

**Hybride Bilder**  
**Studien zum Produktivwerden technischer Reproduktion**  
**(1880 – 1930)**

Von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig  
zur Erhaltung des Grades einer Doktorin der Philosophie  
– Dr. phil. –

genehmigte Dissertation von

**Ines Lindner**

Geboren am 10.10.1953 in Celle

Erstreferentin Prof. Dr. Katharina Sykora  
Korreferentin Prof. Dr. Sigrid Schade

Tag der mündlichen Prüfung: 19.10.2006

## **Inhaltsverzeichnis**

Einleitung	5
<b>Teil 1</b>	<b>9</b>
<b>Das doppelte Unglück der Fotografie</b>	<b>9</b>
<b>Über die Hybridität des Mediums</b>	<b>9</b>
I. Zwischen Aufzeichnung und Bild	9
Anspruch und Blockierung	9
Apparat versus Instrument	10
Ordnungen und ihre Überkreuzung	11
Der Fotoapparat als Hybrid	15
Hand und Auge	18
II. Alfred Stieglitz – Inszenierungen der Fotografie als Kunst	23
Strategie I: Nobilitierung des Mediums	23
Wahl und Auswahl	23
Techniken der Ästhetisierung	25
Steichens Rodin-Fotos	26
Alfred Stieglitz' Camera Work	27
Strategien II: Die Erfindung der amerikanischen Moderne	33
Krise und neuer Anfang	33
O'Keeffe, „modern by instinct“	35
Composite Portrait	37
Gegenständlichkeit und Abstraktion	42
Positionierungen	45
Hybridisierungen	46

<b>Teil 2</b>	48
<b>Sprung in der optischen Dichte</b>	48
<b>Zur medialen Situation der Fotografie zwischen 1924 und 1930</b>	48
I. Industrialisierung des Bildes	48
Fotografie. Mobilität und Verfügbarkeit	50
Ressource Bild. Abhängigkeit und Freiräume der „Neuen Fotografie“	52
Sequenz und Detail	55
Optische Dichte und Mediales Gewährwerden	57
Fotografie und ihre technische Reproduktion	59
Der Zerfall von Kontingenzen: Bilderflut und Detail	63
Mediale Verfügbarkeit	67
Bildordnungen: Bildkombinationen und Bildfolgen in Zeitschriften der 20er Jahre	75
Fotodokumente. Atget und das Erbe des 19. Jahrhunderts	83
II. Bildpolitiken in Documents	89
Bilder über Bilder	89
Die Zeitschrift	90
Dokumente. Bildpolitik in Documents	91
Ethnografie	98
Chronique-Dictionnaire	101
Fotografie	105
Défaire	113
Abstände	115

<b>Teil 3</b>	117
<b>Der unsichtbare Schnitt</b>	117
<b>Momentaufnahme und Montage in Max Ernsts Collageromanen</b>	117
Was ist ein Collageroman?	119
Integrierte Collage	121
Interventionsstrategien und Bildökonomie	126
Bildwirkungen der Wissenschaftsfotografie	135
Erfahrungswissenschaften und Bewegungsphotographie in La Nature	144
Chronophotographie, Momentaufnahme und Collage	148
Mediale Effekte und Schaukultur	156
Mediale Schleife	162
Der unsichtbare Schnitt	164
Produktivwerden der Reproduktion	166
Anhang	170
Bibliographie	170
Max Ernst Werke: Originaltitel und Oeuvreverzeichnisnummern zu den Abbildungen in Teil III	181
Abbildungsnachweise	186

## Einleitung

Die Arbeit wurde begonnen mit der Frage nach dem Einfluss der Fotografie auf die Kunst des 20. Jahrhunderts. Dabei sollte es von Anfang an nicht so sehr um die Verwendung der Fotografie gehen als um den Einfluss des Mediums auf die veränderten Praxen der Kunst. Eine in den 1980er Jahren einsetzende Theoretisierung der Fotografie hat sich in der Folge von Roland Barthes Buch „Die helle Kammer“ vor allem mit dem indexikalischen Moment der Fotografie beschäftigt.<sup>1</sup> Während der Fotografie auf Grund ihrer Indexikalität über mehr als hundert Jahre ihre Kunstfähigkeit abgesprochen wurde, haben Rosalind Krauss<sup>2</sup> und in der Folge Theoretiker wie Philippe Dubois<sup>3</sup> genau hierin ein Moment wiedererkannt, das die künstlerischen Praktiken der Avantgarden geprägt hat. Nicht zu unrecht kritisiert André Rouillé jedoch den ontologischen Zug in der Konzentration der Aufmerksamkeit auf die indexikalischen Eigenschaften der Fotografie.<sup>4</sup> Zum einen ignoriert sie die Spannung zum ikonischen Moment, zum anderen gerät eine entscheidende Eigenschaft des Mediums vollkommen aus dem Blick: Die Reproduzierbarkeit.

Die Spannung zwischen dem ikonischen und indexikalischen Moment des Mediums hat Roland Barthes einmal das doppelte Unglück der Fotografie genannt.<sup>5</sup> Weder ist sie bloß Aufzeichnung noch bloß Bild. Möglicherweise steckt aber gerade darin die Produktivität des Mediums. Um die Spannungen zwischen den zwei Seiten der Fotografie denken zu können, muss eine theoretische Ebene gefunden werden, die verhindert, dass man sich in einem Einerseits-Andrerseits festfährt, das die Diskussion um die Fotografie in erheblichem Maße bestimmt hat. Dafür war Bruno Latours im wissenschaftshistorischen Kontext entwickeltes Konzept des Hybriden nützlich.<sup>6</sup> Der Ansatz hat den Vorteil, die Probleme im Umgang mit der Fotografie in einen größeren Horizont zu stellen. Die Auseinandersetzung mit der Fotografie rührt an eine empfindliche Stelle. Sie nötigt die westliche Gesellschaft, sich ins Verhältnis zur Trennung der Ordnungen zu setzen, auf der sie basiert: Der Trennung zwischen der von Kriterien der Objektivität gestützten naturwissenschaftlichen Ordnung und der durch intersubjektiv ausgehandelter Normen bestimmten. Von hier aus wird verständlich, dass die Reserven des Kunstbereichs dem Medium Fotografie gegenüber keineswegs atavistisch sind, sondern konstitutionell. Deswegen macht es wenig Sinn, dem Kunstbereich als Mangel an Fortschrittlichkeit anzukreiden, dass er die Integration des Mediums Fotografie solange verweigert hat oder den Piktorialismus als Fehlentwicklung zu betrachten, da er der Bestimmung des Mediums

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt/M. 1985.

<sup>2</sup> Z.B. Rosalind Krauss, „The Photographic Condition of Surrealism“ (1981), in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.) 1986, S. 87-118.

<sup>3</sup> Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Berlin 1998.

<sup>4</sup> André Rouillé, *La photographie*, Paris 2005.

<sup>5</sup> Roland Barthes in einem Interview kurz vor der Publikation der „Hellen Kammer“ 1980 mit Angelo Schwarz, abgedruckt unter dem Titel: „Sur la photographie: Entretien avec Roland Barthes“, in: A. Schwarz, *Roland Barthes et la photographie: le pire des signes*, Paris 1990, S. 74-82.

<sup>6</sup> Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen* (Paris 1991), Frankfurt/M. 1998.

nicht gerecht werde. Gerade an ihm lässt sich nachvollziehen, wie komplex die Aushandlungsprozesse sind, in die die Fotografie verstrickt ist, weil sich in ihr die zwei getrennt funktionierenden Ordnungen überkreuzen. Dass dies immer neu verhandelt werden muss, ist die eine Quelle der Produktivität des Mediums. Die andere ist die Reproduzierbarkeit. Nichts hat die Dynamik der visuellen Ökonomien des 20. Jahrhunderts nachhaltiger geprägt als die sprunghaft gestiegene Bildpräsenz. Ausgelöst wurde sie von der zwischen den Kriegen einsetzende Verdopplung der Welt durch Techniken unbegrenzter Reproduktion. Sie macht es notwendig, das Bild im Plural zu denken, als Teil sich kreuzender Serien von Bildern – jedes Bild nur eine Hervorhebung im Strom der Bilder. Die Bildpraxen des 20. Jahrhunderts arbeiten mit dieser Dynamik, die von der Hybridität der Fotografie und ihrer massenhaften Reproduktion in Gang gesetzt worden ist. Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zu ihrer Analyse.

Das erste Kapitel befasst sich mit der Hybridität des Mediums Fotografie. Es verfolgt die historischen Aushandlungsprozesse, die seine Geschichte bestimmt haben. Alfred Stieglitz' Versuch, die Fotografie kunstfähig zu machen, zeigt, wie überaus komplex sie sind. Was seine Arbeit als Fotograf, Kunsttheoretiker und Vermittler besonders interessant macht, ist, dass er auf immer neuen Ebenen mit Hybridisierungen arbeitet, um dem hybriden Medium eine Akzeptanz im Kunstbereich zu sichern. Er beginnt damit, fotografische und malerische Techniken zu verschränken, geht über zur Schaffung hybrider Räume, in denen er Fotografie und Kunst gemeinsam präsentiert, und erfindet schließlich eine amerikanische Kunst, in der die Fotografie integrativer Bestandteil ist.<sup>7</sup> Seine Hybridisierungsstrategien kulminieren schließlich in der Verschaltung von Apparat und Auge. Damit löst er für sich den Widerspruch zwischen der apparativ technischen und der subjektiv künstlerischen Seite seines Mediums. Die *Wolkenbilder*, die er über neun Jahre hinweg aufnimmt, sind zugleich exakte Aufzeichnung *und* malerische Abstraktion, konkret und abstrakt, Fotografie und Kunst. *Equivalents*, so ein Name der Serie, könnte eine Formel für den Moment des Ausgleichs zwischen den zwei getrennten Ordnungen sein, die sich in der Fotografie überkreuzen.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit den Effekten technischer Reproduktion. Seitdem sich das Negativverfahren durchgesetzt hat, lassen sich beliebig viele Abzüge von einer Aufnahme machen. Doch erst die Verbindung mit dem Druck führt tatsächlich zu einer massenhaften Verbreitung. Für das Medium Fotografie ist das ebenso entscheidend, wie es die Verbindung der Schrift mit dem Buchdruck gewesen ist. Die drucktechnische Entwicklung Mitte der 1920er Jahre beschleunigt die Zirkulation von Bildern in einem bis dahin unbekanntem Ausmaß. Zugleich nimmt die Filmindustrie ihren ersten großen Aufschwung. Theoretisch wie praktisch bedeutet das, dass die Fotografie nicht länger im Verhältnis zur Malerei definiert wird. Die ersten Texte, die auf den Sprung in der Bildpräsenz reagieren, befassen sich nicht länger mit dem viel diskutierten Kunstwert der Fotografie. Sie setzen sich mit ihrer massenhaften Verbreitung auseinander. Der Filmkritiker Siegfried Kracauer beginnt seinen Aufsatz über die Fotografie von 1927 mit der Beschreibung einer Reproduktion: dem Illustriertenfoto einer

---

<sup>7</sup> Das Kapitel versucht zu zeigen, wie der Zwang, unter den ihn der Kunstanspruch für sein Medium setzt, konzeptuelle Lösungsversuche vorantreibt, die der Entwicklung zu einer eigenständigen amerikanischen Kunst weit vorausgreifen.

Filmdiva. Ausdrücklich macht er den Leser auf den Rasterpunkt aufmerksam, die meist übersehene Spur der Reproduktion.<sup>8</sup>

Sowohl Kracauer als auch Benjamin<sup>9</sup> reagieren kritisch auf die Bilderflut – Kracauer spricht abschätzig von Schneegestöber – doch sehen sie auch die Möglichkeiten eines operativen Zugriffs. Sie interessieren sich für die Bildstrategien in den Zeitschriften der Avantgarde. Die Redaktionen schöpfen aus dem unbegrenzten Reservoir reproduzierter Bilder. Auswahl und Platzierung führen zu überraschenden Effekten. Bildseiten werden so montiert, dass die Zwischenräume zwischen Bild und Bild, Bild und Text nicht länger neutral bleiben. Die Zwischenräume zwischen den Bildern laden sich da auf, wo das zufällige Nebeneinander von Fotos durch gezielte Bildstrategien abgelöst wird. Die Abstände zwischen Text und Bild ändern sich da, wo sie aufhören sich gegenseitig zu illustrieren. Keine Zeitschrift war radikaler in der Deregulierung dieser Abstände als *Documents*. Die Analyse ihrer Bildpolitik zeigt die erkenntniskritischen Möglichkeiten im Einsatz reproduzierter Bilder.

Das dritte Kapitel schließlich beschäftigt sich mit einer Kunstpraxis, die sich umstandslos auf die Dynamik der neuen visuellen Ökonomien einlässt. Max Ernst verwendet nicht nur reproduziertes Material; die Analyse seiner Montagestrategien zeigt, dass die Reproduktion zum Motor der Produktion wird. Für seine Collageromane kombiniert er vorzugsweise grafische Abbildungen aus dem naturwissenschaftlichen Bereich mit Romanillustrationen. Durch ihre übergangslose Verbindung führt er planmäßig Kurzschlüsse zwischen den zwei getrennten Ordnungen herbei, denen sein Material entstammt. Eine phantastische Bildwelt entsteht. Immer wieder greift er auf Reproduktionen zurück, die sich mit der technischen Entwicklung der Fotografie beschäftigen. Die populärwissenschaftliche Zeitschrift *La Nature*, die eine seiner Hauptquellen ist, berichtet in den 1880er Jahren über den jeweils neuesten Stand. Im Zentrum steht die Beschleunigung der Aufnahmetechnik im Dienste der Wissenschaft wie zur Unterhaltung. Er benutzt die Holzstichillustrationen von Apparaten, Versuchsanordnungen und Ergebnissen nicht nur als Material; die Momentfotografie wird zum Modell für technisch erzeugte Effekte des Wunderbaren. Durch die Reproduktion der Collagen, die die Schnitte verschwinden lässt, wird die Hybridisierung perfekt.

Hier wie in den anderen Kapiteln wird ganz konkret aus dem Material heraus das Produktivwerden der technischen Reproduktion entwickelt. Die Fruchtbarkeit des Ansatzes erweist sich da, wo die mediale Perspektive hilft, Bildstrategien besser zu verstehen. Dafür hat sich die Auseinandersetzung mit Zeitschriften, die die Kapitel durchziehen, als überaus ergiebig gezeigt. Im ersten Teil ist es Alfred Stieglitz' *Camera Work*, in der sich seine Hybridisierungsstrategien studieren lassen, im

---

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer, „Die Photographie“, in: *Frankfurter Zeitung*, 28.10.1927, wiederabgedruckt in: ders., *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (Johanna Rosenberg Hrsg.), Leipzig 1992, S. 185-203.

<sup>9</sup> „Kleine Geschichte der Photographie“, in: *Literarische Welt*, 18.9., 25.9. u. 2.10.1931, wiederabgedruckt in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1970, S.67-94.

zweiten ist es neben dem *Querschnitt* und *Variétés* vor allem *Documents*, in der *Bataille* und andere für die Deregulierung der Abstände sorgen. Auch im letzten Kapitel wird die Auseinandersetzung mit den Zeitschriften, die Max Ernst benutzt hat, vor allem *La Nature*, entscheidend für die Analyse seiner Montagestrategien. In Zeitungen und Zeitschriften existieren Bilder im Plural. Das ist die entscheidende Herausforderung für die neuen Bildpraxen in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

## **Teil 1**

### **Das doppelte Unglück der Fotografie**

#### **Über die Hybridität des Mediums**

##### **I. Zwischen Aufzeichnung und Bild**

„ ... la photo ne peut pas être transcription pure et simple de l’objet qui se donne comme naturel, ne serait-ce que parce qu’elle est plate et non en trois dimensions; et d’autre part, elle ne peut pas être un art, puisqu’elle copie mécaniquement. C’est là le double malheur de la photo; si on voulait bâtir une théorie de la photo, il faudrait partir de cette contradiction, de cette situation difficile.“<sup>10</sup>

##### **Anspruch und Blockierung**

Beschäftigt man sich mit Fragen von Fotografie und Kunst, bekommt man es mit der Geschichte ihres Verhältnisses zu tun. Um es vorweg zu sagen: Dieses Verhältnis ist zutiefst asymmetrisch. In der Verständigung über Kunst spielte die Fotografie bis weit ins 20. Jahrhundert eine absolut marginale Rolle. In der Diskussionen um das Medium Fotografie ist dagegen ständig von Kunst die Rede. Das ist mindestens der Eindruck, den einschlägige Textsammlungen und Geschichten der Fotografie erwecken. Die von ihnen popularisierte Form der fotohistorischen Erzählung lässt sich etwa wie folgt zusammenfassen: Naiv heroische Anfänge (1839-1860), Irrungen und Wirrungen (1870-1910), Selbstfindung des Mediums (1920-1950) und schließlich die institutionelle Integration in den Kunstbereich (1970 ff.). Das Entwicklungsmodell erinnert an den bürgerlichen Bildungsroman, neigt aber dazu, sowohl den Erfolg wie den Misserfolg des Mediums zu unterschätzen. Parallel zum unausgesetzten Ringen um kulturelle Anerkennung hat die Fotografie und ihre Verbreitung die visuelle Kultur von Grund auf verändert. Ihre Verwendung ist in allen gesellschaftlichen Bereichen selbstverständlich geworden. So selbstverständlich, dass das Medium entweder einfach als Informationsträger behandelt wurde, oder, wenn ausdrücklich andere Ansprüche erhoben wurden, auf seine Kunstfähigkeit geprüft wurde. Mit nicht nachlassender Verve reagieren ihre Verfechter über einen Zeitraum von mehr als 100 Jahren auf einen mäßig artikulierten aber zähen Widerstand des Kunstbereichs. Was man sich bei der Durchsicht etwa von der einflussreichen Textsammlung Wolfgang Kemp<sup>11</sup> fragen könnte, ist, warum die Fotografie, die sich als Gebrauchsmedium

---

<sup>10</sup> Roland Barthes in einem Interview kurz vor der Publikation der Hellen Kammer 1980 mit Angelo Schwarz, abgedruckt unter dem Titel: „Sur la Photographie: Entretien avec Roland Barthes“, in: A. Schwarz, Roland Barthes et la photographie: le pire des signes. Les cahiers de la photographie, Paris 1990, S. 74-82.

<sup>11</sup> Wolfgang Kemp (hrsg.), Theorie der Fotografie, München (3 Bde.) 1979-1983.

mühe los durchsetzte, unter dem Zwang stand, sich als kreatives Medium zu rechtfertigen. Der Selbstzweifel, der sich im forschen Auftreten wie in der defensiven Haltung bekundet, erscheint im Rahmen der Erzählung eher als Reaktion auf Ausgrenzungen als in der Sache begründet. Drei schlichte Fragen stellen sich erst gar nicht, weil sie den Rahmen der Erzählung von Kampf und Durchsetzung der Geltungsansprüche des Mediums sprengen würden: Warum wurde der Anspruch der Fotografie, als Kunst zu gelten, überhaupt erhoben? Warum wurde er so beharrlich abgewehrt? Warum wurde er gegen alle Widerstände über 150 Jahre aufrechterhalten?

Statt vom heroischen Beginn zu handeln, wäre die ketzerische Frage zu stellen, mit welchem Recht der Anspruch angemeldet wurde, dass von einem Apparat produzierte Bilder denen von Künstlerhand gefertigten der freien Kunst an die Seite zu stellen seien. Statt die Irrungen und Wirrungen nachzuzeichnen, könnte man auch fragen, warum dieser Anspruch, vom breiten Erfolg des Mediums unbeeindruckt, gegen alle Widrigkeiten aufrechterhalten wurde. Statt den Erfolg der institutionellen Durchsetzung zu feiern, wäre es vielleicht interessant zu fragen, warum Medium und Anspruch seitens der Kunstinstitutionen auf so ausdauernden Widerstand gestoßen sind. Muss man glauben, dass es sich dabei eben um Schwierigkeiten eines Newcomers handelt? Den beharrlichen Kampf gegen eine Verschwörung von Reaktionären, die einen antiquierten Kunstanspruch bis aufs Messer verteidigen? Dass ein Mangel an Flexibilität in den Kunstauffassungen vorliege, ist mehr als unwahrscheinlich. Wie kann man das angesichts der ungeheuren Wandlungsfähigkeit ernsthaft behaupten? Avantgarde folgte auf Avantgarde. Sie verkehrten und erweiterten den Kunstbegriff und die Institutionen folgten ihnen darin.

Warum also die Insistenz von Anspruch und Blockierung?

### **Apparat versus Instrument**

Aus einiger Distanz betrachtet fällt so etwas wie ein durchgängiges Muster in der künstlerisch ambitionierten Fotografie und den sie begleitenden und reflektierenden Texten auf: Immer neu muss Position gegen unliebsame Folgerungen bezogen werden, die sich aus der Tatsache ergeben, dass der Fotoapparat eine *Maschine* ist.

Von dieser schlichten Tatsache gehen alle Beunruhigungen der Gegner wie der Fürsprecher der Kunstansprüche der Fotografie aus. Angriffe wie Verteidigung beziehen sich auf diesen Punkt. Warum gelingt es so lange nicht, den Apparat glaubhaft zum *Instrument* der Umsetzung künstlerischer Absichten zu machen? Technik war immer an der Realisierung künstlerischer Absichten beteiligt. Der Einsatz von Maschinen ist nicht etwas, das per se den Anspruch auf Kunst in Frage stellte. Das Problem scheint zu sein, dass der Fotoapparat als Instrument einfach nicht aufhört, Apparat zu sein. Das Umgekehrte trifft allerdings ebenfalls zu: Im Wissenschaftsbereich, in dem der Fotoapparat nichts anderes sein soll als ein Aufzeichnungsgerät, kommt es zu unvorhergesehen Schwierigkeiten. Wie neuere Untersuchungen deutlich machen mutiert er unbeabsichtigt zum Instrument des Ausdrucks –

denn was er erzeugt, sind Bilder.<sup>12</sup> Er registriert nicht einfach Fakten, wie sich die Wissenschaft erhoffte, sondern produziert Artefakte.

