://vergessene-fotos.de/>, 11.11.2024.
2. In Deutschland bot Floris Neusüss der konzeptuell ausgerichteten Arbeit mit Fotografien in der vom Fotoforum Kassel organisierten Ausstellung *Photo Recycling Photo* 1982 eine frühe Plattform, in der sich bereits viele der genannten Ansätze erkennen lassen. Vgl. Floris Neusüss, *Photo recycling Photo. Ein Bermuda-Dreieck für die Fotografie*, Kassel 1982.
3. Katharina Sykora fasst den fotografischen Akt passend als „Handlungsgefüge“ mit einer „Koinzidenz von intentionalem Handeln und nicht intentionalem Sich Ereignen“, Katharina Sykora, *Explosive Photography*, Museum Ludwig, Köln, Vortrag vom 14.09.2014.
4. *Anke Heelemann – neuordnung*, Münchner Stadtmuseum, München, 7.9.–4.11.2012. Siehe hierzu auch: Anke Heelemann, *neuordnung* (2012), in: *Die Fotografie und ihre Institutionen. Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut*, hg. v. Anja Schürmann und Kathrin Yacavone, Berlin 2024, S. 377–382.
5. *FOTOTHEK. neubelichtung – ein Album mit Bitterfeld-Wolfen*, OSTEN Festival, Bitterfeld-Wolfen, 1.–16.6.2024.
6. *REFLEXION. Heelemann & Scheibe*, Lichtfest Leipzig, Leipzig, 9.10.2024.

Abbildungen

Abb. 1: Anke Heelemann, *neubelichtung*, 2024, Interaktive Installation im Rahmen des Festivals OSTEN, Tisch mit 900 Bild- und Textkarten (© Anke Heelemann/VG Bild-Kunst, Foto: Anke Heelemann)

Abb. 2: Anke Heelemann, *ist aber wahr*, fortlaufende Bildserie, Präsentation in variablen Formaten (seit 2013) (© Anke Heelemann/VG Bild-Kunst, Foto: Anke Heelemann)

Abb. 3: Anke Heelemann, *neuordnung*, 2012, Interaktive Installation, Fotowand mit 880 Abreibblöcken, Bild hier: Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Forum 028 (2012) (© Anke Heelemann/VG Bild-Kunst, Foto: Anke Heelemann)

Abb. 4: Anke Heelemann, *neubelichtung*, 2024, Interaktive Installation im Rahmen des Festivals OSTEN, Tisch mit 900 Bild- und Textkarten (© Anke Heelemann/VG Bild-Kunst, Foto: Falk Wenzel)

Abb. 5: Anke Heelemann, *bildarbeit*, 2010, Interaktive Rauminstallation, Fotoprints und mobile Overheadprojektoren mit sw-Bildfolien, Bild hier: betahaus berlin (2010) (© Anke Heelemann/VG Bild-Kunst, Foto: Anke Heelemann)

Abb. 6: Anke Heelemann, *bildnachrichtendienst*, 2016, Interaktive Installation, FOTOTHEK Außenstelle mit Archiv und Poststelle, Bild hier: Galerie Eigenheim Berlin im Rahmen vom Europäischen Monat der Fotografie (© Anke Heelemann/VG Bild-Kunst, Foto: Anke Heelemann)

Abb. 7: Anke Heelemann und Christian Scheibe, *REFLEXION*, 2024, Interaktive Lichtinstallation im Rahmen des Lichtfest Leipzig, Projektion und Touchscreen, Original: 5. Januar 1990 in Leipzig, Archiv Bürgerbewegung Leipzig, Bernd Heinze, Montage: Christian Scheibe, Text: Besucher:innen (© Anke Heelemann/Christian Scheibe/VG Bild-Kunst, Foto: Christian Scheibe)

Abb. 8: Anke Heelemann und Christian Scheibe, *REFLEXION*, 2024, Interaktive Lichtinstallation im Rahmen des Lichtfest Leipzig, Original: 30.10.1989 in Leipzig, Universitätsarchiv Leipzig, Armin Kühne, Montage: Christian Scheibe, Text: Besucher:innen (© Anke Heelemann/Christian Scheibe/VG Bild-Kunst, Foto: Christian Scheibe)

Zusammenfassung

Anke Heelemann gibt im Interview mit Jule Schaffer Einblick in ihr Langzeitprojekt *FOTOTHEK – Fachgeschäft für vergessene Privatfotografien* und spricht über partizipative Bildpraxis und die Bedeutung von Erinnerung und Identität.

Titel

Jule Schaffer, *Fremde Bilder, Erinnerung und Identität. Ein Interview mit Anke Heelemann*, in: *Re:Visions*, hg. von Katharina Günther und Jule Schaffer, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2024 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2024.4.108442>