Erst wenn man diese doppelte Funktion des Fotoapparats herausstellt, zeichnet sich ab, welche Dimension das Problem hat, mit dem nicht nur die Künstlerfotografen ringen sondern, wie inzwischen mehr und mehr erschlossen, auch die Wissenschaftler.<sup>13</sup>

Versucht man die Kamera als Instrument künstlerischen Ausdrucks zu benutzen, muss die apparative Seite kontrolliert werden. Wird sie aber apparativ eingesetzt, wie in den Wissenschaften, muss ihre Ausdrucksqualität kontrolliert werden.

Wenn das Verhältnis von Kunst und Fotografie verhandelt wird, besteht eine Neigung, den Stellenwert der Bedeutung der apparativen Seite abzuwerten. Sie wird nicht als eingebauter Widerstand verstanden, der bei der Vereinbarung mit der freien Kunst tatsächlich Probleme aufwirft. Vielleicht öffnet sich das Feld, wenn man den defensiven Zug seitens der Fotodiskurse, die ständig die Kontrolle über die apparative Seite in ihren verschiedensten Varianten betonen, ernst nimmt und wenn man aufhört, konservative Einstellungen für den mangelnden Erfolg der Fotografie im Kunstbereich verantwortlich zu machen. Um zu verstehen, was die nicht enden wollende Diskussion um die Fotografie angetrieben hat, stellt sich die Frage, warum die praktisch ziemlich problemlos funktionierende Verbindung von technischem Aufzeichnungsgerät und Instrument der Bildgestaltung sofort Probleme aufwirft, wenn Fotografie darauf verpflichtet werden soll, entweder bloß Fakten aufzuzeichnen wie im wissenschaftlichen Gebrauch, oder, im Gegenteil, bloß Artefakte zu produzieren wie im künstlerischen Bereich.

## **Ordnungen und ihre Überkreuzung**

Die Fotografie wurde als effiziente Kopiermaschine erfunden. Es ging um eine einfache, billige Form der Bildproduktion. Niépce wollte eine grafische Vervielfältigungstechnik entwickeln,<sup>14</sup> Daguerre war an der täuschenden Ähnlichkeit von Bildern mit der Wirklichkeit interessiert, mit der er als Erfinder des Dioramas bereits gute Geschäfte gemacht hatte<sup>15</sup>, und der Antrieb von Talbots Studien war sein unvollkommenes zeichnerisches Talent.<sup>16</sup> Er hoffte

<sup>12</sup> Besonders erhellend: Alex Soojung Kim Pang, „Technologie und Ästhetik der Astrophotografie“, in: Peter Geimer (Hrsg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, S. 100-141.

<sup>13</sup> Vgl. u.a. Lorraine Daston/ Peter Galison, „The Image of Objectivity“, in: *Representations*, 40, Herbst 1992, S. 81-128.

<sup>14</sup> Niépce erste Aufnahmen geben grafische Blätter wieder: *Cheval avec son conducteur*, 1825 und *Le Cardinal d'Amboise*, 1826. Außerdem versuchte er seine fotografischen Experimente mit den vorhandenen grafischen Techniken, der Lithographie und dem Kupferstich, zu verschalten. (vgl. Brief an seinen Cousin vom 31.1.1825, zit. in: *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Kat. Musée d'Orsay, Paris 2003, S. 137.

<sup>15</sup> Panorama und Diorama sind von Daguerre perfektionierte Illusionsmaschinen, die auf die Immersion des Betrachters angelegt sind. Zu ihrer Geschichte vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M 1980.

<sup>16</sup> Talbots Beschreibung der Initialszene im Oktober 1833 am Ufer des Comer Sees findet sich u.a. in Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S. 66.

eine Methode zu entwickeln, die es ihm dennoch ermöglichen sollte, den Blick auf eine Landschaft festzuhalten.

Es geht also um eine Technik der Substitution: Ersetzt werden sollen aufwendige Verfahren der Reproduktion (Niépce), der Erzeugung von optischer Täuschung (Daguerre), und der Fertigkeit, Eindrücke mit dem Zeichenstift festzuhalten (Talbot). Die Problemlösungen im Vorfeld der Erfindung der Fotografie werden im Bereich der Bilder vorangetrieben, nicht in den Wissenschaften. Das erklärte Ziel ist, effiziente Bilder zu produzieren. Niépce und Talbot sind gebildete Amateure und bewegen sich mit ihren Forschungen zur Fotografie am Rande der sich organisierenden Naturwissenschaften. Die Entwicklung der Fotografie ist nur ein Feld ihrer Beschäftigung. Zur Einsatzreife bringt die Technik der geschäftsorientierte Daguerre.

Wenn die Entwicklung der Fotografie auch nicht von anerkannten Naturwissenschaftlern vorangetrieben wurde, so finden sich unter den Verfechtern des Ankaufs der Rechte an der Daguerreotypie durch den französischen Staat renommierte Naturwissenschaftler, die der Academie des sciences in Paris angehörten. Das liegt nicht allein am taktischen Geschick Daguerres, der einflussreiche Verbündete im Wissenschaftsbereich sucht und findet. Wissenschaftler, allen voran Arago, erkennen ohne Problem, dass ihnen unerwartet ein Instrument von höchster Bedeutung an die Hand gegeben wird und ziehen umgehend Konsequenzen. Vom ersten Augenschein – Arago, Humboldt und Biot lassen sich Anfang 1839 als Delegierte der Akademie der Wissenschaften von Daguerre informieren – bis zum Ankauf der Rechte an der Erfindung von Niépce und Daguerre durch den französischen Staat liegt kaum mehr als ein halbes Jahr.<sup>17</sup> Das ist nicht viel Zeit, wenn man bedenkt, dass Deputierte überzeugt und ein Gesetz beschlossen werden mussten.

Tatsächlich entspricht die neue Technik auf verblüffende Weise der Forderung einer Apparatur im wissenschaftlichen Sinne: Eine Vorrichtung, die die Dinge dazu bringt, *sich selbst zu repräsentieren*. Biot bringt vor der Pairskammer das Interesse der Wissenschaftler auf den Punkt: Dank der Daguerreotypie wird man die Naturkräfte besser studieren können,

„die zu erkennen für uns so wichtig ist und die wir bisher so wenig Versuchen unterwerfen konnten, die von unseren Sinnesorganen unabhängig sind. Man kann diese Erfahrung nicht besser charakterisieren als wenn man sie mit einer künstlichen Netzhaut vergleicht, die Herr Daguerre den Physikern zur Verfügung stellt.“<sup>18</sup>

Worum es in Biots Ausführung geht, ist nichts weniger als das Herzstück eines positivistischen Wissenschaftsverständnisses. Die in die Fotografie gesetzte Erwartung geht dahin, dass sich

---

<sup>17</sup> Humboldt berichtet über einen Besuch bei Daguerre am 27.2.1839 an den Maler Carus; vgl. C.G.Carus, Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten, Dresden 1931, Bd.5, S. 76f. Die Akademie der Wissenschaften befasst sich am 3.7. mit der Erfindung. Am 7.8.1839 beschließt die französische Regierung das Gesetz, das für den Ankauf der Patentrechte der Fotografie nötig ist „pour les offrir à l'humanité“.

<sup>18</sup> Zit. nach Wolfgang Baier, Geschichte der Fotografie. Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, München 1977, S. 80.

die Fehlbarkeit der Sinneseindrücke ausschalten lässt. Die exakte Wiedergabe erledigt die Unzulänglichkeiten der Repräsentation, die der Beschränktheit menschlicher Wahrnehmung und Geschicklichkeit in der Wiedergabe geschuldet sind. Es geht, wie Daston und Galison gezeigt haben, um die *Nichtintervention* als zentralen Wert der Wissenschaftskultur. Die Fotografie stützt den Anspruch auf Objektivität, der in den Experimentalwissenschaften entwickelt worden ist. Keine Doxa, kein Meinen und Dafürhalten soll die Faktizität beeinträchtigen, die sich im Selbstaussdruck der Dinge bekundet. Seit dem 18. Jahrhundert hatten Wissenschaftler daran laboriert, das Durcheinander von Menschen und Dingen zu trennen und für eine einwandfreie Repräsentation der Dinge zu sorgen. Die Fotografie erfüllt unverhofft und auf ideale Weise diesen Anspruch auf Selbstaufzeichnung der Dinge.

Zusammengefasst kann man festhalten, dass das fotografische Verfahren im Umfeld der bildenden Künste entwickelt wurde, um vorhandene Bildverfahren zu optimieren, dass seine Legitimierung aber durch den Wissenschaftsbereich erfolgte. Während sie hier stillschweigend in den Dienst genommen wurde, entzündete sich im Kunstbereich sofort eine öffentliche Debatte. Diese Auseinandersetzungen haben lange Zeit die Folie für die Beschäftigung mit dem Medium Fotografie abgegeben. Seine epistemologische Zugehörigkeit zu den Naturwissenschaften blieb eher verdeckt. Deswegen ist es wichtig hervorzuheben, dass die Fotografie *noch vor jedem wissenschaftlichen Gebrauch wissenschaftlich ist*.<sup>19</sup> Sie verdankt sich dem Zusammenspiel der Gesetze der Optik, der Chemie und Physik. Das Ergebnis aber ist nicht bloß eine optisch-chemische Aufzeichnungsmethode, die sich auswerten lässt – Es entstehen Bilder. Bilder lassen sich aber nicht einfach als Fakten verhandeln. Sie gehören traditionell in den Bereich intersubjektiver gesellschaftlicher Verabredungen.

Die Fotografie ist nolens volens Teil dieser Tradition des Bildermachens. Im Unterschied zu herkömmlichen Bildern ist jedoch das, was sie produziert, *zugleich* Fakt und Artefakt. Das behaftet die Fotografie mit dem Stigma, *fabriziert* zu sein (Latour).<sup>20</sup> Fabriziert, das ist anrühlig sowohl in den Wissenschaften als auch in der Kunst. Fabriziert bedeutet, dass die Gemachtheit nicht übersehen werden kann. Fabriziert sollen aber weder die Ergebnisse der Wissenschaft noch Werke der Kunst erscheinen. Was fabriziert ist, steht unter Dilettantismusverdacht, wenn nicht Schlimmerem, dem Vorwurf der Scharlatanerie nämlich.<sup>21</sup>

Die Fotografie als Medium ist also nicht einfach neutral. In sie eingebaut ist der Widerspruch, der sich aus der Überkreuzung von zwei unterschiedlichen Ordnungen ergibt: Der Objektivität beanspruchenden Ordnung der Naturwissenschaften und der, in der intersubjektiv gesellschaftliche Verhältnisse ausgehandelt werden. Sie ist Aufzeichnung und *zugleich* Bild. Wie wissenschaftliche Apparaturen, zeichnet sie auf und produziert zugleich ein Bild. In

---

<sup>19</sup> Michel Frizot, „Das absolute Auge. Die Formen des Unsichtbaren“, in: Michel Frizot (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 273.

<sup>20</sup> Vgl. Bruno Latour, „Was ist Iconoclasm?“, in: *Iconoclasm. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* (Kat.), Karlsruhe 2002, S. 98-102. Die Profanierung im Bildersturm ist zu demonstrieren, dass die angeblich wirkmächtigen Bilder bloß fabriziert sind.

<sup>21</sup> Dilettantismus ist denn auch der Generalnenner der Pauschalanwürfe gegen *die moderne Kunst*. *Dada* hat ihn offensiv vertreten.

der Folge von Charles Sanders Peirce wird diese doppelte Zugehörigkeit zeichentheoretisch unter Index und Icon gefasst. Die hier vorgeschlagene Perspektive versucht die doppelte Eigenschaft als Hybridform zu lesen, die an zwei Ordnungen gleichermaßen Teil hat, die getrennt gehalten werden müssen. Die Überkreuzung der zwei *Repräsentationssysteme* zu betonen hat den Vorteil, das Konfliktpotential herauszustellen und das Symptomatische daran im Auge zu behalten. Nun könnte man mutmaßen, dass es zum Ausgleich kommen könnte zwischen den Systemen, die in der westlichen Kultur, wie Latour gezeigt hat, konstitutionell getrennt gehalten werden. Darauf ist immer wieder im ästhetischen und naturwissenschaftlichen Bereich mit wechselndem Erfolg gesetzt worden. Offensichtlich ist jedoch, dass der Widerspruch in der Überkreuzung der Ordnungen sich nicht beruhigen lässt. Er muß ständig neu ausgehandelt und vermittelt werden. Entspricht die Kamera den Ansprüchen an eine Apparatur im naturwissenschaftlichen Sinne und beschränkt damit den intersubjektiven Spielraum im Kunstbereich, weil sie sich nicht einfach in ein Instrument des Ausdrucks verwandeln lässt, so unterminiert sie andersherum das Objektivitätsparadigma der Wissenschaften, weil sie unversehens zum Instrument des Ausdrucks wird und Bilder hervorbringt, die mehrdeutig sind. Das Repräsentationsproblem, das die Naturwissenschaften durch den Einsatz der Fotografie lösen wollten, verschwindet nicht sondern wird komplexer. Dem gesteigerten Anspruch auf Objektivität entsprechend müssen unausgesetzt Entscheidungen über die Art der Aufnahme, Auswahl und Wiedergabe getroffen werden. Das *Erfahrungswissen*, dass in eine Zeichnung eingehen kann, muss ergänzend und beglaubigend hinzutreten. Denn die sich selbst repräsentierenden Dinge sind in ihre *Singularität* gebannt. Sie bleiben stumm, solange sie nicht kontextualisiert werden. Die Frage nach ihrer Lesbarkeit in der wissenschaftlichen Darstellung bringt die Probleme der Repräsentation zurück, die Biot dank der Fotografie für erledigt hielt. Die Grenze zwischen Fakten und Artefakten lässt sich kaum ziehen, wenn sich die Frage nach erlaubter und unerlaubter Intervention gegenüber der Fotografie stellt.<sup>22</sup> Durch die Hintertür kommen ästhetische Erwägungen zurück, die den Objektivitätsanspruch einschränken. Über die Mikrofotografie heißt es etwa in einem Standardwerk zur wissenschaftlichen Fotografie 1911: „Die Zeichnung bzw. der gedruckte Kupferstich oder Stahlstich mochten nicht ganz dem Gewebe entsprechen, entschädigten aber durch ihre kunstvolle, ästhetische Fertigung.“ Dagegen verletze die Mikrofotografie, obwohl sie ein unanfechtbares Dokument liefere, „durch die Brutalität der Töne und die Unsauberkeit der Umriss das Auge des Beschauers.“<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Alex Soojung-Kim Pang, „Technologie und Ästhetik der Astrofotografie“, in: Peter Geimer (Hrsg.), *Die Ordnung des Sichtbaren*, a.a.O., insbesondere der Abschnitt: Klischeetechnik, Kunstfertigkeit und das Problem der Intervention, S. 105-112.

<sup>23</sup> Gustav Fritsch, „Anatomie“, in: *Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik*, Berlin 1911, S. 72, zit. nach Michael Hagner, „Mikro-Anthropologie und Fotografie. Gustav Fritsch Haarspaltereien und die Klassifizierung der Rassen“, in: P. Geimer, *Ordnungen des Sichtbaren*, a.a.O., S. 256.

## Der Fotoapparat als Hybrid

Mit Latour<sup>24</sup> könnte man vermuten, dass der Fotoapparat zu den Quasiobjekten gehört. Ihre Entstehung und unbegrenzte Vermehrung in der westlichen Zivilisation verdankt sich der Spaltung in die Objektwelt der Naturwissenschaften und die politisch verfasste Menschenwelt. Während traditionelle Kulturen Hybride fürchten und ihre Produktion strikt regulieren, weil sie das Gleichgewicht der Ordnungen gefährden, hat der Westen eine Möglichkeit gefunden, sie unbegrenzt zu vermehren. Bedingung dafür ist, dass die Hybride nicht gedacht werden dürfen, sondern gewissermaßen unbeachtet existieren. Sie sollen funktionieren, ohne dass das Konsequenzen für die Aufteilung in Naturdinge und Menschendinge haben soll. Als Hybride gehören sie beiden Ordnungen an, die strikt getrennt gehalten werden. Die Trennung in zwei unterschiedliche Ordnungen ist die Bedingung für die Herausbildung der Naturwissenschaften gewesen, zu denen es keine der traditionellen Kulturen gebracht hat. Erst die Entmischung von Menschendingen und Naturdingen hat sie ermöglicht. Die Spaltung, so Latour, ist die Bedingung der Produktion der Hybriden, die die westliche Zivilisation unausgesetzt produziert: Dinge, die einerseits der Ordnung der Naturwissenschaften angehören und andererseits der intersubjektiv verfassten, gesellschaftlichen Sphäre angehören. Anders als in traditionellen Gesellschaften, die Hybride stets als gefährlich erleben, ignorieren die westlichen Gesellschaften sie. Nach Latour ist es die Bedingung ihrer Existenz und ständigen Vermehrung, dass sie unbeachtet bleiben, weil so die Trennung zwischen der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Sphäre ungefährdet bleibt. Wenn Latour recht hat, dann ist die Diskussion um die Fotografie deswegen interessant, weil sich hier von *Anfang an die Beachtung konzentriert*. Ihre Erfindung war nicht allein ein mehr oder weniger ökonomisch Erfolg versprechendes Unternehmen, wie die Produktion anderer Hybride, sondern Staatsangelegenheit. Der Staat versteht es als „Geschenk an die ganze Menschheit.“ Größer kann der Appell an Aufmerksamkeit kaum ausfallen. Dass die Fotografie unübersehbar zwei unterschiedlichen Ordnungen angehört, wird sogar herausgestellt, allerdings durch ein emphatisches „und“ verbunden. Arago verspricht vor dem Parlament, dass die Fotografie zum Fortschritt der Wissenschaft *und* der Kunst beitragen wird.<sup>25</sup>

Der Widerspruch wird in der Diskussion Kunst/Fotografie sofort virulent. Sie macht den Skandal der Hybriden, die sich weder nach der einen noch der anderen Seite auflösen lassen, erstmals öffentlich. Das Paradox, dass der Fotoapparat zugleich Apparatur und Instrument ist, muss auf immer neuen Ebenen vermittelt werden. Um es zu wiederholen: Als Apparatur gehört er dem Bereich an, in dem die Naturdinge dazu gebracht werden, sich objektiv zur Darstellung zu bringen. Das Ziel ist die Produktion berechenbarer Gesetzmäßigkeiten. Der Fotoapparat als Instrument, das etwas zum Ausdruck bringen soll, gehört dagegen in den

---

<sup>24</sup>Bruno Latour diskutiert die Abtrennung der naturwissenschaftlichen Ordnung und die unbeschränkte Vermehrung der Quasiobjekte bzw. Hybriden eingehend in: Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, (Paris, 1991) Frankfurt/M 1998, insbesondere S. 71-77.

<sup>25</sup>Vgl. Aragos Rede vor der Deputierten Kammer am 3.7.1839, in: W. Baier, *Geschichte der Photographie...*, a.a.O., insbesondere S. 77.

intersubjektiven gesellschaftlichen Bereich.

Latour hat gezeigt, was die Bedingungen und Folgen der Trennung von Wissenschaft und Gesellschaft sind. In einem ständigen Prozess der Purifikation muss dafür gesorgt werden, dass Menschendinge und Naturdinge getrennt werden. Auf der einen Seite bemächtigen sich ihrer die Naturwissenschaften, auf der anderen die Gesellschaftswissenschaften, im Englischen so plastisch in „Sciences“ und „Humanities“ auseinandergelegt.

Der Konflikt, der um die Fotografie von Beginn an ausgetragen wird, ist möglicherweise absurd nicht, weil er irgendwann überholt erscheint, sondern in einem viel tieferen, symptomatischen Sinn: Der Fotoapparat ist als Hybrid, als Quasi Objekt, wie Latour die Mischformen Michel Serres folgend, nennt, paradigmatisch für den Konflikt zwischen den beiden Seiten; mehr noch, er bringt ihn auf eine Weise zum Ausdruck, dass es buchstäblich unmöglich ist, daran vorbei zu sehen.

Der auf Empfehlung der Akademie der Wissenschaften erfolgte Ankauf der Rechte an dem neuen Verfahren macht aus der Fotografie ein Allgemeingut. Das macht eine gesellschaftlich einsichtige Vermittlung zwingend. Der Fotoapparat ist die erste Maschine, die potentiell jedermann erwerben kann. Anders als andere Maschinen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts verbleibt sie nicht im Produktionsbereich, um andere Waren zu erzeugen, sondern ist auch für den privaten Gebrauch ausgelegt. Verkauft wird eine Technik. Ihre Handhabung erfordert nach der Anfangsphase kein Spezialwissen mehr. Damit verlässt sie als erste industrielle Technik das Arkanum der Spezialisten. Ihre Technizität wird zunehmend dissimuliert, um ihre Verbreitung zu forcieren. Diese Entwicklung kulminiert in der ersten Kodak, die buchstäblich eine *black box*.<sup>26</sup> Ist. Bildermachen ist nur noch eine Frage des Knopfdrucks. Man braucht sich weder damit zu befassen, was im Moment des Auslösens vor sich geht, noch mit dem, was in der Dunkelkammer passiert. Das Firmenlabor schickt die fertigen Fotos und mit ihnen den magischen Kasten neu geladen an den Kunden zurück. Um die Einfachheit zu betonen zeigt die Werbung nach der Jahrhundertwende vorzugsweise Frauen beim Fotografieren. Als „abgesunkenes Experimentiersystem“ braucht es nicht nur vom Bereich der Wissenschaften aus betrachtet so gut wie keine Kenntnisse und Fertigkeiten; dasselbe gilt auch aus der Perspektive traditioneller Formen des Bildermachens. Zeichnen und Aquarellieren sind zum Verschwinden verurteilte Kulturtechniken. Sowohl von der Seite der Technik als auch der Herstellung von Bildern betrachtet, arbeitet die Fotografie einem „de-skilling“ zu, dass ihre massenhafte Verbreitung sichert. Daguerre, seine potentielle Kundschaft fest im Blick, preist, dass *jeder* eine Ansicht seines Schlosses, seines Landhauses anfertigen kann.<sup>27</sup> Nicht nötig, sich jahrelang mit Zeichenunterricht herumzuplagen und die Regeln der Perspektive zu erlernen. Bereits 1839 wird die Frage, ob man Daguerreotypien anfertigen kann „sans

---

<sup>26</sup>Vgl. dazu: André Gunthert, „La boîte noire de Daguerre“, in: *Le daguerreotype français*, a.a.O. insb. S. 36.

<sup>27</sup> Louis Daguerre, „Le Daguerreotype“, Prospekt von 1838, abgedruckt im Katalog der Ausstellung *Paris et Le daguerreotype*, Paris 1989, S. 22.

être ni savant ni artiste“<sup>28</sup> in der Presse mit einem klaren Ja beantwortet. Talbot hatte das Missverhältnis zwischen seinen dilettantischen Künsten auf dem Blatt und der Schönheit der Landschaft vor seinen Augen als Beweggrund für sein Projekt angeführt. Der Natur es selbst zu überlassen, sich abzubilden, sollte ausschließen, dass seine unvollkommene Fertigkeit den empfangenen Eindruck in der Wiedergabe trübe.

Als Technik bleibt die Fotografie den Naturwissenschaften verpflichtet, obwohl das für die Anwender zunehmend weniger offensichtlich ist. Trotzdem lässt sie sich im Kunstbereich nicht wirklich assimilieren. Ihr Automatismus droht die intersubjektiven Verabredungen zum Einsturz zu bringen. Dass die Maschine das Menschenwerk überbietet, ist dabei nicht das eigentliche Problem. Während in der Stärke der Dampfkraft ungeteilt der Fortschritt der Menschheit gefeiert werden konnte, weil sie als Produktivkraft dem Bereich der Naturwissenschaft und Technik zugeordnet bleibt, die von den entsprechenden Spezialisten beherrscht wird, greift die Fotografie in eine Domäne ein, die aufgrund der *Zweiteilung der Sphären* dem gesellschaftlich verhandelten, intersubjektiven Bereich zugeschlagen wird. Die Dampfkraft wird in launigen Reden und zu festlichen Anlässen wie in den bildenden Künsten allegorisiert. Der Götterhimmel der Griechen und Römer wird für die Mythisierungen geplündert. Die Fotografie aber produziert selbst Bilder, deren Naturwahrheit jede Differenz quittiert. Die Natur malt sich selbst – und bleibt stumm. Sie schafft das Repräsentationsproblem nicht ab. Weder in den Naturwissenschaften noch sonst irgendwo. Sie verschärft es. Statt eines Bilds, viele Bilder und die Wissenschaftler wie Künstler plagende Frage, wie weit sie Fakt oder Artefakt produziert haben, ob das jeweilige Bezugssystem nicht enttarnt, was der Fotografie zutiefst eingeschrieben ist: Die Spaltung in Menschendinge und Naturdinge. Als Hybrid kann sie den Purifikationsansprüchen, die in beiden Ordnungen bestehen, per definitionem nicht entsprechen. Die Spannung, die in der Gebrauchsfotografie nur in Ausnahmefällen virulent wird, bestimmt die Probleme der Fotografie mit künstlerischen wie mit wissenschaftlichen Absichten. Die Vermittlungsversuche erfordern einen Zickzackkurs, ändern aber nichts an der Spaltung, die unbeschadet erhalten bleibt. Im 19. Jahrhundert werden die Vermittlungen im Bereich der künstlerischen Fotografie gesucht. Die Anknüpfung an malerische Traditionen soll die Technizität der Fotografie in den Hintergrund drängen. Im 20. Jahrhundert wird der Begriff des Dokumentarischen zu ihrem Austragungsfeld. Hier steht die Fähigkeit der Aufzeichnung im Mittelpunkt. Der künstlerischer Ansatz wird im spezifischen Blick gesucht, den die Technik z.T. überhaupt erst hervorbringt. Das hat dazu geführt, dass die Vermittlungsanstrengungen des 19. Jahrhunderts als obsolet betrachtet und als nicht mediengerecht abgewertet wurden, als Verirrungen auf dem Weg des Mediums zu sich selbst. Auch die „straight photography“ lässt sich jedoch als Vermittlungsversuch lesen, der die Technizität des Mediums auf andere Weise zu integrieren sucht als der Pictorialismus.

Die künstlerische Fotografie des 19. Jahrhunderts und die sie begleitenden Diskurse haben

---

<sup>28</sup> „Est-ce une acquisition non seulement nationale dans le sens glorieux du mot, mais à la portée de tous les gens éclairés, et dont le public pourra jouir sans être ni savant ni artiste?“, Alfred Donné, Le „Daguerréotype“, in: *Le Journal des débats*, 1839, zit. nach *Le Daguerréotype français*, a.a.O., S. 38.

darum gerungen, eine Versöhnung der apparativen und der instrumentellen Seite der Fotografie herbeizuführen. Wie immer man die Ergebnisse beurteilt, festzustellen ist, dass sie nicht in den allgemeinen Kunstbereich zu integrieren waren. Auch den neuen Vermittlungsversuchen war in dieser Hinsicht kein Erfolg beschieden. Schließlich wurde so etwas wie ein kunstanaloger Sonderbereich für die Fotografie geschaffen und damit die Probleme abgespalten, die ihre Hybridität produziert. In den Fotoabteilungen konnte man ungestört an die Purifikationsarbeit gehen, die darin bestand, die Abtrennung sowohl von der Gebrauchsfotografie als auch zur Kunst hin zu zementieren. Man hat versucht, das als Effekt des Modernismuskurses<sup>29</sup> zu beschreiben. Das verengt aber das Problem. Es ist nicht bloß eine Frage eines als traditionell oder borniert eingestuften Kunstbegriffs, dass die Fotografie über mehr als 100 Jahre sich nicht in den allgemeinen Kunstbereich integrieren ließ. Was in der Debatte um die Kunstanprüche für das Medium praktisch wie theoretisch verhandelt wird, ist, dass, wenn man einen Hybrid genau anschaut, die Spaltung der Ordnungen zurückschaut. Die Vermittlungsanstrengungen versuchen auf immer wieder neue Weise mit dem Paradox fertig zu werden. Das ist der Grund für die durch und durch defensive Haltung, die die Diskussion der Fotografie mit künstlerischem Anspruch beherrscht und die, wenn sie auch absurd erscheinen mag, durchaus ihre heroische Seite hat. Die mediale Hybridisierung muss alltäglich geworden sein und hybride Bildformen legitim, damit die Purifizierungsanstrengungen in Sachen Fotografie an Bedeutung verlieren.

## **Hand und Auge**

Traditionelle Formen der Bildproduktion basieren auf der Koordination von Hand und Auge. Wie Biots Ausführungen deutlich machen, erwartete die Wissenschaft von der Fotografie die Verabsolutierung des Auges und die Relegierung der Hand. Auch wenn sich bald herausstellt, dass das eher ein Phantasma ist, so sieht die künstlerische Fotografie des 19. Jahrhunderts genau hier Interventionsbedarf. Die Hand soll erkennbar sein und aus der Registrierung eines optischen Eindrucks eine Vision machen. Der Ort, an dem die dafür nötigen Eingriffe vorgenommen werden, ist – das Labor.

Obwohl Daguerre Talbot mit seiner Veröffentlichung zuvor gekommen ist, erweist sich Talbots Verfahren bald als zukunftssträchtiger, weil es den Weg zum *Negativverfahren* ebnet. Daguerre hatte schon Niépce gegenüber darauf bestanden, dass das Entscheidende an der Fotografie eine täuschend ähnliche *Abbildung* sei, nicht die *Vervielfältigung*. Ihm ging es nicht um eine neue grafische Technik. Gegenüber den in den 1840er Jahren aufkommenden Negativverfahren verteidigte er die Daguerréotypie als durch ihre Präzision überlegen. Die direkte Belichtung der Metallplatten garantierte sie. In der Tat zog das Negativverfahren in dieser Hinsicht zunächst einen Qualitätsabfall nach sich. Es gab aber ein doppeltes

---

<sup>29</sup> Christopher Phillips, „Der Richterstuhl der Fotografie“, in: H. Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie*, a.a.O. S. 291-331. Erstveröffentlichung: *The Judgement Seat of Photography*, in: *October*, 22, 1982, S. 27-63.

Interesse an diesem Verfahren: Zum einen ein kommerzielles an der Vervielfältigung – die Wirtschaft schrieb Preise aus, um die Entwicklung zu beschleunigen,<sup>30</sup> – zum anderen wegen der Interventionsmöglichkeiten, die sich im Hinblick auf das Foto als Bild ergaben. Sowohl das Negativ als auch der Abzug konnten modifiziert werden. Scheinbar paradox fallen so die Abschaffung des Unikats und der Beginn der industriellen Verwertung der Fotografie zusammen mit dem Beginn ihres dezidiert künstlerischen Gebrauchs. Die im Prinzip unbegrenzte Möglichkeit der Wiederholung des Gleichen wie die zur Entfaltung von Differenz geht auf dasselbe Verfahren zurück. Ebenso entscheidend wie der Zwischenschritt des Negativs ist die Änderung des Bildträgers. Die Daguerreotypien als kostbare Unikate von einigem Gewicht werden ersetzt von billigen, ersetzbaren Papierabzügen<sup>31</sup>, die sich leichter verteilen lassen. Mit dem Papier tritt aber auch ein klassischer Bildträger wieder auf. Während das Betrachten einer Daguerreotypie wegen der Spiegelungen durchaus Mühe machte, stellt der Papierabzug die Verbindung zu den traditionellen Medien her. Wie Zeichnung, Aquarell und Grafik kann man sie sammeln, in Mappen oder Alben zusammenstellen, rahmen und ausstellen. Der Abzug an sich ist nur die Wiedergabe des Negativs, das interessanterweise in der Verhandlung der Fotografie so nachgeordnet bleibt wie die Gussform einer Bronze. Wie beim Preisansatz von Grafik, hängt der Marktwert von der Inszenierung der Differenz ab. Der Vorzugsabzug durchbricht die Uniformität des bloß Mechanischen und Wiederholbaren. Genau dort setzt denn auch der Pictorialismus an, die erste geordnet auftretende Strategie zur Durchsetzung des Kunstanspruchs der Fotografie. Jeder Abzug wird durch die Bearbeitungsschritte zwischen Negativ und Abzug einzigartig.

Während es zum Stolz der Pictorialisten wird, dass der Abzug von Meisterhand Effekte hervorbringt, die man bei der Betrachtung des Negativs nie vermutet hätte, wird genau das der wissenschaftlichen Fotografie zum Problem. Abzug und Druck produzieren unbeabsichtigt Differenzen zur Selbstaufzeichnung der Dinge. Jeder Umsetzungsschritt beschwört neue Fehlerquellen herauf. Für den Fotografen eröffnen sich in den Übersetzungsprozessen Handlungsspielräume, die den Wissenschaftler irritieren. Für ihn ist es ein unübersichtliches Feld, das ständige Überwachung erfordert. Das wissende Auge muss die zum Fantasieren neigende Hand kontrollieren.

Die Auswertung der Korrespondenz zwischen den Astronomen des Lick Observatorium in Kalifornien und den Druckern der Himmelsbeobachtungen zu Ende des 19. Jahrhunderts zeigt

---

<sup>30</sup> 1840 stiftet die Société d'encouragement à l'industrie nationale einen Preis für die Weiterentwicklung von Reproduktionsverfahren, vgl. *Le daguerreotype français...*, a.a.O., S. 403. 1856 schreibt der Duc de Luynes einen hochdotierten Preis für die Verbesserung von Verfahren zur Reproduktion von Fotos aus. Elf Jahre lang fand die Kommission die Einreichungen qualitativ nicht überzeugend oder zu kompliziert für eine industrielle Nutzung. 1867 wurde schließlich Alphonse Potevin der Preis zugesprochen, vgl. Sylvie Aubenas, „La photographie est une estampe. Multiplication et stabilité de l'image“, in: Michel Frizot (Hrsg.), *Nouvelle histoire...*, a.a.O., S. 226f.

<sup>31</sup> Talbots Verfahren wird Ende der 1840er Jahre perfektioniert. In Frankreich sind es Blanquard-Évard und vor allem Gustav Le Gray, die für die technische Entwicklung und Verbreitung des Verfahrens sorgen.

das exemplarisch.<sup>32</sup> Es geht um Details, Kontraste, Gradationen, die den Bildeindruck wie den Aussagewert einer Reproduktion entscheidend prägen. Gefehlt wird um eine Regelung zwischen verbotener Intervention und genehmigter Verbesserung.<sup>33</sup> Dabei geht es meist um Fragen der Akzentuierung, ein zu viel an Details oder -ein zu wenig an Farbe oder Kontur.<sup>34</sup> Interessanterweise wird daraus die Forderung an den Ausführenden, „dass er ein Künstler sein muss. ... Nur ein Meister vermag das Wagnis einzugehen, die wunderbare Radierung der Sonne zu verändern.“<sup>35</sup> Die Sonne radiert – nur ein Künstler hat die Kompetenz in die Wiedergabe einzugreifen. Ziel der Eingriffe ist die Anschaulichkeit. Dass heißt, dass zwischen die Selbstaufzeichnung der Dinge und ihre Lesbarkeit eine Vermittlungsstufe eingeschoben wird, die ein sinnliches, ein *aisthetisches* Erfassen sichern soll, für die die Überfülle der Details gefiltert und die relevanten Faktoren akzentuiert werden müssen.

Die bildmäßige Fotografie, die zu Ende des 19. Jahrhunderts Standards für eine künstlerische Fotografie zu entwickeln sucht, setzt ebenfalls an dem Informationsüberschuss an, den es zu kontrollieren gilt.

„Jeder, der das photographische Verfahren künstlerischen Zwecken dienstbar machen will ... muss Wege und technische Mittel suchen, die allzu große Fülle der Einzelheiten auf der photographischen Platte einzuschränken .., er muss sogar nach Mitteln suchen, um dieses oder jenes, was die Platte unerwünscht darbietet, wieder zu beseitigen.“<sup>36</sup>

Es geht um die Kontrolle des Bildgeschehens. Anders als im Wissenschaftsbereich soll sie aber nicht dissimuliert werden, um den Anspruch auf Objektivität zu sichern. Kontrolle und Manipulation werden zum Nachweis künstlerischer Leistung und entsprechend herausgestellt. Während Unschärfe in der wissenschaftlichen Darstellung mitunter als „wahr“ gegenüber einer übermäßigen Kontrastwirkung in der Reproduktion extra verteidigt werden muss, ist sie das Ziel der bildmäßigen Fotografie.<sup>37</sup> Zu viel Details und die Schärfe von Konturen in der Gegenstandswiedergabe sind ästhetisch inakzeptabel. Das wird meist bloß als Imitation konventioneller Bildformen verstanden. Wenn neue technische Medien ältere zu rekapitulieren scheinen, ist es wenig sinnvoll darin lediglich eine regressive Geste zu sehen. In diesem Prozess werden alte Ansprüche reformuliert und mit neuen Gegebenheiten abgeglichen. Auch die Vorstellung, es handele sich um eine Inkubationszeit, in der das neue Medium noch nicht zu sich selbst gefunden hat, gibt nur unzureichend eine Vorstellung vom Prozess des Aushandelns im Spannungsgefüge zwischen alten und neuen Medien. Davon sind beide betroffen. Im Prozess der Abgrenzung und des Austauschs werden Selbstverständigungsprozesse in Gang

---

<sup>32</sup> Alex Soojung-Kim Panga, in: P. Geimer, a.a.O. S. 100-142.

<sup>33</sup> Ebda., S. 104.

<sup>34</sup> Die getreue Wiedergabe wird von Künstlern ebenso verhandelt wie von Wissenschaftlern. Dort geht es aber nicht um das Abgebildete, sondern um die Statussicherung des Bilds. Vgl. Stieglitz Ansprüche für *Camera Work* im nächsten Abschnitt.

<sup>35</sup> A. Soojung-Kim Panga, a.a.O., S. 109.

<sup>36</sup> Willi Warstat, *Die künstlerische Photographie*, Leipzig 1913; zit. nach Wolfgang Ulrich, „Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde“, in: P. Geimer, a.a.O., S. 387.

<sup>37</sup> Wolfgang Ulrich, a.a.O., S. 381-415.

gesetzt, die Verschiebungen im Gesamtgefüge der Bildpraktiken und ihrer gesellschaftlichen Verortung auslösen.<sup>38</sup> Die Auswirkungen der Fotografie auf die Künste werden wahlweise als *Objektivierungsschub* oder *Subjektivierungsschub* beschrieben. Sie wird zum Realismus in Beziehung gesetzt, der sich wissenschaftlicher Methoden bedient. Die gegenläufige Argumentation geht davon aus, dass die Fotografie die Kunst vom Abbildungsrealismus befreit und sie freigesetzt habe für die subjektive Ausdrucksgeste.

Die zwei Modelle folgen jeweils nur der Logik von einer der zwei sich in der Fotografie überkreuzenden Ordnungen. Die Auswirkungen des Mediums auf die Kunst werden wiederum in eine paradigmatische Spaltung übersetzt, die sich in einer Polarisierung der Künste spiegelt. Der entscheidende Effekt der Fotografie ist eine Hybridisierung der Künste, die ihnen nicht mehr auszutreiben ist. Offensichtlich ist, dass die Fotografie als Hybrid dazu zwingt, die Spaltung anzuerkennen, der sich die westliche Zivilisation verdankt. Die Mischungen, Vermittlungen, Abspaltungen und Reinigungen bekommen vor diesem Hintergrund eine andere Dimension.

Wenn die Kunst Ansprüche auf innere Wahrheiten anmeldet, so gerät sie nach der Erfindung der Fotografie unter steigenden Druck, sie konkret an der Oberfläche zu materialisieren. Dort kann sie fotografisch erfasst und eingeordnet werden. Die Hand des Meisters lässt sich in der Behandlung des Details nachweisen, in der Isolierung einer unkontrollierten Geste. Der fotografische Blick verschiebt die Aufmerksamkeit. Detailaufnahmen lassen sich mühelos abgleichen, auch wenn die Werke sich an verschiedenen Orten befinden.<sup>39</sup> Die fotografische Reproduktion entwertet keineswegs das Original. Sie wird zum Medium seiner Fetischisierung. Die Hand des Meisters ist entscheidend für die Zuschreibung und Bewertung. Hier knüpft der Pictorialismus an, um den künstlerischen Wert der Fotografie herauszustellen. Betrachtet man die fotografischen Verfahren, scheint die Rede von der „Hand des Meisters“ eine merkwürdige Übertragung. Neben der Verwendung von speziellen Linsen sind es vor allem die Dunkelkammermanipulationen und komplizierte Drucktechniken, die an der ästhetischen Umformung dessen beteiligt sind, was im Bild erscheinen bzw. nicht erscheinen soll. Um es klar zu sagen: Es handelt sich um technisch experimentelle Eingriffe, in denen immer neue optische, chemische und physikalische Verfahren ausprobiert und verfeinert werden. Eine Flut an Neuerungen erweitert nicht bloß die Möglichkeiten der Aufnahme, sondern auch die Verfahren zur Herstellung der Abzüge. Nach der Belichtung des Negativs muss das Papier belichtet werden. Wie das Papier präpariert und wie der Abzug hergestellt wird, ist eine Wissenschaft für sich.

Interessanterweise reklamiert der Hauptvertreter der bildmäßigen Fotografie in Deutschland,

---

<sup>38</sup> Bolter und Grusin haben nähere Überlegungen dazu unter dem Begriff der Remediation angestellt, vgl. Jay Bolter, Richard Grusin, Remediation. Understanding New Media, Cambridge (Mass.) 1999.

<sup>39</sup> Die Eigenheit in der Behandlung eines Ohrs lässt sich in einer fotografischen Reihe belegen. Ginsburg hat an Morelli erinnert, der auf den Vergleich unbeachteter Details seine Neuzuschreibungen gründete. Mit seiner wissenschaftlicher Objektivität reklamierenden Methode erschütterte er die überkommene Stilkritik, vgl. Carlo Ginsburg, Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, S. 61-68.

Heinrich Kühn, eine doppelte Provenienz, um seinen Status und mit ihm den seines Mediums zu stützen: Er ist stolz darauf, aus einer Familie zu stammen, die einen Caspar David Friedrich zu ihren Vorfahren zählt, und er weist darauf hin, dass er ein naturwissenschaftliches Studium abgeschlossen hat. Tatsächlich scheint seine erste Beschäftigung mit der Fotografie auf ihre damals technisch avancierteste Form zurückzugehen, die Mikrofotografie. Gerade sie gab den ultimativen Beweis für den wissenschaftlichen Nutzen der Fotografie, weil sie die jenseits der Wahrnehmungsschwelle agierenden Kleinstorganismen verlässlich aufzeichnete. Was hier als Vorteil verbucht wird gerät für Kühns Praxis als Fotokünstler zum Nachteil: Die Fotografie als Medium ist von sich aus außerstande, von etwas *abzusehen*. Die Hand bringt nicht hervor wie in der Bildproduktion traditioneller Medien. Die Manipulationen sind darauf gerichtet, etwas zum Verschwinden zu bringen. Wenn man davon ausgeht, dass die Manipulationen technischer Natur sind, dass es eher um die Kontrolle eines optischen Informationsüberschusses geht, so ändert sich das Verhältnis von Hand und Auge. Die Absicht, das bloß zufällig Vorhandene und deswegen absichtslos Mitabgebildete unter Kontrolle zu bringen, erhöht die Bedeutung des Auges. Es wählt aus dem aus, was immer schon auf technischem Wege hervorgebracht ist. Durch die bloß ausgelösten Prozesse des Aufnehmens, Belichtens, Entwickelns und Fixierens kommt es zu einer Minderung der Bedeutung der Hand. Die mit den technischen Prozessen einhergehende Aufwertung der Funktionen des Auges führt zu einer Entkoppelung der Hand-Auge-Relation, die in traditionellen Kunstverfahren eine dynamische Einheit bildet. Gefragt ist das kritische Unterscheidungsvermögen, das mit unzähligen Daten und einem viel höheren Produktionsausschuss konfrontiert ist. Statt dem Nach und Nach traditioneller künstlerischer Verfahren, die das Werk Gestalt annehmen lassen, zeigt sich die Aufnahme als Ergebnis eines blitzartigen Registrierungs Vorgangs. Das Ergebnis der Aufnahme muss beurteilt, als Ganzes angenommen oder verworfen werden. Dies trägt dazu bei, dass sich der Schwerpunkt vom Hervorbringen auf die *Auswahl*, die Wahl überhaupt verschiebt. Die bildmäßige Fotografie verweigert sich diesem Zwang auf der Ebene der Bildauswahl. Keine Aufzeichnung kann für sich als künstlerisch gelungen betrachtet werden. Sie ist bloß das Rohmaterial für die künstlerische Gestaltung. Doch hier stellt sich das Problem der Auswahl von Neuem, denn die bildmäßige Fotografie ringt mit dem Überschuss an Details. Sie müssen ausgefiltert werden. Der Prozess der Bearbeitung macht jeden Abzug einzig. Die bildmässige Fotografie setzt sich gegen ein zu viel der Details, ein zu viel der Bilder zur Wehr, das der apparativen Seite der Fotografie geschuldet ist.

Das Aufbrechen der Hand-Auge-Relation ist der apparativen Logik verpflichtet. Ihr Exerzierfeld wird die Montage. Aber erst die Volte gegen die Fetischisierung der Ausdrucksgeste in den 1960ern verschiebt die Hand-Auge Relation in den künstlerischen Praktiken so, dass der Weg für den Eintritt der Fotografie in den Bereich der bildenden Kunst gebahnt ist.

## II. Alfred Stieglitz – Inszenierungen der Fotografie als Kunst

### Strategie I: Nobilitierung des Mediums

#### Wahl und Auswahl

In einem Artikel in Stieglitz' Zeitschrift *Camera Work*<sup>40</sup> wird das Problem von Ausstoß und Wahl im Werk des Fotografen in eine Naturmetapher übersetzt: Wie sich beim Fisch aus einer Unzahl von Eiern nur wenige entwickeln, so erlangen aus der Fülle der Aufnahmen nur wenige das Stadium der Reife. Die Aufnahmen bilden bloß ein Reservoir potentieller Bilder. Die Entwicklung erschließt sie erst. Der Vergleich zielt darauf ab, die Arbeit am einzelnen Foto gegenüber der Aufnahme zu privilegieren. Zunächst muss die bewusste Überschussproduktion von Natur und Apparat reduziert werden. Dafür ist eine fortlaufende Selektion notwendig. Anders als in der Natur erfordert das gegenüber dem Apparatausstoß bewusste Entscheidungen. Die kritische Auswahl geht der „Entwicklung“ des einzelnen Exemplars voraus. Nicht nur das, die Frage der Auswahl stellt sich mit jeder Etappe der technischen Produktion. Welche Details? Welche Effekte? Bei Missfallen wird man nicht auf den Nullpunkt, das weiße Blatt zurückgeworfen, wie in den traditionellen Künsten. Man kann immer auf das Ausgangsmaterial zurückgreifen und die Versuchsanordnung wie im Experiment wiederholen und modifizieren. Nicht möglich aber ist es, von einer Korrektur her das Bild Zug um Zug zu überarbeiten und im Prozess des Machens das Vorgegangene zu modifizieren. Die dynamische Hand-Auge Relation weicht dem selektiven Eingriff. Wahl und Auswahl werden zum entscheidenden Faktor für das Ergebnis. Dies alles trägt dazu bei, dass das kritische Auge gegenüber der ausführenden Hand an Bedeutung gewinnt.

Bei Stieglitz wird die Frage von Wahl und Auswahl zum qualitätssichernden Gütesiegel, das die künstlerische Fotografie von ihren profanen Anwendungsfeldern absetzen und ihren Rang bestätigen soll.

Ein Foto Frank Eugenes aus dem Jahr 1907 ist in dieser Hinsicht programmatisch (Abb.1). Thema ist die kritische Prüfung von Abzügen. Die Szene ist inszeniert. Der Abzug arbeitet mit malerischen Effekten. Das Monogramm oben links beglaubigt die künstlerische Leistung des Fotografen. Eugene lässt die Figuren aus dem dunklen, wie mit Kohle schraffierten Hintergrund hervortreten. Vier Männer sitzen an einem Tisch, dessen vordere Kante unscharf den Bildraum nach vorne begrenzt. Alle vier sind bekannte Fotografen und, was zur Programmatik der Aufnahme beiträgt, Gründungsmitglieder der Zeitschrift *Camera Work*. *Camera Work* (1903-1917) ist der zentrale Ort, an dem der Kunstanspruch der Fotografie am

---

<sup>40</sup> *Camera Work* erschien zwischen 1903 und 1917 in vier Ausgaben pro Jahr.

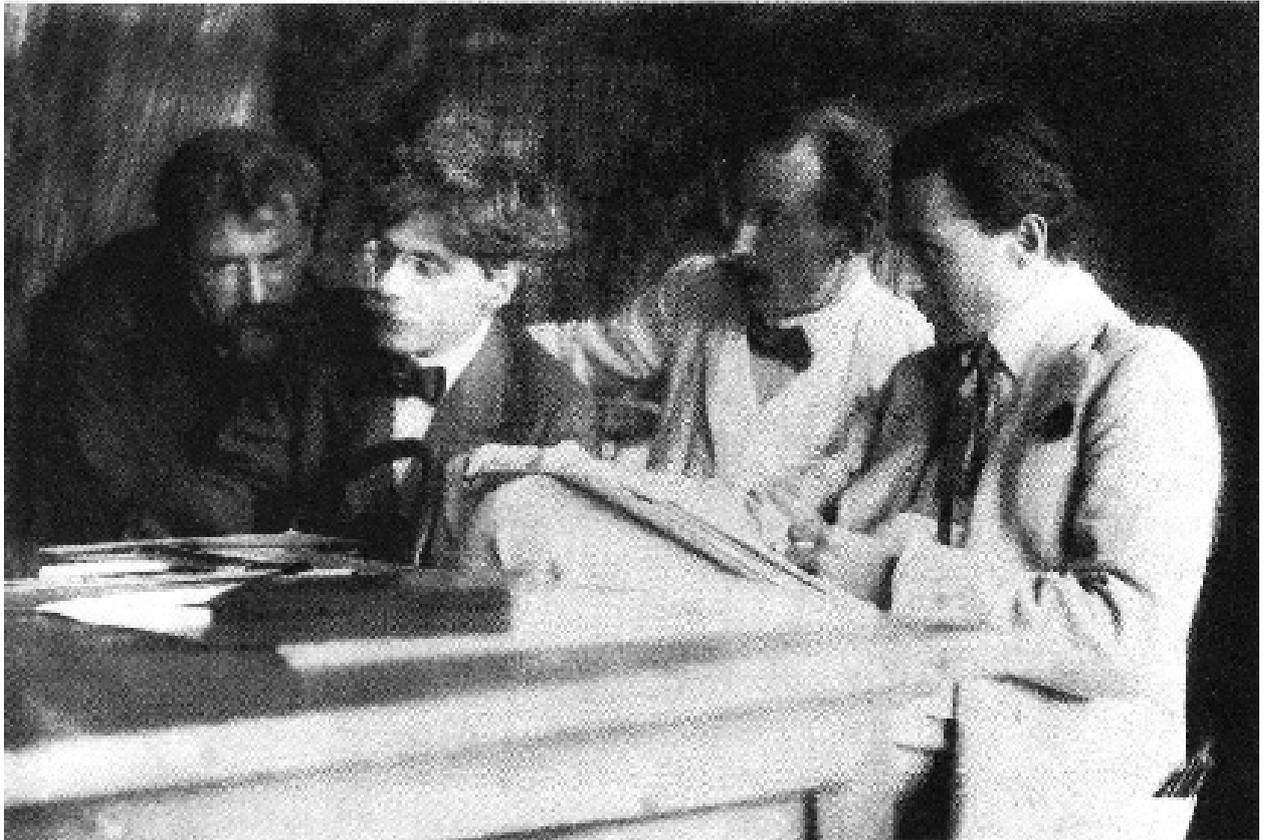


Abb.1 Frank Eugene: Frank Eugene, Alfred Stieglitz, Heinrich Kühn und Edward Steichen, 1907.

Beginn des 20. Jahrhunderts verhandelt wird.<sup>41</sup> Von links nach rechts ist der Fotograf Frank Eugene selbst zusehen, Alfred Stieglitz, Heinrich Kühn, der führende Vertreter des Pictorialismus im deutschsprachigen Raum und Edward Steichen. Steichen, der junge *shooting star* der amerikanischen Fotografie, hat die ambitioniert moderne Typographie von *Camera Work* entworfen und ist für das Layout verantwortlich. Die Füße hochgestellt, hält er eine Ausgabe der Zeitschrift auf den Knien, die zu diesem Zeitpunkt bereits im vierten Jahrgang steht. Sein Blick ist, wie der aller Anwesenden, auf etwas gerichtet, das Stieglitz, der *spiritus rector* der Zeitschrift, hoch hält. Die malerische Verunklärung macht seine Hand fast unsichtbar. Sie hebt sich kaum vom dunklen Anzug Eugenes ab. Auch was sie hochhält, ist kaum zu erkennen. Es erregt die Aufmerksamkeit des Betrachters nur, weil die Blicke aller darauf gerichtet sind. Vermutlich ist es ein vom Stapel auf dem Tisch aufgenommenes Foto, vielleicht auch eine Reproduktion, die hier ostentativ einer kompetenten Qualitätsprüfung unterzogen wird. Inszeniert wird in dem Foto eine höchsten Standards genügende Auswahl. Die kritische Prüfung durch die vier berühmten Fotografen steht für den Anspruch an die Qualität der Fotos und der Zeitschrift, mit der Stieglitz den Kunstanspruch des Mediums durchsetzen will.

Man könnte in der Pose der Vier die Haltung von Connaisseurs erkennen. Kunstkennerchaft

<sup>41</sup> Gründungsmitglieder von *Camera Work* sind außer Stieglitz, Bullock, Dyer, Eugene, Fuguett, Gertrude Käsebier, Keiley, Redfield, Eva Watston, Schütze, Steichen, Stirling, Strauss und Clarence H. White.

wird in der Regel ebenso getrennt von der professionellen Kunstausbübung gehalten wie auch der kunstkritische Umgang. In dem Prüfungsszenario jedoch ist entscheidend, dass der Name der Fotografen für den hohen Standard des Urteilens einsteht. Sie alle sind als Urteilende aber zugleich in ihrer Arbeit als Fotografen zu Beurteilende vor der Kamera. Eugene ist in dieser Doppelrolle präsent: Er ist Fotografiertes und Fotograf und darüber hinaus Autor des Abzugs, der der Beurteilung durch die Kollegen standhalten soll. Das Paradoxe nun ist, dass seine Bemühungen um malerische Effekte dem Betrachterblick den Gegenstand der Beurteilung entziehen. Die Manipulation im Labor lässt ihn verschwinden. Die Hand Stieglitz' und was sie zeigt, ist kaum erkennbar. Dadurch wird der kritische Blick der Urteilenden auf dem Foto totalisiert. Der künstlerische Eingriff, die Meisterhand, führt zur Verabsolutierung des Auges. Für den Betrachter des Fotos konstituieren die prüfenden Blicke, was beurteilt werden soll. Eugenes Aufnahme zeigt die Spaltung in der Hand- Auge Relation, gerade weil er bemüht ist, sie über den künstlerischen Eingriff zu vermitteln. Was als bloße Imitation der Malerei, als Ästhetisierung des Technischen erscheinen könnte, lässt sich als eine Auseinandersetzung mit der medialen Bilderfahrung lesen.

### **Techniken der Ästhetisierung**

Fachkompetenz und kritische Kennerschaft werden nicht bloß szenisch inszeniert, sondern malerisch überhöht. Die Männer treten von einer diskreten Aureole umgeben aus dem pastellartig schwarzen Hintergrund hervor.

Neben unterschiedlichen Techniken zu Erzeugung von Unschärfe gehört das Clair-obscure, das hier waltet, zu einem der bevorzugten Effekte des Pictorialismus. Wie Frizot gezeigt hat, geht es allerdings nicht bloß um eine malerische Wirkung<sup>42</sup>. Das Verfahren referiert auf eine medial gebundene Bilderfahrung: Die des Negativs. Die Umkehrung der Lichtwerte steht im Zusammenhang mit der apparativ technischen Seite der Fotografie. Zugleich ist sie aber innerhalb konventioneller Bildtraditionen lesbar als Emanation, als Zeichen überirdischer oder geheimnisvoller Kräfte. Sowohl die Geisterfotografie<sup>43</sup> als auch Symbolisten wie Odilon Redon oder Gustave Moreau machten Gebrauch davon. Die Attraktivität des Verfahrens in der pictorialistischen Fotografie könnte darin liegen, dass sich die apparativ technische und instrumentell künstlerische Seite *übereinander schieben*. Über die technische Erzeugung des Geheimnisvollen schiebt sich die Auratisierung des Technischen. Konkret verdankt sich der Negativeffekt einem Verfahren, in dem das Verhältnis der Helligkeitswerte von Figur und Grund umgekehrt werden. Die

---

<sup>42</sup> Michel Frizot, „Negative Ikonizität. Das Paradigma der Umkehrung“, in: P. Geimer a.a.O., S. 413-433. „Eines der ersten Werke dieser Ästhetik der Negativität war wahrscheinlich *Sun Rays, Paula*, das der junge Stieglitz 1889 in Berlin anfertigte.“ ebda, S. 428.

<sup>43</sup> Geisterfotos beschäftigten zu Ende des 19. Jahrhunderts Spiritisten ebenso wie Wissenschaftler, vgl. Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren (Ausstellungskatalog), Mönchengladbach/Winterthur 1997 und Clement Cheroux/Andreas Fischer (Hrsg.) *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris/New York 2004.

schattierte Figur hebt sich nicht von einem helleren Grund ab wie in der Zeichnung oder einer unbearbeiteten Fotografie, sondern tritt hell aus dem umgebenden Dunkel. Um diesen Effekt zu erzielen, wird das Papier mit einer dunklen Pigmentschicht überzogen. Helligkeitswerte treten entweder durch Belichtung aus dem Dunkel hervor oder durch Lavieren, dem Auslösen der Pigmente mit einem in Wasser getauchten Pinsel. Das Lavieren ermöglicht eine individuelle Handschrift und schließt sich an Aquarell- wie Radiertechniken an.<sup>44</sup> Materiell handelt es sich um Techniken des *Wegnehmens*. Im Labor werden sie vor allem eingesetzt, um Details zum Verschwinden zu bringen und Konturen weniger hart erscheinen zu lassen. Das Verfahren selbst aber verdankt sich nicht allein einem Einspruch gegen die durch das Medium bedingte Überfülle von Details; es basiert zugleich wie Frizot gezeigt hat, auf der Ikonisierung einer technisch produzierten Bildform: Der des Negativs.<sup>45</sup> Die apparative Seite wird nicht einfach überspielt. Sie ist ein entscheidender Faktor im Vermittlungsversuch zwischen der apparativen und der instrumentellen Seite der Fotografie. Die normativ funktionierenden technischen Programme des Apparats werden hier Ausgangsbasis für eine instrumentelle Nutzung. Die Ikonisierung des Negativs führt nicht nur zur Auratisierung des Abgebildeten, sondern zu der des Mediums selbst.



Abb.2 Edward Steichen, Rodin, Der Denker, Paris 1902.

### Steichens Rodin-Fotos

Der Versuch, durch die Auratisierung den Kunstanspruch der Fotografie durchzusetzen, ist selten deutlicher vorgetragen worden als in Edward Steichens Rodin-Fotos. Steichen beginnt 1901, gerade 22-jährig, den Künstler und seine Skulpturen zu fotografieren. Die Aufnahme von Rodin und seinem *Penseur* erscheint im April 1906 in *Camera Work* <sup>46</sup> (Abb.2). Weitere folgen von Rodin und seiner Balzac Plastik in der Juli Ausgabe 1911 (Abb.3). Noch vor Stieglitz hat Steichen den direkten Kontakt zur tonangebenden Kunstwelt gesucht und als Fotograf den Anspruch erhoben, dazuzugehören. Seit der gemeinsamen Gründung der Photo-Secession 1902



Abb.3 Edward Steichen, Balzac, Die Silhouette, Paris 1911.

<sup>44</sup> Innerhalb der grafischen Verfahren kommt das Aquatintaverfahren dieser Methode, die Figuren aus dem dunklen Grund herauszuarbeiten, am nächsten.

<sup>45</sup> M. Frizot, *Negativität und Ikonizität...*, a.a.O., S. 428.

<sup>46</sup> Das Werk wurde Anfang der 1880er entworfen und 1906 in Bronze ausgeführt.

ist er eng mit Stieglitz verbunden. Steichen dürfte es auch gewesen sein, der die erste Kunstpräsentation Stieglitz' vermittelte. 1908 zeigt Stieglitz 58 Handzeichnungen von Rodin. In Steichens Aufnahme von Rodin und seinem *Penseur* erscheinen Plastik und Meister in ähnlicher Haltung. Ihre Umrisszeichnungen zeichnen sich gegen einen geheimnisvollen Hintergrund ab. Lichter deuten die spiegelnde Oberfläche der Plastik an und geben eine eher vage Vorstellung von Kontur und Volumen. Der auf die Faust gestützte Kopf des Meisters ist verschattet und hebt sich gegen die als Lichterscheinung wiedergegebene Plastik Victor Hugos ab. Die Bildformulierung legt nahe, sie als Emanation des markanten Künstlerschädels zu lesen. Die Werke erscheinen nicht als gestaltete Materie, worauf Rodin in seiner Arbeit Wert gelegt hat, sondern als Geistschöpfung. Damit doppelt Steichen, was Rodin im Entwurf des Denkmals für Victor Hugo dem Dichter als weiblich rahmende Figuren beigegeben hat: Die innere Stimme und den Genius des Ruhmes. Während sie bei Rodin sich dem Stoff entringende Allegorien sind, entmaterialisiert Steichen Rodins Arbeiten zu Lichterscheinungen. Der Stoff der Gestaltung, die Spannung zwischen Materie und Form, die für Rodins Arbeit zentral ist, ist getilgt. Auf eigentümliche Weise mediengerecht, bleibt ein artifizielles Spiel mit Lichtwirkungen zurück. Sie verdanken sich technischen Manipulationen, die Grenzen, aber keinen materiellen Widerstand kennen. Wenn Steichens Effekte sich einem „Abtragen“ verdanken, in dem die Details verschwinden, so steht das im medialen Kontrast zur Arbeit des Bildhauers, der sich am Widerstand des Materials abarbeitet und die Figur erst aus ihm hervor treibt. Das Foto ignoriert die materielle Seite des Werks und suggeriert ein direkteres Verhältnis zum Schöpfungsakt. Die Fotografie erscheint als *Supramedium*, das Künstler, Werk und den imaginativen Schöpfungsakt zugleich festhält. Diese Gleichzeitigkeit von Idee und Werk suggeriert, dass ein epiphanisches Moment unmittelbar festgehalten ist. Inszeniert wird eine direkte Verbindung durch das Medium zur Idee des Künstlerischen. Die kalkulierten Lichteffekte und die Umkehrung der Helligkeitswerte verweisen aber auf die gestaltende Hand des Künstlerfotografen – die allerdings ebenso immateriell zu zaubern scheint wie der Großkünstler in der Aufnahme.

### **Alfred Stieglitz' *Camera Work***

Der kalten Reproduktion, dem bloß automatischen Hervorbringen, muss etwas entgegengesetzt werden. Die Pictorialisten fügen nichts hinzu, übermalen nicht. Ihr Verständnis von Fotografie basiert auf der Arbeit *mit* den technischen Prozessen. Das Abtragen und Wegnehmen wird als ein künstlerischer Akt verstanden, der zur Verwesentlichung führt. Es ist eine Frage der *Wahl*, die sich vor dem Detailreichtum jeder einzelnen Aufnahme stellt, und es ist eine Frage der *Wahl*, die sich vor dem Ausstoß des Apparats stellt. Beides, das ist Stieglitz Strategie, muss sichtbar gemacht werden. Sein in *Camera Work* vertretenes Konzept ist eine Rarifizierung durch hohe Qualitätsmaßstäbe in Auswahl und Wiedergabe der Fotografie. Die Artikel sind dazu da, dies sichtbar zu machen. Die Abbildung und Kommentierung von Kunstwerken stellt den gesuchten Kontext her. Damit versucht Stieglitz eine neue Positionierung des

Mediums vorzunehmen. *Camera Work* wird zur Bühne seines ehrgeizigen Unternehmens, die Fotografie als künstlerisches Medium durchzusetzen.

Stieglitz schafft einen Rahmen, der das einzelne Foto exklusiv macht. Die Zusammenstellung der Fotos profiliert individuelle Haltungen und stellt sie in einen größeren Zusammenhang. Das gilt auch für seine eher diskontinuierliche, eigene Produktion. 1910 publiziert er ein Dutzend seiner Aufnahmen in seiner Zeitschrift. Es sind Stadtansichten, ausgewählt aus der Produktion der letzten achtzehn Jahre. Die thematische Verdichtung erzeugt so etwas wie eine Werkdichte. Die einzelnen Aufnahmen stützen sich gegenseitig. Erst durch strikte Selektion lässt sich auf diese Weise etwas zum „Werk“ Analoges in der Fotografie erzeugen. Auch wenn der Werkbegriff für die traditionellen Künste als fiktiv kritisiert worden ist, ist festzuhalten, dass die Fotografie ihn auf ganz eigene Art in Frage stellt: Durch die apparative Seite der Fotografie. Das Arbiträre muss beschränkt und die Masse der Aufnahmen, die in der Regel bei weitem die Produktion bildender Künstler übersteigt, muss reduziert werden. Dies entspricht der Reduzierung der Details in der bildmäßigen Fotografie. Der Überschuss muss gebannt werden, weil er an den Automatismus der Apparatur erinnert. Aufgeboten wird dagegen die Materialität und die Singularität des Abzugs. Bei den für *Camera Work* ausgewählten Fotos soll es sich um Handabzüge handeln. Der Aufwand, den Stieglitz mit dem Druck treibt, übersteigt, was ein Wissenschaftler an Standards zur Wiedergabe durchzusetzen vermag. Stieglitz tritt mit einer doppelten Prägung an: Von Beruf Ingenieur – er hat an der technischen Hochschule in Berlin bei Hermann Vogel studiert – und von Berufung Ästhet, inkarniert er beide Seiten der Fotografie, die technisch apparative und die bildlich gestalterische. Da er selbst eine Heliogravureanstalt vorgestanden hat, kann ihm niemand bei der Reproduktion von Fotos etwas vormachen, wenn es um seine Qualitätsstandards geht. Es gehört zur Inszenierung der Fotografie in *Camera Work*, auf Perfektion zu bestehen und dies gebührend hervorzuheben. Stieglitz überwachte jeden Produktionsschritt, griff selbst ein und korrigierte kleinste Fehler in der Wiedergabe mit dem Retuschepinsel.<sup>47</sup> In jedem Heft wird angegeben, wie im Einzelnen mit jedem Foto verfahren wurde.<sup>48</sup> Die Sorgfalt, die auf die Reproduktion verwendet wird, darf jedoch zu keiner Äquivalenz mit dem Handabzug führen. Die Fotografie muss der Reproduktion eine Winzigkeit voraushaben. Auch das wird betont – und muss es auch, wenn die Strategie funktionieren soll. Der Aufwand der Reproduktion erhöht nicht nur den Wert der Vorlage; dass das Foto nie vollständig getroffen werden kann in der Reproduktion, erhebt es zum *Original*. Jedes Foto ein Unikat, das sich eben nicht beliebig reproduzieren lässt. Dies wird durch ein ins Bild gerücktes Monogram oder die Signatur häufig noch verstärkt.<sup>49</sup> Die von Hand abgezogenen Fotogravuren werden für die

---

<sup>47</sup> Pam Roberts, „Alfred Stieglitz, Galerie 291 und *Camera Work*“, in: Simone Ohilippi, Ute Kieseyer (Hrsg.), Alfred Stieglitz, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Köln 1997, S. 47.

<sup>48</sup> „Photogravure von unmanipuliertem, unverfälschtem Negativ“, „Halbtonreproduktion vom Platinoriginal“, „eine Photogravure von einem vergrößerten Negativ“, heißt es unter anderem in der Auflistung von *Camera Work* 3/1903 unter der Kopfzeile „Our Illustrations“ auf Seite 52.

<sup>49</sup> Kopiert werden damit Grafikpraktiken. Auch die Herausgabe von Fotoeditionen folgt diesem Muster. *Camera Work* vertreibt eine Aufnahme Steichens als Auflagenobjekt auf Goldpapier mit und ohne Signatur. Unsigniert kostet sie 1.50 \$, signiert 5 \$.

Hefte auf Japanpapier oder auf hochwertiges Kunstdruckpapier mit Büttenrand aufgezogen. Der Aufwand wird mit den nuancierten Valeurs begründet, dem malerischen Ton, den subtilen Übergängen, die die künstlerische Fotografie auszeichnet.

„It is on subtle gradation in tone and value that its artistic beauty so frequently depends on. It is, therefore, necessary that reproduction of photographic work must be made with exceptional care and discretion of the spirit of the originals ... no reproductions can do full justice to the subtleties of some photographs.“<sup>50</sup>

Keine Maschine kann das hervorbringen, und mehr noch, jede Maschine bedroht die Qualitäten des Originals. Deshalb ist es auch keine subalterne Tätigkeit, darüber zu wachen. Es verlangt technisches Know How und ein künstlerisch geschultes Auge. Stieglitz' Name prangt als Qualitätssiegel auf der ersten Seite jeder Ausgabe. Nicht bloß sein Name, seine Signatur mit dem flach ansetzenden S, dass vom T überhöht das S zugleich durch- und unterstreicht. Unverkennbar handelt es sich um eine grafisch stilisierte Künstlersignatur.

Die so sorgfältig reproduzierten Gravuren auf dem exquisiten, mit der Tonigkeit farblich abgestimmten Papier werden durch Leerseiten abgesetzt. Jede steht für sich. Das kostet Geld. Viel Geld. Stieglitz arbeitet unbezahlt und steckt darüber hinaus wie in alle seine ehrgeizigen Unternehmungen, die nicht durch finanzielle Erwägungen profaniert werden sollen – Familiengeld.

Professionalität im Umgang mit dem Medium ist Teil der hohen Qualitätsstandards. Gleichwohl darf es keine Verbindung zur professionellen Fotografie geben. Die Gebrauchsfotografie mit ihrer bloß technischen Handwerksausbildung und Marktorientierung ist mit Stieglitz' Kunstanspruch unvereinbar. Für ihn ist der einzig nicht kompromittierende Status für einen Fotografen der des Amateurs. Es ist ein permanenter Balanceakt, in dem Stieglitz sein Unternehmen verteidigt. In der Abgrenzung zu den Knipsern muss Professionalität aufgeboten werden. Gegenüber der Abhängigkeit des professionellen Fotografen die Freiheit des Amateurs. Gegen die Fotoamateure des Camera Clubs, dem er zunächst angehört hatte, werden höhere geistige Ansprüche mobilisiert – aber auch eine professionelle Strategie, Fotos zu platzieren und an der Durchsetzung des Mediums jenseits der Gebrauchsfotografie zu arbeiten.

Fassen wir zusammen: Um einen Kunstanspruch für die Fotografie zu verteidigen, muss erstens unter Beweis gestellt werden, dass man die apparative Seite der Fotografie kontrolliert, zweitens abgewehrt werden, dass der hohe Standard an Professionalität etwas mit der professionellen Fotografie zu tun hat und ausgeschlossen werden, dass der eigene Amateurstatus irgendetwas mit bloßer Liebhaberei zu tun hat.

Stieglitz geriet mit der organisierten Szene der Amateurfotografen, der er selbst entstammt, schnell überkreuz. Bezeichnend für die Differenzen ist, dass er aus dem im Auftrag des Foto Clubs herausgegebenen Mitteilungsblatt *Camera Note* versuchte, eine Zeitschrift zu

---

<sup>50</sup> Alfred Stieglitz im Vorwort zu *Camera Work*, 1, 1903.

machen. Bei seinen Ansprüchen verschlingt das zehnmal mehr als der Camera Club für sein Organ angesetzt hat.<sup>51</sup> Für seinen Versuch, das Medium zu positionieren, bekommt Stieglitz keine ausreichende Rückendeckung. In Avantgarde-Manier gründet er 1902 zusammen mit Steichen eine Sezession und bringt im darauf folgenden Jahr die erste Nummer von *Camera Work* heraus. Nur durch eine eigene Zeitschrift und bald auch eine eigene Galerie kann er das aufwendige *framing*<sup>52</sup> des Mediums vorantreiben.

Dass die Fotografieszene ihm darin nicht zu folgen bereit ist, hat sich nicht nur in den Streitigkeiten mit dem Camera Club bemerkbar gemacht. Als er die Kunstansprüche durch Reproduktionen bildender Kunst und Artikel, die sich mit Kunstfragen beschäftigen, zu befestigen sucht, setzt ein dramatischer Abonentenschwund ein. 1912 ist für *Camera Work* ein Scheidejahr: Eine Spezialnummer bringt sieben Akte von Matisse und sieben Gemälde und Skulpturen von Picasso. Abonnenten kündigen in Scharen. Texte von Gertrude Stein markieren im Textteil die Trendwende. In den folgenden Jahren muss Stieglitz immer mehr Geld in das Unternehmen stecken, um es nicht allein fortzuführen, sondern auch auf dem bisherigen Qualitätsniveau zu halten, das für ihn unverzichtbar ist. In seinen Augen adelte der finanzielle Misserfolg offenbar sein Engagement. Über die Bedeutung seines Unternehmens hegte er trotz Publikumsschwund nicht den mindesten Zweifel. Stieglitz achtete darauf, dass die ihm relevant erscheinenden Organisationen und Institutionen die Zeitschrift komplett archivierten. Im Zweifelsfall ergänzte er den Bestand durch Freixemplare.

Ab 1905 kamen zur Zeitschrift Galerieräume hinzu. Am Anfang steht die Absicht, der Fotografie im Kunstkontext in *Down Town* New York zu zeigen. Er mietet an der schicken 5th Avenue. Wie in der Zeitschrift setzt er auch bei der Gestaltung der *Little Gallery* und später in der berühmten 291 alles daran, die gezeigten Arbeiten ins rechte Licht zu setzen. Auch hier weist er wie in *Camera Work* ausdrücklich auf die Formen der Präsentation hin. In der Aprilausgabe von *Camera Work* 1906 macht er detaillierte Angaben zur Beleuchtung, Farbabstimmung und Hängung in seiner Galerie. Das besondere an Stieglitz' Strategien ist, dass er die Bedeutung der *medialen* Positionierung der Fotografie begreift. In einem persönlichen Kraftakt versuchte er Präsenz und Präsentation seines Mediums in kunstadäquaten Formen abzusichern.

Das blieb ein lebenslanges Zuschussunternehmen.<sup>53</sup> Obwohl es für Stieglitz ein Ehrenpunkt war und blieb zu vermeiden, mit Kunst Geld zu verdienen, wusste er sehr wohl, dass die Durchsetzung des Kunstwerkanspruchs der Fotografie sich in ihrem Preis manifestiert. Er beklagt den amerikanischen Materialismus, die Manie alles zu einer Frage des Preises zu machen. 1921 setzt er jedoch gezielt genau an diesem Punkt an: Er verlangt für ein Foto aus

---

<sup>51</sup> Bewilligt waren 1850 \$, Stieglitz verbrauchte 18000 \$ in fünf Jahren, vgl. Pam Roberts, Alfred Stieglitz..., a.a.O., S. 37.

<sup>52</sup> Allan Sekula, „On the Invention of Photographic Meaning“, in: Victor Burgin (Hrsg.), *Thinking Photography*, London 1982, S. 85-109, insbes. S. 92 f.

<sup>53</sup> Zwar wurde 1/4 der gezeigten Fotos abgesetzt, doch konnten bei einem Durchschnittspreis von 45 \$ nach Abzug des Autorenanteils keine nennenswerten Gewinne gemacht werden. Stieglitz trug zudem durch eigene Ankäufe zu dem respektablen Ergebnis bei.

seiner O'Keeffe Serie den unerhörten Preis von 5000 \$. Damit beanspruchte er demonstrativ für seine Fotos dasselbe Preisniveau wie für qualitativ hochrangig eingeschätzte Kunst. Als Fanal wurde es von einer schockierten Öffentlichkeit zur Kenntnis genommen, blieb aber für weitere 60 Jahre vollkommen folgenlos.

Was treibt Stieglitz an? Die durch nichts beschränkte Kontrolle über Zeitschrift und Galerie sichert seinen Ideen und seiner Arbeit Resonanz. Die Galerie 291 – Club, Kirche und Labor in einem – ist der Umschlagplatz für neue Ideen. Zwar überwirft er sich immer wieder mit Menschen seiner Umgebung, doch seine Autorität und Kennerschaft sorgt für einen stetigen Zustrom junger Fotografen und zunehmend junger amerikanischer Künstler. Sie reisen von weit her an, um ihm Arbeiten zur kritischen Begutachtung vorzulegen. Dadurch hält Stieglitz die Verbindung mit der neuen Generation. Die letzte Ausgabe von *Camera Work* 1917 ist ein Paukenschlag. Sie ist Paul Strand und seinen Stadtbildern von New York gewidmet. Strand ist mit 27 Jahren halb so alt wie Stieglitz. Er gehört einer neuen Generation an, die anders als Stieglitz und jüngere Mitstreiter wie Steichen und Sheeler, keine technische oder künstlerische bzw. handwerkliche Ausbildung durchlaufen hat. Es ist die erste Generation, die Fotografie studiert. Von 1907 bis 1909 ist Lewis Hine Paul Strands Lehrer. Er wird Mitglied der Photo Secession und schließt sich der Gruppe um die Galerie 291 an. Was 1903 mit der Verteidigung und Präsentation des Pictorialismus begonnen hatte, endet 1917 mit einem manifesten Bekenntnis zur *straight photography*.

Für Stieglitz handelt es sich nicht um eine abrupte Kehrtwende. Er versucht, den Kunstananspruch für das Medium auch weiterhin voranzutreiben, verschiebt aber den Begründungszusammenhang. Nicht Hand und Handschrift des Fotografen schaffen die Differenz, auf die sich der Anspruch gründet. Es ist gerade die Freisetzung der Hand, die Fotografie als mentaler Akt, die dafür eintreten soll. Der kreative Akt wird gewissermaßen aus dem Labor in die Aufnahmesituation verlegt. Der Versuch, die Hand sichtbar zu machen, kann aufgegeben werden, weil die Privilegierung des Auges einen Weg zur *immateriellen* Seite der Kunst öffnet. Stieglitz druckt 1912 einen Auszug aus Kandinskys *Das Geistige in der Kunst* unmittelbar nach dem Erscheinen in *Camera Work* ab. Die Abstraktion in der Kunst sieht er als Triumph der Idee über die Materie. Mit der Freisetzung der Hand geht de facto die von der Technizität einher. Die Industrialisierung der Fotografie zielt darauf ab, ihre apparative Seite so zu vervollkommen, dass sie unsichtbar wird. Für den Fotografierenden geht es allein um den Moment des Auslösens. Auch wenn man weiterhin selbst seine Abzüge macht, vereinfacht und standardisiert die Labortechnik die Arbeit. Das Präparieren des Fotopapiers entfällt, da es gebrauchsfertig angeliefert wird. Neue Entwicklerlösungen beschleunigen die Belichtungszeiten.<sup>54</sup> Der Moment Kodak, wie ihn Brunet<sup>55</sup> so treffend nennt, hat sein verzögertes Komplement in der *straight photography*. Während Paul Strand den neuen Typ

---

<sup>54</sup>Die Geschichte der Negativprojektion, die das ermöglicht, ist noch nicht geschrieben. Die Möglichkeit, Ausschnitte vom Negativ zu belichten und Vergrößerungen anzufertigen, hat die Ausdrucksmittel der Fotografie und die visuelle Wahrnehmung der Welt verändert.

<sup>55</sup> François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2000, S. 303-332.

des Fotografen verkörpert, der die Fotografie der 1920er Jahre prägen wird, arbeitet Stieglitz weiter an der Positionierung der Fotografie im Kunstkontext. Seine entscheidende Einsicht ist, dass er ihn verändern muss, um der Fotografie einen Platz darin zu schaffen. Aus einem eher defensiven Vorgehen entwickelt er eine Offensive: Ab 1918 setzt er kurzerhand zur Erfindung einer genuin amerikanischen Moderne an, in der die Fotografie integraler Teil der Kunst sein soll. Die Verteidigung seines Mediums befördert ihn zur Gründungsfigur einer eigenständigen amerikanischen Kunst.

## Strategien II: Die Erfindung der amerikanischen Moderne

### Krise und neuer Anfang

Um es noch einmal zusammenzufassen: Stieglitz' Weg geht von der Bildmanipulation über das „Framing“ der Fotografie zu einem Konzept für eine eigenständige amerikanische Kunst, das ich im Folgenden als den nächsten und radikalsten Schritt beschreibe, um seinem Medium in den Bereich der Kunst zu integrieren. Bei jedem Schritt setzt er neu an, zwischen der technisch-apparativen Seite der Fotografie und den Ansprüchen der Kunst zu vermitteln. Dabei ändern sich seine Auffassungen von Kunst nicht weniger als die von Fotografie. Die Auseinandersetzung mit der europäischen Avantgarde eröffnet ihm eine Perspektive, die Fotografie mit künstlerischem Anspruch aus der Abhängigkeit von Idealen einer akademischen Salonmalerei herauszuführen. Die Entwicklung seiner Positionen erfolgt dabei keineswegs bruchlos. Sie ergeben sich aus Versuchen, Fehlschlägen, Begegnungen und Gelegenheiten. Phasenweise scheint Stieglitz der Fotografie vollkommen den Rücken gekehrt zu haben. Das gilt nicht nur für seine Vermittlungsarbeit, sondern auch für die eigene Produktion. Zwischen 1913 und 1921 gibt es keine einzige Ausstellung seiner Arbeiten. Er vertritt nicht länger den Pictorialismus, findet aber für die eigene Praxis zunächst keine Alternative. Sein viel gerühmtes Engagement als Kunstvermittler ist ebenfalls wechselhaft. Er sucht immer wieder neue Felder und Allianzen. Nachdem er sich zunächst für die europäische Moderne engagiert hat, kehrt er sich nach ihrem Erfolg in der *Armory Show* 1913 von ihr ab. 1915/16 paktiert er mit der Avantgarde und unterbricht die Herausgabe von *Camera Work* für ein Jahr, um mit *291* New York Dada sein wichtigstes Publikationsorgan zu geben.<sup>56</sup> Schließlich setzt er mit aller Entschiedenheit – und diesmal dauerhaft – auf eine unabhängige amerikanische Kunst. Er schränkt sein internationales Aktionsfeld zu Gunsten eines lokalen ein. Gleichzeitig geht er von der Verhandlung materieller Bedingungen, unter denen Fotos bearbeitet, reproduziert und gezeigt werden, über zu einer mehr ideellen, die seine Position als Fotograf und als Vermittler neu begründen soll.

Stieglitz nimmt dabei Bezug auf eine Diskussion, die nach dem ersten Weltkrieg in den USA einsetzte. Ihr Ziel war es, nach dem Sieg der USA und ihrer Verbündeten und dem Zerfall des alten Europas eine eigenständige kulturelle Identität zu bestimmen. Sie wird einerseits gegen eine als dekadent empfundene, europäische Kultur profiliert und andererseits gegen den für geistlos gehaltenen Materialismus der amerikanischen Gesellschaft. Gegenüber Europa wird die unbelastete Modernität Amerikas beschworen, gegenüber dem beschränkten Materialismus im eigenen Land eine naturverwurzelte Spiritualität. Diese doppelte Frontstellung schneidet mögliche Verbindungen zu Avantgardepositionen ab, mit denen Stieglitz zwischen 1914 und 1916 sympathisiert hat. Duchamp und Picabia, die 1915 in New York auftauchen, begeisterten

---

<sup>56</sup> Auch *Dada* bekommt einen Auftritt de luxe: 12x18 Inches auf qualitativ hochwertigem Papier zu 1000 Stück und je 100 Vorzugsausgaben auf Japanpapier. Es erscheinen 12 Nummern von März 1915 bis Februar 1916, vgl. Dawn Ades, *Dada and Surrealism reviewed*, London 1978, S. 33-57.

sich für die präventionslose amerikanische materielle Kultur.

„Almost immediately upon coming to America it flashed on me that the genius of the modern world is in machinery and that through machinery art ought to find a most vivid expression“<sup>57</sup>, äussert Picabia drei Monate nach seiner Ankunft. Stieglitz hatte mit Picabia wie Duchamp engen Kontakt. Er hat die historische Aufnahme von Duchamps „R.Mutt“ signierten Pissoir gemacht und Picabias Maschinenbilder publiziert.<sup>58</sup> Letztlich bleibt er aber vom Geist der dadaistischen Umtriebe unberührt. Er teilt ihre Absage an ein dekadentes europäisches Kunstsystem, verwirft aber ihre ironisch affirmative Haltung zu einer technischen Artefaktkultur. Der Wunsch nach Erneuerung treibt ihn wie viele, die sich an der Diskussion um ein kulturelles Selbstverständnis der USA beteiligen, zur Mythisierung der Technik. Wenn er in die Feier der Wolkenkratzer und Industrielandschaften einstimmt, so weil er in ihnen Vitalitätszeichen einer jungen, aufstrebenden Kultur sieht.<sup>59</sup> Dieser Neuorientierung geht für Stieglitz eine tiefe Krise voraus.

Der Kriegseintritt Amerikas 1917 fällt mit der Einstellung von *Camera Work* und der Aufgabe seiner berühmten Galerie 291 zusammen. Mit der Zeitschrift und der Galerie verliert Stieglitz seine Aktionsplattformen. Seine Karriere als Fotograf erweist sich zu diesem Zeitpunkt mehr als instabil. Sein „Werk“ ist mit dem Prestigeverlust des Pictorialismus weggebrochen. Die Preise sind dramatisch gefallen. Fotos einstmals hochgeschätzter und von ihm gesammelter Kollegen werden auf Flohmärkten verramscht. Das Problem des Veraltens stellt sich für die Fotografie abrupt und weit dramatischer als in der Kunst. Der Pictorialismus erweist sich damit nicht als eine Etappe in der Entwicklung der Fotografie, sondern schlicht als *démodé*. Der ehrgeizige Versuch, die bildmäßige Fotografie im kulturellen Wertesystem zu verankern, war gescheitert. Bei der Höhe seines Einsatzes muss Stieglitz als persönlichen Fehlschlag erlebt haben, was im Rückblick als Instabilität eines neuen Mediums erscheint.

Neue Medien können auf zwei wesentliche Faktoren der Wertstabilisierung nicht zurückgreifen: Die Konstruktion des Oeuvres und seine institutionelle Beglaubigung. Beide hängen von Übereinkünften zur Rolle von Autorschaft und Werk ab. Sie sorgen für die Kohärenz der Arbeiten. Die Institutionen sichern ihren Wert ab und beglaubigen die Autorschaft. Statt zu veralten werden die von ihnen gehegten Bestände allenfalls historisch. Für technische Medien lässt sich weder der Werkbegriff noch die Autorschaft ohne weiteres reklamieren. Beides ist durch die apparative Dimension in Frage gestellt. Das Modell der Entwicklung greift, wenn überhaupt, nur eingeschränkt. Zu deutlich ist es eine Frage der *Wahl*, was das Werk ausmacht. Die Zahl der Aufnahmen, die ein Fotograf im Lauf eines Arbeitslebens macht, übersteigt eklatant das, was noch der produktivste Künstler hervorbringen kann. Die Reduktion durch

---

<sup>57</sup> Francis Picabia, „French artists spur on American Art“, in: *New York Tribune*, 24.10.1915, S. 2.

<sup>58</sup> Picabias Maschinenportraits erscheinen in der Doppelnummer 5/6 1915 von 291 darunter eins, das Stieglitz zeigt: als (gesprengte? zerlegte?) funktionsuntüchtige Kamera.

<sup>59</sup> Stieglitz begeistert sich für D.H. Lawrence und seinen Glauben an ursprüngliche Kräfte der Erneuerung. Da die amerikanische Literatur sich schon länger mit Fragen kultureller Identität beschäftigt, diskutiert Stieglitz mit Schriftstellern wie Sherwood Anderson und E. E. Cummings.

den Fotografen verdankt sich einer stets neuen Wahl. Wenn er auslöst, kann er sich nur sehr bedingt auf schon Geleistetes beziehen. Auch hier bleibt er auf die Wahl beschränkt, die Wahl eines singulären Moments. Der innere Zusammenhang, der zur Absicherung des Werkbegriffs konstitutiv ist, kommt nicht zu Stande, weil Fotos sich zugleich zu homogen *und* zu heterogen zueinander verhalten. Sie zeigen immer die gleiche glatte Oberfläche und sie zeigen immer etwas Verschiedenes. Eine Zuschreibung wie in der Malerei, die sich auf die Handschrift des Künstlers gründet, ist damit nicht ohne weiteres möglich. Die Institutionen reagieren mit einem begründeten Misstrauen. Übereinkünfte werden destabilisiert, die für ihr Funktionieren erhebliche Bedeutung haben. Stieglitz sieht ein, dass die Imitation einer Faktur und die Rarifizierung der Fotos nicht weitergeführt haben. Anders etwa als sein Mitstreiter Heinrich Kühn, der sich weiter für den malerischen, qualitätsvollen Abzug einsetzt und dies breitenwirksam in Anleitungen für Amateure zu vermitteln sucht, geht es Stieglitz nach wie vor um seine Selbstpositionierung als Künstler und die Durchsetzung des Kunstanspruchs für sein Medium. Mit Mitte 50 bricht er sowohl persönlich wie professionell alle Brücken hinter sich ab und setzt noch einmal neu an.

„I was born in Hoboken. I am an American. Photography is my passion. The search for truth my obsession.“<sup>60</sup>

Mit dieser manifestartigen Selbstaussage tritt Stieglitz 1921 an die Öffentlichkeit. Passion, Obsession: Etwas scheint leidenschaftlich in Bewegung gekommen zu sein und sein Selbstbewusstsein als Amerikaner, Fotograf und Wahrheitssucher gleichermaßen zu festigen. Der neue Selbstentwurf verdankt sich einer Begegnung: Der Katalysator, der die Energie für die Verbindung der drei Elemente sowohl auf der persönlichen wie auf der Diskursebene freisetzt, ist Georgia O’Keeffe. Sie ist zum Zeitpunkt des ersten Kontakts eine vollkommen unbekannte Malerin aus der amerikanischen Provinz. Mit ihr holt er Amerika nach New York. In seinem Leben geschieht, was Stieglitz für die amerikanische Kunst erwartet: Eine grundständige Erneuerung, die sich vom Ballast der Vergangenheit befreit und einen gewaltigen Kreativitätsschub auslöst. Umgekehrt beflügelt die eigene Erfahrung seine Vision und gibt ihr eine spezifische Wendung.

### **O’Keeffe, „modern by instinct“**

O’Keeffe gehört zu der neuen Generation, auf die Stieglitz setzt. Die Künstler sind im Schnitt 20 Jahre jünger als er. Zu ihnen gehören Marsden Hartley, Charles Demuth, Athur Dove, John Marin und Charles Sheeler, die heute geschlossen zu den Gründungsfiguren der amerikanischen Moderne gezählt werden.<sup>61</sup> Sie alle haben sich in Paris mit den Kunstentwicklungen der europäischen Moderne auseinandergesetzt, haben Impressionismus, Kubismus, Futurismus

---

<sup>60</sup> Weston J. Naef, The collection of Alfred Stieglitz, Metropolitan Museum of Art, New York 1978.

<sup>61</sup> Vgl. Christos Joachimides und Norman Rosenthal, Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, München 1993. Die Ausstellung im Gropiusbau, die sich an die durchgesetzte Version der amerikanischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts hielt, hob sie entsprechend in der Präsentation hervor.

im Schnelldurchgang absolviert und wenden sich amerikanischen Motiven zu. Aus diesem Muster fällt Georgia O’Keeffe deutlich heraus. Sie ist die einzige Frau, die Stieglitz mit Nachdruck fördert, und sie hat Amerika nie verlassen. Für ihn verkörpert sie die zukunftssträchtige Differenz: *Als Frau und als Amerikanerin*. Stieglitz wird nicht müde, ihre Weiblichkeit zu preisen. Er unterstreicht, dass sie nie einen Fuß nach Europa gesetzt hat. Die erste große Einzelausstellung, die er für sie 1923 in den Anderson Galleries ausrichtet, heißt demonstrativ „Georgia O’Keeffe. An American“.

Geschlecht und Herkunft figurieren als Garanten eines direkten, unverstellten Ausdrucks. Nach der Begegnung mit O’Keeffe wird für Stieglitz Weiblichkeit zum Index des Authentischen. Es inkarniert sich für ihn buchstäblich in O’Keeffe als Frau *und* Künstlerin. Das beginnt mit seinem legendären Ausruf „a woman on paper at last“ von 1916, über eine Briefpassage, in der er sie als „The great Child pouring out her Womanself on to paper- pure -true- unspoild.“<sup>62</sup> von 1918 und kulminiert in der notorischen Formulierung des Stieglitz’ Freund Rosenfeld, der in einer Rezension zu ihrer Ausstellung 1921 schreibt: „Her art is gloriously female... Her great painful and ecstatic climaxes make us at last to know something the man has always wanted to know.“<sup>63</sup> Die von Stieglitz propagierte Sicht, die O’Keeffes Weiblichkeit und Kreativität miteinander identifiziert, zog eine Sexualisierung von O’Keeffe und ihrem Werk nach sich, die sie später entschieden bekämpfte.<sup>64</sup> In Stieglitz’ ersten Fotos von ihr ist die Identifikation von Frau und Werk unübersehbar. Sie zeigen O’Keeffe vor und zugleich gewissermaßen als Bestandteil ihrer Zeichnungen (Abb.4). Die Fotografie erweist sich als das Medium, das eben dies perfekt inszenieren kann: Körper und Zeichnung verschmelzen in der belichteten Schicht und erscheinen in derselben Ebene. Anders als in Steichens Rodin-Fotos geht es hier nicht um die Heroisierung des Geistigen, sondern um sinnliche Präsenz. Die Fotos von O’Keeffe – vor, mit, oder sollte man sagen: in ihren Arbeiten? – lassen auf geradezu emblematische Weise Künstlerin und Werk, weiblichen Körper und erotisch aufgeladene Abstraktion aufeinander bezogen erscheinen: Die Frau figuriert die Abstraktion. Die Abstraktion wird körperhaft. Es ist nicht bloß eine Parallelisierung, sondern eine gegenseitige Beglaubigung,



Abb.4  
Alfred  
Stieglitz,  
Georgia  
O’Keeffe,  
1918/21.

<sup>62</sup> Stieglitz am 31.3.1918 an O’Keeffe, abgedruckt in: Anita Politzer, *A Woman on Paper*, New York 1988, S. 159.

<sup>63</sup> Paul Rosenfeld, *American Painting*, zit. nach Anna C. Chave, „O’Keeffe and the Masculine Gaze“, in: *Art in America*, Jan. 1990, S. 123.

<sup>64</sup> Vgl. Ines Lindner, „Medium-Geschlecht-Moderne. Georgia O’Keeffe und Alfred Stieglitz“, in: Renate Berger (Hrsg.), *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, München 2000, S. 236.

eine mediale Authentifizierung.

Stieglitz' Weiblichkeitsbild steht im Zusammenhang mit Ideen, die seit der Jahrhundertwende an Popularität gewannen. Dank der Fusion von Idealisierungen und psychoanalytischen Gemeinplätzen gab es die verbreitete Bereitschaft, Frauen einen privilegierten Zugang zum Unbewussten zuzuschreiben – einen ebenso direkten wie unschuldigen Zugriff auf's Elementare. Aus diesem Kontext stammen wahrscheinlich die Formeln, mit denen Stieglitz O'Keeffes Weiblichkeit charakterisiert. Er beschwört „Whiteness“ und „Purity“ ebenso wie die unverstellte Sinnlichkeit von Person und Werk.<sup>65</sup> Für ihn inkarniert O'Keeffe seine Erwartung an eine neue, unverbrauchte, amerikanische Kunst, eine Ansicht, die von den Künstlern seines Umkreises ohne Einschränkung geteilt wird. „She is modern by instinct.“<sup>66</sup>, fasst Dove die Einschätzung der Künstler um Stieglitz zusammen.

Die Anerkennung ihrer Modernität zeigt die programmatische Tragweite von Stieglitz Konstruktion, die *Nation, Weiblichkeit und Moderne* zusammenbindet. Unmittelbarkeit und Authentizität werden zur befreienden, kreativen Kraft. Sie soll die amerikanische Kunst aus dem Schlagschatten der europäischen Kunst herausbringen. Die Differenz zu Europa, zur Kunsttradition, muss nicht *hergestellt* werden, sie *erzeugt* sich von selbst. Das ist das neue Terrain, in das er die Fotografie einzuschreiben versucht.

### ***Composite Portrait***

Der Schlüssel zur Erneuerung seines Engagements als Fotograf ist damit aufs engste verknüpft. Die Beziehung zu Georgia O'Keeffe ist entscheidend für ein Fotoprojekt, das Stieglitz Verhältnis zur Fotografie revolutioniert. Er schreibt an Picabia über die Ausstellung von 1921, in der 45 Fotos aus dem *composite portrait* erstmals öffentlich gezeigt werden: „It is creating a real sensation because of the life-force expressed in a direct way – & through the machine – without any ism of any kind...“<sup>67</sup> Die Formulierung spiegelt das vitalistische Verständnis des Grundimpulses wider, der durch die Aufnahme unmittelbar ausgedrückt werden kann: „direkt – und durch die Maschine.“

Die Form, die das *composite portrait* annimmt, ist innovativ, die Aufnahmen sind von einer ungesehenen Radikalität. Ab 1918 macht Stieglitz eine über Jahre fortgesetzte Serie von Aufnahmen von Georgia O'Keeffe, ein „work in progress“.<sup>68</sup> Die Serie führt zu einer

<sup>65</sup> Die Art, wie Stieglitz diese weiße Sinnlichkeit in Beziehung zum Amerikanischen setzt, lässt die Erinnerung an das Bild der schönen Wilden wach werden, in dem sich paradiesische Unschuld mit ungehemmter Sinnlichkeit mischt. Eine neuere Biographie spricht denn auch davon, dass man den Eindruck von einem Stammestanz um eine Fruchtbarkeitsgöttin bekommen könne, wenn man sich mit den Äußerungen zu ihr und ihrem Werk befasse, vgl. Roxana Robinson, *Georgia O'Keeffe. A Life*, New York 1989, S. 115f.

<sup>66</sup> Athur Dove, zit. nach Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz, and the critics, 1916-1929*, Chicago 1991, S. 16.

<sup>67</sup> Stieglitz an Picabia auf einer Einladungskarte zur Ausstellung 1921, zit. nach Jay Bohner, *An American Lens. Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*, Cambridge 2005, S. 219 f.

<sup>68</sup> Stieglitz beginnt im Juli 1918 mit dem Projekt, vgl. *Georgia O'Keeffe. A Portrait by Alfred Stieglitz*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1978. O'Keeffe hat die Fotos für das mit großer

Verzeitlichung, die eine andere Form der Annäherung ermöglicht. Die einzelne Aufnahme gibt eine Ansicht, einen bestimmten Moment wieder, ohne für ein Ganzes einzustehen. Die Serie aber eröffnet ein Spektrum an Möglichkeiten, den isolierten Moment zu kontextualisieren. In der wissenschaftlichen Fotografie ist die Serie zu Dokumentations- und Forschungszwecken genutzt worden. Fotoserien wurden zur Grundlage für Ordnungssysteme und Phasenanalysen. Die Fotografie mit künstlerischem Anspruch aber setzte sich davon entschieden ab. Bestrebt die apparative Seite vergessen zu machen, versucht sie das Mechanische der Wiederholung zu vermeiden und mit allen Mitteln das einzelne Foto herauszustellen. Aus einer Folge von Aufnahmen ist es nur eine, die durch Auswahl und Bearbeitung privilegiert und ausgestellt wird. Der Anspruch auf eine das Wesentliche erfassende Einheit des Bilds ist in der Portraitfotografie besonders hoch. Sie orientierte sich an einer Malerei, die auf die Erfassung und Interpretation einer Person aus ist und tilgte alles bloß Momenthafte. Impressionistische Maler arbeiteten dagegen gerade damit und entdeckten in der Form der Serie die Möglichkeit, das einzelne Bild vom Totalitätsdruck zu entlasten. Monet konzentriert seine Malerei in den 1890er Jahren immer stärker auf einzelne Raumzeit- Momente. Konstanter Motivausschnitt und unterschiedliche Beleuchtung lassen Serien entstehen. Entscheidend ist, dass er das einzelne Bild als Moment in einer Folge von Bildern versteht. Damit dies für den Betrachter nachvollziehbar ist, legt er Wert darauf, dass sie zusammen gezeigt werden.<sup>69</sup> Während die Impressionisten Impulse der Fotografie auf diese Weise verarbeiten, dauert es noch eine Generation, bis die Fotografie mit künstlerischem Anspruch sich auf die Möglichkeiten serieller Verfahren einzulassen beginnt.

Stieglitz' *composite portrait* setzt sich aus sehr verschiedenen Fotos zusammen. Sie sind keineswegs spontan, keine Momentaufnahmen, sondern sorgfältig inszeniert. Vom Totalitätsdruck entlastet, konzentriert er den Blick der Kamera auf einzelne Aspekte von Gesicht und Körper. Der Rand überschneidet häufig die Figur, einzelne Körperpartien werden isoliert. Keine Aufnahme steht für ein Ganzes ein. Sie ist Teil einer offenen Serie. Über die Zeit addieren sich Ansichten, Ausschnitte zu einem facettenreichen Porträt. Die Annäherung wird für Stieglitz und O'Keeffe gleichermaßen zur Entdeckungsreise. O'Keeffe ist nicht bloß Modell, sie ist sein Gegenüber in diesem Prozess. Sie lässt sich aktiv auf dieses Projekt ein. Es wird für sie zu einer Herausforderung, sich neu zu sehen. „Whenever she looks at the proofs she falls in love with herself – or rather her selves – There are many.”<sup>70</sup>, schreibt Stieglitz. Es geht also nicht darum, die Einheit einer Person zu beschwören. Stieglitz insistent aufmerksamer, begehrender Blick entfaltet etwas, das ihr erst durch seine Fotos bewusst wird. Sie kommentiert das selbstbewusst: „I can see myself and it has helped me to say what I want

---

Sorgfalt gedruckte Katalogbuch zusammengestellt.

<sup>69</sup> Die *Heuschaber* zeigt Monet 1891 bei Durand-Ruel als Ensemble, die *Pappeln* 1892. Vgl. dazu den Abschnitt „Das Aufkommen der Serienmalerei in der ‘Hochkunst’ um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert“, in: Katharina Sykora, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg 1983, S. 34-67.

<sup>70</sup> Stieglitz an Paul Strand 1918, zit. nach Anne M. Wagner: „O'Keeffe's Femininity“, in: *Three Artists (Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe*, Berkley 1997, S. 81.

to say – in paint.<sup>71</sup>

Das *composite portrait* entsteht aus einer Begehrensspannung, die konventionelle Muster durchschlägt. Mitunter sind die Fotos von einer aggressiven Direktheit, von einer ungeschönten Präsenz bis in die Poren der Haut, die mit landläufigen Vorstellungen von Weiblichkeit kaum vereinbar ist. O’Keeffes Weiblichkeit erscheint in den Fotos wesentlich vielschichtiger, als das, was Stieglitz in Wort und Schrift propagiert. Mitunter wirkt sie sehr männlich. Viele Fotos spielen mit Androgynitätszeichen. In dem Foto im Umhang (Abb.5) wird die Stilisierung deutlich ins Androgyne getrieben. Inszeniert wird sie durch Haltung, Rahmung und Untersicht. Umhang und Hut dissimulieren weibliche Attribute. Gleichwohl wirkt O’Keeffe fragil in dem umschließenden Schwarz des Umhangs, durch die gespannt aufgerichtete Haltung und die Betonung der Kinnlinie aber auch energisch.

Die Fotos fixieren sie nicht auf einen Typ. Eine geschlechtliche Ambivalenz wird in Szene gesetzt, in der ein changierendes Begehren die Positionen immer wieder neu zu verteilen scheint. Dies gehört zur Produktivität der Arbeit, in der die Kamera mehr ist als ein Abbildungsmedium. Sie *mediatisiert* die Beziehung zwischen Stieglitz und O’Keeffe. Jede Fixierung von Ausdruck und Geste löst sich mit dem nächsten Foto. Der obsessive Zug in dem seriellen Verfahren des *composite portrait* verhindert eine Erstarrung in der Manier und hält und beschwört den Bezug zu einer Person. Keine Aufnahme muss einstehen für ein Ganzes. Sie kann Fragment sein, Ausschnitt, der sich schon mit dem nächsten Foto verändert. Der Nahblick in den Fotos erzeugt eine physische Übernähe, die häufig durch den Ausschnitt verstärkt, durch die Formstrenge aber zugleich kontrolliert wird (Abb.6). Der Körper wird in Flächen und Linien zerlegt. In der emphatischen Nahsicht und Fragmentierung spitzt sich eine gegenläufige Verschränkung von Gegenständlichkeit und Abstraktion zu. Stieglitz schreibt 1919 an Sadakichi Hartman

„I am at last photographing again – just to satisfy something within me – & all who have seen the work say that it is a revelation. – It is straight. No tricks of any kind... It is so sharp that you can see the pores in a face – & yet it is abstract... It is a series of about 100 pictures of one person – head and ears



Abb.5 Alfred Stieglitz, Georgia O’Keeffe, 1920.

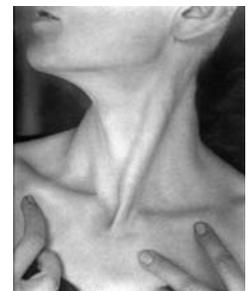


Abb.6 Alfred Stieglitz, Georgia O’Keeffe, 1921.

<sup>71</sup> Zit. nach Buhler Lynes, a.a.O., S. 56. Zur Co-Produktivität in der Beziehung zwischen O’Keeffe und Stieglitz, vgl. Ines Lindner, „Medium-Geschlecht-Moderne“, in: Renate Berger (Hrsg.), a.a.O., S. 227-247.

– toes – hands – torsos.”<sup>72</sup>

Nahsicht wie Abstraktion sind Wege einer Aneignung und Subjektivierung der Kamerasicht. Die Abstraktion mit Hilfe der Kamera aus dem Gegenstand hervor zutreiben ist eine Möglichkeit, mit fotografischen Mitteln zu erreichen, was in der Malerei an das Gestische der Hand, die – wie auch immer zurückgenommene – Malbewegung geknüpft bleibt. Das Kameraobjektiv kann die Oberfläche als Struktur zeigen. Sie steht in Spannung zur gewussten Form. Es ist eine neue Ebene der Sichtbarkeit, die mit der Fotografie des *Neuen Sehens* popularisiert werden wird. Die Kamera wird Teil eines kreativen Sehens, das, von der Kameraoptik maßgeblich bestimmt, sich direkt in den Fotos manifestiert. Stieglitz erfährt dies in der Arbeit am *composite portrait* als durch und durch produktiv. Diese Erfahrung ermöglicht es ihm, die Konsequenz aus dem Problem zu ziehen, das sich für seine Arbeit nach dem Bruch mit dem Pictorialismus ergeben hatte: Die Verlagerung von der Hand zum Auge nicht nur nachzuvollziehen, sondern für sich glaubhaft zu besetzen. Sein emphatischer Nahblick auf O’Keeffe macht die Kamera zum Teil des Sehens. Sie intensiviert es. Die Kamera ist nicht Instrument des Ausdrucks. Sie wird Teil der Wahrnehmung. Zwischen Mensch und Apparat erfolgt eine neue Verteilung, die sich nicht länger in eine Subjekt- und Objektseite auseinander legen lässt. Durch und mit der Kamera wird das bloß rezeptive Sehen buchstäblich produktiv. Die emphatische Verschaltung von Apparat und Auge bringt tatsächlich etwas hervor: Bilder, in denen eine durch die Effekte der Kamera gesteigerte, partikuläre Wahrnehmung direkt abbildet. Die grundstürzende Erfahrung ist, dass nicht länger das einzelne Foto die Beweislast tragen muss, Kunst zu sein. Mit der Verschiebung von der Hand zum Auge wird die Trennung menschlich-kreativ / Apparat reproduktiv durchkreuzt. Es braucht keinen nachträglichen Eingriff, um die apparative Seite des Mediums zu kontrollieren und den Kreativitätsnachweis zu erbringen. Der *Akt* des Fotografierens selbst wird als kreativ erfahren.

Im *composite portrait* verbindet sich das mit der Mediatisierung der Beziehung zwischen Stieglitz und O’Keeffe. Daraus erwächst den Aufnahmen eine neue Qualität. Sie sind erotisch, ohne dass sie auf Darstellungskonventionen der Malerei zurückgreifen, noch der Tendenz des Mediums Fotografie zum Pornographischen verfallen. Stieglitz kehrt 1921 mit der Ausstellung von 45 Aufnahmen aus der O’Keeffe Serie nach achtjähriger Abwesenheit als Fotograf 1921 triumphal in die Öffentlichkeit zurück.<sup>73</sup>

O’Keeffe macht sich über die Besucher der überaus erfolgreichen Ausstellung in den Anderson Galleries lustig, die möchten, dass Stieglitz solche Aufnahmen von Ehefrauen und Freundinnen macht. Es gehöre eine sehr erotische, intime Beziehung zu dieser Arbeitsweise, die dem Ehemann wohl kaum gefallen würde, kommentiert sie das Ansinnen. Stieglitz selbst spricht vom erotischen Akt des Fotografierens. „To make love with the camera.“<sup>74</sup> Dem ist Stieglitz

<sup>72</sup> Stieglitz an Hartmann, vgl. Sarah Greenough, Juan Hamilton, Alfred Stieglitz. *Photographs and Writings*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1983, S. 205.

<sup>73</sup> Der Abschnitt in seiner Präsentation von insgesamt 145 Fotos, in dem er die Aufnahmen zeigt, trägt den Titel *A Demonstration of Portraiture*.

<sup>74</sup> Bekenntnis Stieglitz’, wiedergegeben in: Dorothy Norman, *Encounters. A Memoire*, San Diego 1987, S. 102. Vgl. auch Buhler Lynes, a.a.O., S. 45.

wohl nirgends näher gekommen als in einer Aufnahme, in der O'Keeffes' Körper von den Brüsten bis zu den geöffneten Schenkeln im Anschnitt zu sehen ist.<sup>75</sup> Der Blick wird in das undurchdringliche Schwarz der Scham gezogen. Die Position der Kamera ist zwischen ihren geöffneten Schenkeln. An den Rändern zeichnet sich jedes Schamhaar ab, ja, der Anflug einer Gänsehaut. Alles ist von der absoluten Schärfe, die Stieglitz' Version der *straight photography* am Körper entspricht. Sein Freund Rosenfeld beschreibt sie folgendermaßen:

„He has brought the lens close to the epidermis in order to photograph, and show us the life of the pores, of the hairs along the shinbone, of the veining of the pulse and the liquid moisture on the upper lip.“<sup>76</sup>

Aber wo das Geschlecht zu sehen sein müsste, herrscht undurchdringliches Schwarz. Stieglitz hat es getilgt.

Der Vorgang scheint in der Verflechtung von Begehren und Bildproduktion wie ein nachträgliches Zurückzucken vor einer äußersten Konsequenz. Das Ergebnis verdankt sich einer Manipulation: Stieglitz hat das Geschlecht in der Dunkelkammer durch Solarisation weggebrannt, geschwärzt (Abb.7). Es ist unmöglich, dass er es auf diese Weise für eine öffentliche Präsentation bearbeitet haben könnte. Er war sich vollkommen bewusst, dass bereits die Bilder, die er für die Präsentation des *composite portrait* ausgewählt hatte, hart an der Grenze dessen lagen, was er seinen Zeitgenossen zumuten konnte. In dieser Aufnahme wird die formale Disziplinierung durch Lichtführung und Rand, die die Nabsicht auf O'Keeffes Körper bestimmt, von dem Skandal der exakten Wiedergabe des Geschlechts durchschlagen. Obwohl er als Anhänger der *straight photography* den Eingriffen im Labor abgeschworen hat, erträgt er offenbar nicht, was die Kamera fixiert. Die emphatische Verschmelzung von Auge und Kamera zerfällt. Die Verteilung zwischen der subjektiven und apparativen Seite im Moment des Fotografierens bricht angesichts der Aufnahme zusammen. Der Akt des begehrenden Sehens ist in einem pornographischen Bild erstarrt. Stieglitz hätte die Wahl gehabt, es zu verwerfen. Es nicht abzuziehen oder zu vernichten. Stattdessen aber greift er ein. Zensiert wird hier nicht allein der Blick auf das Geschlecht, sondern die



Abb.7 Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, 1921.

<sup>75</sup>Das Foto ist das erste und einzige Mal als Tafel 29 in „O'Keeffe by Stieglitz“ 1978 publiziert. Anne M. Wagner, die eine genaue Beschreibung der Aufnahme gibt, verweist auf die Verweigerung der Abbildungsrechte, vgl. A.M. Wagner, a.a.O., S. 93.

<sup>76</sup> Paul Rosenfeld in einer Kritik von 1921, zit. nach Anne M. Wagner, a.a.O., S. 80.

reproduktive Abbildlichkeit des Mediums, die erneut den Kunstanspruch bedroht.

### **Gegenständlichkeit und Abstraktion**

Die Erotisierung erweist sich als gefährlich für ihn wie für O’Keeffe. Das *composite portrait* ist eine riskante Gratwanderung. Ihm wird vorgehalten, dass das *composite portrait* nur die Frucht einer besonderen Beziehung zur Fotografierten sei. Er weicht auf ein unverdächtiges Sujet aus: Die nächsten neun Jahre fotografiert er Wolken. Gegenständlichkeit und Abstraktion verschränken sich auf neue Weise.

Naturwissenschaftliche Beobachtung und künstlerische Spontaneität sind schon einmal über die Wiedergabe dieser flüchtigen Naturerscheinung eine Liaison eingegangen. Maler wie Dahl und Blechen opponierten damit gegen die akademische Malerei.<sup>77</sup> Die Geste muss beschleunigt werden um der Temporalität der Erscheinung entsprechend zu produzieren. Darin ist die Fotografie unschlagbar: Kaum gesehen, schon Bild. Der Automatismus des Auslösens überholt alles, was die Hand zu leisten vermöchte. Die ästhetische Entscheidung spitzt sich auf das Setzen des Rands zu – doch nur provisorisch, denn Gegenstand wie Serie sorgen für eine ständige Verschiebung.<sup>78</sup> Stieglitz sieht in den Fotos eine alle Gegenständlichkeit und Reproduktion hinter sich lassende „Musik“, mit der er den Kunstanspruch noch steigert.<sup>79</sup> Die widerstreitenden Tendenzen von subjektiver Vision und Abbildlichkeit werden über die Wahl des Sujets gelöst. Der Ort der Versöhnung wird auf einer Metaebene gesucht: Der Musik, die die Referenzfrage erledigt und deshalb nach der Jahrhundertwende von Malern und Dichtern als Leitmedium auf dem Weg zum Absoluten beschworen wurde.

Die Auseinandersetzung mit der Abstraktion, die 1912 erstmals durch Kandinskys *Das Geistige in der Kunst* angestoßen wurde, hatte Stieglitz nach der Begegnung mit O’Keeffe eher vitalistisch besetzt. Seine Erotisierung ihrer abstrakten Zeichnungen stand am Anfang ihrer Beziehung. Die Ausstellung der O’Keeffe Fotos 1921 trug zu der Erotisierung der Künstlerin und ihres Werks bei. O’Keeffe entzieht sich dieser Zuschreibung genau zu dem Zeitpunkt, als die nachbetende Kritik einen Pfeiler von Stieglitz Konstruktion verschwinden lässt: Das Nationale. Während Stieglitz Nation, Weiblichkeit und Moderne in ihr und ihrem Werk verkörpert sieht, legt die Kritik sie auf eine unbewusste, weibliche Kreativität fest. O’Keeffes Verteidigungsstrategien bis in die 1970er Jahre zeigen, dass sie alles tut, um dieser Zuschreibung zu entkommen und endlich den Rang einzunehmen, den die stieglitz’sche Konstruktion ihr anwies: Great American Artist.

---

<sup>77</sup>Ines Richter-Musso, „Friedrich, Dahl, Blechen, Menzel. Wolkenbilder als Probe auf die Freiheit der Malerei“, in: Heinz Spielmann, Ortrud Westheider (Hrsg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Hamburg 2004, S.48-56. Die Aufwertung von Blechens Ölskizzen zu vollkommenen Kunstwerken erfolgte erst mit der großen Ausstellung seiner Werke 1921.

<sup>78</sup>Die Festlegung des Ausschnitts ist für Rosalind Krauss zentraler Akt, vgl. ders., „Stieglitz/ Equivalents“, in: *October* Nr. 11, 1979, S. 129-140.

<sup>79</sup>Die erste der Sequenzen, von 1922 heißt *Music – A Sequence of 10 Clouds*, die folgende, sich über mehrere Jahre erstreckende Serie: *Song of the sky*. In der Literatur wird der scheinbar weniger verhängliche Titel *Equivalentents* vorgezogen.

Seine Konstruktion zeigt nicht nur hier die Tendenz, in ihre einzelnen Bestandteile auseinander zu fallen. Anlässlich der programmatisch *Seven Americans* genannten Ausstellung 1925 in den *Anderson Galleries* befindet die Kritik, dass Stieglitz' Katalog eine propagandistische Einschwörung auf das Projekt einer neuen, amerikanischen Kunst darstellt, die von den präsentierten Arbeiten nicht gedeckt wird. „Americanism and emotionalism are self-consciously and unduely emphasized.“<sup>80</sup>

Den Stempel „Amerikanisch“ tragen gleichwohl alle seine weiteren Aktivitäten. Seine neue Galerie, später *Intimate Gallerie*, wird 1925 als *American Room* eröffnet. Die mit Freunden 1929 gegründete Galerie in der Madison Avenue heißt *An American Place*. Das Amerikanische wird dabei nicht bloß als eine Art Markenzeichen verwendet, es deckt veränderte Präsentationsstrategien. Stieglitz geht dazu über, Fotografie und Malerei nicht nur am selben Ort zu zeigen wie in seiner Galerie *291*, sondern *gleichzeitig*. Die nationale Erneuerung der Kunst als gemeinsamer Bezugspunkt macht die Trennung der Medien überflüssig. In der „Seven Americans“ Ausstellung positioniert er seine eigene und Paul Strands fotografische Arbeit zusammen mit der Malerei von Hardley, Demuth, Dove, Marin und O’Keeffe als amerikanisch. Bereits im Jahr zuvor hatte er Fotografie und Malerei zusammen gezeigt. Für die große Doppelausstellung in den *Anderson Galleries* hatte er 51 Bilder von O’Keeffe und 61 eigene Fotos zusammengestellt. Die Ausstellung dokumentiert nicht nur die große Produktivität des Paares, darüber hinaus gibt sie Anhaltspunkte für Annäherungen und Austausch zwischen ihren Medien. Während Stieglitz mit den malerischen Wolkenbildern den Weg in die Abstraktion nimmt, verläuft umgekehrt O’Keeffes Weg von der Abstraktion zur Gegenständlichkeit. In ihren Blumenbildern sucht sie nach objektivierenden Ausdrucksformen „There will be only two abstract things – or three at most – all the rest is objective – as objective as I can make it“, kündigt sie ihren Beitrag zur Doppelausstellung mit Stieglitz an. Sie nennt auch einen Beweggrund für diese Entwicklung. „I suppose the reason I got down to an effort to be objective is that I didn’t like the interpretation of my other things.“<sup>81</sup> Sie wehrt sich mit der geänderten, kühlen Malweise und dem Objektivitätsanspruch gegen die wuchernden Interpretationen ihrer abstrakten Bilder. Stieglitz versucht dagegen die objektive Seite der Fotografie zu minimieren. An den Wolkenformationen interessiert ihn, dass es um „uncharged matter“ geht, immaterielle und damit interpretationsoffene Formen. Die Exaktheit der Wiedergabe wird von der Entgegenständlichung des Sujets derart überdeckt, dass malerische Effekte entstehen, ohne dass die Regeln der *straight photography* verletzt werden.

Während O’Keeffe sich von der Abstraktion als dem Prärogativ der Malerei abwendet, wendet sich Stieglitz ihr zu und versucht sie im Medium aufgehen zu lassen. Umgekehrt gehen in O’Keeffes’ Malweise fotografische Praktiken ein. In ihren Blumenstilleben nutzt sie

---

<sup>80</sup> Rezension im *Brooklyn Eagle*, 15. 3.1925, wieder abgedruckt bei: Buhler Lynes, a.a.O., S. 233.

<sup>81</sup> Anne M. Wagner zitiert diese bemerkenswerte Passage aus O’Keeffes’ Brief an Sherwood Anderson 1924 und resümiert: „the change meant new subjects, certainly, but more important, it provided an evasive strategy.“ Anne M. Wagner, *Three Artists (Women)*, a.a.O., S. 61.

Techniken des Close-up, der Vergrößerung und versucht eine opake Oberfläche zu erzeugen. Eine Rezension merkt dazu kritisch an:

„Willingly or unwillingly, she has bound herself down to a copy book with a fidelity that approaches, and this particularly in her most abstract canvases, the photographic.“<sup>82</sup>

Das Fotografische wird hier nicht bloß an der Gegenständlichkeit festgemacht, sondern ist gewissermaßen in einen genuin malerischen Bereich eingewandert: Die Abstraktion. Im Nebeneinander von O’Keeffes’ Malerei und Stieglitz’ Fotografien zeigt sich die Überkreuzung medialer Möglichkeiten. Wichtiger als motivische Analogien, die eine Ausstellung der Philipps Collection 1992 in Washington<sup>83</sup> ins Zentrum stellte, ist die Verschiebung in den medialen Konstruktionen. Während Stieglitz an der Durchsetzung des Kunstanspruchs der Fotografie arbeitet, zeigen O’Keeffes’ Arbeiten, wie das Fotografische in der Malerei an



Abb.8 Georgia O’Keeffe, Das Shelton mit Sonnenreflexen, 1926, Öl auf Leinwand, 123,2 x 78 cm, Art Institute of Chicago.

Terrain gewinnt. In Stadtbildern wird O’Keeffe ganz offensiv in der medialen Transgression. Das *Shelton with Sunspots* von 1926 (Abb.8) bezieht sich mit den Reflexen klar auf eine Kameraoptik. Während Stieglitz Hochhäuser überwiegend mit dunklen Schattenzonen vor hellem Hintergrund ablichtet, so dass etwas von dem Clair-Obscur des Pictorialismus sich auch noch in späteren Fotos findet, gibt O’Keeffe das Shelton im Gegenlicht. Die Kameraoptik führt hier nicht zur Objektivierung der Gegenstandswiedergabe. Sie verliert ihre „Durchsichtigkeit“ und überlagert mit ihren technischen Bedingungen den wiedergegebenen Gegenstand. Die scharfen Kanten des Gebäudes werden durch das Gegenlicht im oberen Drittel des Bilds aufgelöst. Die Sunspots bilden ein Muster, das sich ohne Raumbezug in der

<sup>82</sup> Kritik in: *The Art News*, 13.2.1926, wieder abgedruckt in: Buhler Lynes a.a.O., S. 242.

<sup>83</sup> Georgia O’Keeffe & Alfred Stieglitz, *Two Lives*, Washington D.C. 1992.

Oberfläche des Bildes verteilt.

O’Keeffe benutzt das Objektiv als Medium für Gegenständlichkeit *und* Abstraktion wie umgekehrt Stieglitz es für Abstraktion *und* Gegenständlichkeit benutzt. Sowohl O’Keeffe als auch Stieglitz arbeiten mit dem medialen Crossover an der Stabilisierung ihrer Position. O’Keeffes’ ist durch die Überbetonung ihres Geschlechts gefährdet, Stieglitz’ durch die Instabilität seines Mediums. Als Frau und Amerikanerin hat O’Keeffe mit einem doppelten Handicap in der Kunstszene zu kämpfen. Weder als Amerikanerin noch als Frau hat sie Maßstäbe, auf die sie sich konkret beziehen kann.<sup>84</sup> Stieglitz’ Konstruktion versucht aus diesem doppelten Nachteil eine Qualität zu machen, indem er Nation und Geschlecht einander valorisieren lässt. Das wiederum dient als Basis der Bestimmung einer authentisch amerikanischen Kunst. Sie dient ihm zur Valorisierung seines eigenen Mediums, dessen kultureller Wert noch nicht anerkannt ist, ja ganz offen bezweifelt wird.

### Positionierungen

Schlaglichtartig werden die Zweifel an der *künstlerischen* Produktivität seines Mediums in einer erst posthum publizierten Invektive Mabel Dodges beleuchtet. Sie stand dem Paar persönlich nahe und war mit O’Keeffe befreundet.<sup>85</sup> Für sie ist es ausgemacht, dass Stieglitz O’Keeffe im Zustand der Frustration hält, um ihre Weiblichkeit zu vermarkten. Dies, so Dodge, verdanke sich nicht nur seiner Eitelkeit, sondern auch seiner Unfähigkeit als Mann und als Künstler. Ihr Text gibt das exakte Negativ zur stieglitz’schen Konstruktion, sowohl was O’Keeffe betrifft, wie auch zu seiner eigenen Arbeit. O’Keeffes’ Bilder sind bei Dodge nicht der Ausdruck unverstellter Weiblichkeit, sondern ein Symptom sexueller Frustration. Stieglitz ist niemand, der etwas hervorbringt, nur jemand who „endlessly re-present(s)“. Die Invektive stellt in einer Umkehrfigur denselben Zusammenhang zwischen Medium, Geschlecht und Kreativität her wie Stieglitz. Seismographisch genau zeigt Dodges Polemik die Probleme an, mit denen Stieglitz sich immer wieder neu konfrontiert sah. Sie kulminiert in dem verächtlichen Anwurf:

„You are a camera-man, Stieglitz, and the central objection to photography applies to you. You do not create, endlessly you re-present ... You photo-graph.“<sup>86</sup>

Stieglitz’ Konstruktion hatte genau das abzuwehren versucht. Amerikanisierung und Feminisierung sollten durch vitale Energien der Erneuerung das Hierarchiegefälle der Medien aufweichen. Nichts lag ihm ferner als Picabias ironische Emblematisierung des Amerikanischen im Kurzschluss zwischen Frau und Maschine, die im Europa der 1920er

---

<sup>84</sup> Anna C. Chave spricht von einem doppelt undeutlichen Hintergrund, a.a.O., S. 118.

<sup>85</sup> Sie war vermögend, sammelte Kunst. Auf ihre Einladung reist Georgia O’Keeffe das erste Mal in den Süden der Vereinigten Staaten, den sie bei dieser Gelegenheit für sich entdeckt. Mabel Dodge, *The Art of Georgia O’Keeffe*, undatiertes Manuskript aus dem Nachlass, vollständig publiziert als Anhang in: Anne M. Wagner, a.a.O. (unpaginiert).

<sup>86</sup> Ebda.

Jahre Schule macht.<sup>87</sup> Stieglitz' amerikanische Mischung aus Vitalismus und Spiritualität öffnet ihm einen anderen Weg. Die Integration von Auge und Kamera wird emphatisch als geistig-sinnlicher Akt erfahren. Das „Neuen Sehen“ kommt mit weit weniger Aufwand aus. Die apparative Seite des Mediums muss nicht länger im gleichen Maße abgewehrt werden. Die Identifizierung von Objektiv und Auge wird zum *Kamera-auge* zusammengezogen<sup>88</sup>. Auch hier zeigt der Blick auf die Dinge obsessive Züge, wirkt aber im Gegensatz zu Stieglitz' Emphase kühl. Es ist ein körperloses Auge.

### Hybridisierungen

Stieglitz unentwegte Arbeit an der Positionierung der Fotografie macht deutlich, wie die Hybridität des Mediums ein ständiges Aushandeln erfordert. Anders als die Modernisten, die an der Purifizierung des Mediums arbeiten, versucht er de facto auf unterschiedlichen Ebenen dem Problem mit Hybridisierungsstrategien zu begegnen. Auf der *Bildebene* führt der Versuch, die apparative Seite der Fotografie zu kontrollieren in der pictorialistischen Phase zu einer Überkreuzung künstlerischer und technischer Praktiken in der materiellen Bearbeitung der Fotos. Auf der Ebene des *Framing* mischt Stieglitz als Herausgeber und Galerist die Auftrittformen und Orte von Kunst und Fotografie. Er schafft hybride Räume, in die sich das hybride Medium leichter integrieren lässt. Auf der *ideologischen* Ebene versucht er durch die Erfindung der amerikanischen Kunst die Trennung von Kunst und Fotografie aufzuheben. Auf der *persönlichen* Ebene kulminieren seine Versuche mit der Hybridität des Mediums umzugehen, in der Verschaltung von Kamera und Auge. Das ist nicht einfach eine Addition, sondern eine Metamorphose, die die ganze Person erfasst. Um den horizontlosen Himmel für seine *Equivalents* (Abb.9) fotografieren zu können, hat er eine Apparatur gebaut, mit der er zu verschmelzen scheint. Die Aufnahme bei der Arbeit in Lake George zeigt ihn als eine Art Fotozentauer (Abb.10).



Abb.9 Alfred Stieglitz, Equivalent, 1931.



Abb.10 Paul Strand, Alfred Stieglitz, Lake George, 1929.

<sup>87</sup> Picabias *Fille née sans mère* wurde in der Juniausgabe 1915 von 291 reproduziert, *Américaine* und *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* in Nr.6 von 391, der Zeitschrift, die Picabia in der Nachfolge von Stieglitz' Dada Abenteuer zwischen 1917 und 1922 in unregelmäßiger Folge herausgegeben hat. Es handelt sich um Appropriationen technischer Diagramme von Maschinenteilen. Zum Problem des Amerikanismus vgl. Helmuth Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-32. Studien zur Literatur des weißen Sozialismus*, Stuttgart 1970.

<sup>88</sup> Das Buch zur Film und Fotoausstellung in Stuttgart 1929 von Franz Roh und Jan Tschichold heißt *foto-auge* (1929).

Die über neun Jahre fotografierte Wolkenserie löst für ihn den Widerspruch zwischen der apparativen und instrumentellen Seite seines Mediums. Sie sind zugleich exakte Aufzeichnung und Bild, konkret und abstrakt, Fotografie und Kunst. *Equivalents* könnte eine Formel für den Ausgleich zwischen den zwei getrennten Ordnungen sein, die sich in der Fotografie überkreuzen. In der Wolkenserie erschließt Stieglitz für sich das kreative Potential des hybriden Mediums.

Während der Modernismus noch einmal Ordnung schafft und die Kunstfotografie aufwertet, indem er sie abtrennt und in Sonderabteilungen purifiziert, greifen die Hybridisierungen um sich. Ihr Motor ist eine apparative Funktion: Die technische Reproduzierbarkeit.

## Teil 2

### Sprung in der optischen Dichte

#### Zur medialen Situation der Fotografie zwischen 1924 und 1930

##### I. Industrialisierung des Bildes

Mitte der 20er Jahre ist ein quantitativer Sprung in der Präsenz der Bilder zu verzeichnen. Eine verbesserte Fototechnik und die Durchsetzung neuer Reproduktionstechnologien tragen entscheidend dazu bei. Produktion, Reproduktion und Zirkulation von Fotografien vereinfachen, verbilligen und beschleunigen sich. Verbreitungsmedien sind vor allem die Illustrierte und das Kino. Beide werden zu Zweigen einer expandierenden Bildindustrie. Sie sorgen für eine nie da gewesene optische Dichte. Unter optischer Dichte verstehe ich die gesellschaftliche Bildpräsenz, an der alle Bildmedien einer Gesellschaft beteiligt sind. Auf der Basis der technischen Entwicklung bestimmt das Zusammenspiel und die Abgrenzung der unterschiedlichen Medien, was ein Bild ist.

Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre wächst das Bewusstsein davon, dass nicht einfach neue Bilder und Bildmedien hinzukommen, sondern dass sie das Verhältnis zu früheren Bildern und Bildformen grundsätzlich ändern. Während die nicht enden wollende Diskussion, ob Fotografie Kunst sei mit einem neuen Selbstbewusstsein seitens der Fotografie weiter verfolgt wird, stellt sich das erste Mal die Frage, welche Folgen die Fotografie für die Kunst hat. Kracauer reißt das Problem der technischen Reproduktion 1927 in seinem Aufsatz über die Fotografie an. Benjamin wird zeigen, welche Auswirkung die technische Reproduzierbarkeit auf das Kunstwerk hat.

Nicht nur das Verhältnis zwischen herkömmlichen Kunstformen und der Fotografie steht unter den veränderten, technischen und medialen Bedingungen neu zur Verhandlung an, sondern auch das zum Film. Dabei geht es nicht allein um das Abgleichen der Differenzen zwischen den Medien. Moholy-Nagy pointiert: „Ein reziprokes Laboratorium: Die Fotografie als Untersuchungsgebiet für den Film; und der Film als Förderer und Anreger der Fotografie.“<sup>89</sup> Eine Produktivität ist zu beobachten, die sich dem Austausch *zwischen* den Medien verdankt. Um ihn zu erfassen, muss sich die Aufmerksamkeit auf das Hin und Her zwischen den Medien einstellen. Spezialisierungen in jeweils einem Feld führen leicht zu Einschränkungen, die im Kontext eines Mediums zu klären versuchen, was unter Umständen als *intermedialer Effekt* zu bestimmen wäre. Die Dynamik der Bildindustrie, die alle Medien erfasst, schafft mit ihren

---

<sup>89</sup> Lazlo Moholy-Nagy, „Die beispiellose Fotografie“ (1927), zit. nach Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie, Bd. 3, München 1983, S. 74.

Verbreitungsmethoden neue Wahrnehmungsverhältnisse, unter denen sich der Austausch zwischen den Medien beschleunigt und die optische Dichte entscheidend erhöht.

Die illustrierte Zeitung wird als zentraler Austragungsort und Schauplatz von Kracauer wie von Benjamin ausgemacht. Medial betrachtet steht sie zwischen reproduziertem Foto und dem Film. Das vorangegangene Medium, die Fotografie, wird in ihr aktualisiert und die Durchsetzung des Neuen mit ihm stabilisiert. Das Bild vom Star zeugt ebenso davon wie Fotoseiten, in denen sich die Bilder zu Sequenz und Tableau addieren. Die Geburtshelfer der modernen Illustrierten haben den Zusammenhang zum Kino hervorgehoben. „Es ist kein Zufall, dass die Entwicklung des Kinos und die Entwicklung der Berliner Illustrierten ziemlich parallel laufen,<sup>90</sup> schreibt Karl Korff anlässlich des 50-jährigen Ullstein Jubiläums 1927. Insbesondere die Beziehung zur Wochenschau ist wichtig. Die illustrierten Zeitungen florieren als Teil eines bildbasierten Medialisierungsschubs. Darin liegt die Virulenz der Illustrierten, die leicht aus dem Blick gerät, wenn man sie bloß als folgerichtige Entwicklung des Zeitungswesens einordnet oder die berühmten Fotografen herausfiltert. In der alltäglichen Bildpraxis eröffnen Kino und Illustrierte das Spiel über die Bande, das auf ein urbanes Massenpublikum abzielt.

Die Etablierung des Kinos als Teil dieser Großstadtkultur beschreibt Siegfried Kracauer 1926 unter dem Titel: „Kult der Zerstreuung“.<sup>91</sup> Zum Leiter des neuen Ressorts Film an der *Frankfurter Zeitung* ernannt, verfolgt er die Ankunft der Vorstadtkultur des Kientopps in den Filmtheatern der Metropolen. Der Aufsatz beginnt mit der Beschreibung der pompösen Kinopaläste in Berlin, in denen sich vom Ladenmädchen bis zum Bankdirektor das Publikum quer durch alle Schichten amüsiert, genauer: zerstreut. Zerstreuung, das ist Unterhaltung, der Hang zum Oberflächlichen, der auskommt ohne höheren Anspruch auf Tiefsinn und Versenkung, wie sie die Hochzeit der bürgerlichen Kultur ausgeprägt hat. Kracauer entdeckt in der Zerstreuung eine Signatur der Zeit, ein Phänomen, das reale Arbeits- und Lebensverhältnisse in der Großstadt spiegelt. Die Zerstreuung, erkennbar als Gegenbegriff zu Sammlung und bürgerlicher Versenkung gefasst, hat in seinen Augen den entscheidenden Vorzug, nichts durch den Spuk idealistischer Kultur zu verdecken, mit dem die Herrschenden die Verhältnisse verbrämen. In der Zerstreuung und ihren Medien macht er revolutionäre Potentiale aus, die durch ihre Radikalisierung freigesetzt werden können, wenn man sich nur von den abgelebten Formen löst und die Verhältnisse abbildet, wie sie sind: chaotisch und ohne inneren Zusammenhang.<sup>92</sup>

Das Kino wird erst dadurch zum gesellschaftlich prägenden Ort visueller Erfahrung, dass es Teil der Großstadtkultur wird. Erst dadurch beginnt sich das Potential des Films

---

<sup>90</sup> Karl Korff, 50 Jahre Ullstein 1877-1927, Berlin 1927, S. 29.

<sup>91</sup> Siegfried Kracauer, „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“, in: *Frankfurter Zeitung*, 4.3.1926; wiederabgedruckt in: ders., Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken (Johanna Rosenberg Hrsg.), Leipzig 1992, S. 146-152.

<sup>92</sup> „Die Zerstreuung, die sinnvoll einzig als Improvisation ist, als Abbild des unbeherrschten Durcheinanders unserer Welt, wird von ihnen (den Formen und Gesetzen idealistischer Kultur) mit Draperien umhängt und zurückgezwungen in eine Einheit, die es gar nicht mehr gibt.“ ebda., S. 151.

als Massenmedium zu realisieren. Daran knüpfen sich die politischen Erwartungen in den 20er Jahren. Für die Frage gesellschaftlicher Relevanz eines Mediums ist die *Durchsetzung* entscheidend. Die Frage der *Erfindung* eines Mediums wird epistemologisch bedingt ständig überbewertet. Nachschlagwerke aller Sparten üben Namen und Daten ein, die auf dem Prinzip der Urheberschaft basieren: Wer, wann, zuerst. Die Auswirkung eines Mediums auf die optische Dichte dagegen hängt von seiner erfolgreichen *Verbreitung* ab. Sie ist von komplexen Prozessen des Aushandelns begleitet, über die zum Zeitpunkt der Erfindung nur Vermutungen angestellt werden können.<sup>93</sup>

### **Fotografie. Mobilität und Verfügbarkeit**

Der Sprung in der optischen Dichte, der sich der Zunahme der Bilder und ihrer beschleunigten Zirkulation in den 20er Jahren verdankt, weckt sehr unterschiedliche Reaktionen. Zentral für die meisten Ansätze der Zeit ist das Bewusstsein von der visuellen *Verfügbarkeit*. Im Prinzip lässt sich alles im Bild festhalten. Durch die Verbesserung, Vereinfachung und Verbilligung der Fototechnik erweitern sich sprunghaft die Möglichkeiten, Aufnahmen zu machen. Es gibt nicht nur mehr Bilder, sie werden auch in einem ungekannten Maße vervielfältigt. Die Fortschritte in der Reproduktionstechnik und die Verbreitungsmedien lassen sie ubiquitär werden. Anders als das traditionelle Bild, das vergleichsweise aufwendig in der Herstellung ist und eine geschulte Aufmerksamkeit erfordert, evozieren Fotos als Abbildungsmedium spontan Evidenz, sind einfach herzustellen und zu verbreiten. Das Medium Fotografie wird als transparent wahrgenommen. Der Eindruck der Schwellenlosigkeit wird durch die zunehmende Anwesenheit von Fotos in allen Lebensbereichen erhöht. Ungesucht stellen sich Fotos in den Blick und geben sich in die Hand. Es entsteht ein zunehmend diffuses visuelles Feld aus Abbildungen und Reproduktionen, die visuelle Informationen von Gegenständen ablösen und verfügbar machen. Sie können unterschiedlich kontextualisiert werden. In wissenschaftlichen Disziplinen ist seit der Mitte des 19. Jahrhunderts davon systematisch Gebrauch gemacht worden. Fotos können Informationen festhalten, die für das menschliche Auge zu differenziert oder zu flüchtig sind. Fotosammlungen halten die visuellen Informationen präsent. Die Fotografie ermöglicht nicht nur eine erhöhte Präzision in der Wiedergabe, sie erweitert auch entscheidend die Möglichkeiten des Vergleichs. Aufnahmen werden so zusammengestellt, dass sich neue Evidenzen ergeben. Sie werden zur Abstützung neuer Ordnungssysteme eingesetzt. Die Voraussetzung ist die Verfügung über das Untersuchungsobjekt durch die Fotografie und über die Fotografie durch die Anordnung der Aufnahmen. Die einzelne Aufnahme wird zu einem mobilen Element, das kombiniert und rekombiniert werden kann. Das ist entscheidend zu betonen, da der bewahrende Aspekt

---

<sup>93</sup> Arago weist in seinem „Rapport sur le daguerréotype“ von 1839 nach der Auflistung von Anwendungsbereichen ausdrücklich darauf hin, dass nicht abzusehen ist, welche hinzukommen werden. Komplementär dazu verhalten sich Medien wie die Holographie, die die in ihre Entwicklung gesetzten Erwartungen nicht erfüllt haben.

von Bildarchiven leicht vergessen lässt, dass Bilder in ihnen den Status von Elementen haben, die je nach Bedarf de- und rekontextualisiert werden. Die Systematisierungen stellen einen fortwährenden Bändigungsversuch dar und bilden zugleich die Ausgangsbasis für Vergleiche, die zu überraschenden Verknüpfungen führen können.

Kündigt sich hier bereits mit der gesteigerten Verfügbarkeit eine erhöhte Mobilität der Bilder an, die jederzeit ihren Platz in möglichen Anordnungen ändern können, so steigert die massenhafte Verbreitung von Fotografien im entgrenzten Raum öffentlicher Wahrnehmung diese Mobilität bis zum Eindruck von Flüchtigkeit. Fotos tauchen auf, verschwinden und erscheinen in anderen Zusammenhängen. Sie lösen sich aus einer Ordnung, um in eine andere überzuwechseln. Sie können aus einer Serie herausgenommen werden, mit unterschiedlichen Bildunterschriften erscheinen und in unterschiedlichen Textzusammenhängen. Das wird so zum ersten Mal in den 20er Jahren wahrgenommen und formuliert. Je nach Standpunkt wird diese Mobilität, die *Faktor* wie *Effekt* der optischen Dichte ist, als schrankenlose Willkür gegeißelt oder als neue Freiheit gefeiert. Die einen sehen in der *erhöhten Verfügbarkeit* eine zukunftsweisende Errungenschaft, während andere eine heillose Desorientierung um sich greifen sehen. Die interessantesten Texte und ästhetischen Praktiken lassen diese Spannung produktiv werden. In ihr kündigt sich ein Bewusstsein vom veränderten Status der Bilder an.

Deutlich zeichnet sich ab, dass er vom Anspruch auf Aktualität verändert wird. Die Informationsmedien sind entscheidend an der beschleunigten Zirkulation reproduzierter Bilder beteiligt. Sie bekommen eine neue Funktion. Fotos illustrieren nicht nur Nachrichten, sie sind selbst die Nachricht, wie Karl Korff 1927 konstatiert.<sup>94</sup>

Eine Entwicklung setzt ein, die Fotos zum Maßstab von Aktualität in der Öffentlichkeit macht. Darauf basiert der Erfolg von Wochenschau und Illustrierten.

Die Texte beschränken sich häufig darauf als Kommentar zu funktionieren. Sie illustrieren die Bilder, nicht umgekehrt. Das wertet den Status der Bilder auf. Die schnelle Verfallszeit dagegen wertet das einzelne Bild ab. Die Bilder müssen fortlaufend ersetzt werden. Die Nachfrage der Bildindustrie nach immer neuen Bildern ist enorm. Sie bezieht sich nicht nur auf aktuelle Ereignisse. Die Medien beginnen gerade erst die Infrastruktur zu entwickeln, die Ereignisse in Aktualität verwandelt. Es wird auf vorhandene Bildbestände zurückgegriffen. Sie werden aktualisiert, indem sie in einem ungekannten Maße reproduziert werden. Dazu gehören Kunstwerke genauso wie Aufnahmen von Kindern und Tieren, die eine geringere Verfallszeit haben als Bilder von Sportereignissen oder politischen Veranstaltungen. Sie lassen sich unter unterschiedlichen Blickwinkeln präsentieren. Das gilt auch für neue Sujets: In den Illustrierten nimmt die Zahl der Gegenstände zu, die für abbildenswert gehalten werden.

---

<sup>94</sup>Karl Korff, 50 Jahre Ullstein, a.a.O., S. 15.

## **Ressource Bild. Abhängigkeit und Freiräume der „Neuen Fotografie“**

Neue Bildbestände werden geschaffen und zirkulieren. Vom Tagesgeschäft unabhängig besteht ihr Neuigkeitswert in den ungewohnten Perspektiven, in denen Fremdes vertraut und Vertrautes fremd erscheint. Die königliche Hoheit sieht in der Abbildung aus wie ein naher Verwandter, die Untertasse des eigenen Kaffeeservice dagegen ähnelt einem Ufo. Bildstrecken in Beilagen und Magazinen zeigen Aufnahmen in extremen Unter- und Aufsichten. Nahaufnahmen dramatisieren das Detail. Der gewohnte Blick wird dezentriert. Anders als in der modernen Kunst sichert das Medium Fotografie durch den Gegenstandsbezug eine Allgemeinverständlichkeit, die aus den Verfremdungseffekten eine Art Bilderrätsel macht. Die technische Präzision sorgt bei aller Beunruhigung gegenüber stürzenden Linien für den Eindruck von Ordnung, ja Schönheit. Der Reiz liegt in der Differenz zwischen Alltagswahrnehmung und fotografischer Wiedergabe. Der hohe Verbreitungsgrad tut ein Übriges für die unerwartet schnelle und breite Akzeptanz dieser Aufnahmen. Sie erhöht ihrerseits wiederum die Nachfrage. Von hier aus betrachtet ist die neue Art des Fotografierens mit der quantitativen Zunahme der Fotografie verknüpft. Gerade indem ihre überraschenden Perspektiven eine Differenz zur gewohnten Wahrnehmung herstellen und damit eine neue Qualität schaffen, haben sie Teil an der unendlichen Vermehrung dessen, was visuell erfasst und verwertet werden kann. *Deshalb handelt es sich bei der Neuen Fotografie nicht einfach um eine Stilfrage.* Die „Neue Fotografie“ und das „Neue Sehen“ hängen materiell von den Bedingungen der Industrialisierung des Bilds ab. Das betrifft nicht allein die Veränderungen der Fototechnik sondern maßgeblich die Reproduktionstechniken und die beschleunigte Zirkulation.

Wenn die Protagonisten der „Neuen Fotografie“ vom „Neuen Sehen“ sprechen, markieren sie zu Recht die tiefgreifende Änderung in der Wahrnehmung. Sie ist nicht auf die beschränkt, die die Bilder machen. An ihren Aufnahmen wird massenwirksam ein anderer Blick eingeübt, der Gegenstände und Bilder gleichermaßen zu erfassen beginnt. Kracauers und Benjamins Reflexionen zur Fotografie sind ohne diesen veränderten Blick kaum denkbar. Er zeigt sich bis in ihre Denkfiguren hinein.

Die fotografische Avantgarde war von ihrem durchgreifenden Erfolg, der in der Werkbundausstellung *Film und Foto* 1929 in Stuttgart kulminierte, keineswegs begeistert. Renger Patzsch höhnt: „Statt Qualität Quantität. ... So entstehen moderne Fotos, das Kraftfutter der Magazine und der Gesprächsstoff der Bildungsphilister zur Freude ihrer Schöpfer.“<sup>95</sup> Vordemberge-Gildewart mockiert sich ebenfalls 1929 „und dann kamen und kommen die verleger...von den schrägaufnahmen der ministerfrauen über die fatzken von hollywood zu den rasteraufnahmen von boxervisagen.“<sup>96</sup>

Hier sollen ästhetische Ansprüche gegen den Massenverschleiß geschützt werden. Unverkennbar ist in den Äußerungen, dass die Bildindustrie verantwortlich gemacht wird. Gleichzeitig ist sie es aber, die den Werken auch und gerade eines Renger-Patzsch Geltung verschafft. Sein Fotoband *Die Welt ist schön*, der 1929 herauskommt, wird zum Bestseller. Auch wenn es ein Verlegertitel

<sup>95</sup> Raenger Patzsch, zit. nach W. Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. 2, a.a.O., S.147.

<sup>96</sup> Friedrich Vordemberge-Gildewart, „Optik – die große Mode“, in: *Bauhaus*, 3, 1929. zit. nach Roswitha Fricke (Hrsg.), *Bauhaus Fotografie*, Düsseldorf, 1982, S. 133.

ist, trifft er doch etwas Richtiges: Denn noch dem stinkendsten Kohlekraftwerk kann im Detail, der ungewohnten Perspektive, Schönheit abgewonnen werden. Ohne die Bildindustrie einzubeziehen, die von der überraschenden Vermehrung der ungesesehenen Schönheiten profitiert, lässt sich nichts Entscheidendes über die Fotografie herausfinden. Der qualitative Einschnitt des „Neuen Sehens“ steht im Zusammenhang mit einer Expansionsbewegung, in der nicht nur die *Welt* als unbegrenzte Ressource für fotografische Ablichtungen erscheint – „Die Absicht der illustrierten Zeitungen ist die vollständige Wiedergabe der dem photographischen Apparat zugänglichen Welt“<sup>97</sup> diagnostiziert Kracauer –, *Die Bilder selbst werden zu einer unbegrenzten Ressource industrieller Verwertung.*

Der Spielraum, den die „Neue Fotografie“ gleichwohl reklamieren kann und der sich auch im kreativen Umgang mit ihr in Zeitungen und Zeitschriften zeigt, verdankt sich einer verhältnismäßig offenen Situation, in der die Bildindustrie noch nicht vollkommen durchrationalisiert ist. Es darf experimentiert werden. Die Redaktionen lassen sich überraschen von dem, was die Fotografen von ihren Streif- und Beutezügen mitbringen. Wie der Feuilletonist ist der Fotograf frei, in den Straßen botanisieren zu gehen. Täglich sind sie mit geschärften Sinnen unterwegs. Die Aufmerksamkeit ist auf das hier und jetzt Gegebene gerichtet. Alles kann dem Fotograf, dem Feuilletonist dienen, um in einer Miniatur, in einem Foto verdichtet zu werden. Im Feuilleton taucht zuerst die neue Form des „Denkbilds“ (Benjamin) auf.<sup>98</sup> Einer alltäglichen Beobachtung abgewonnen, erscheint die Denkbewegung in einem Bild stillgestellt und gibt eine Momentaufnahme gesellschaftlicher Zustände. Die kondensierte Textform wird zur Signatur einer visuell geprägten Erfahrung. Sie findet sich unter anderem auch bei Kracauer, Hessel und Bloch.<sup>99</sup> Benjamin hat mit den Titeln seiner Texte explizit die Verbindung zur Fotografie hergestellt. *Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*<sup>100</sup>, heißt ein Text zum Surrealismus. Die unter „Berliner Kindheit“ versammelten, kurzen Stücke sollten „Traumphotographien der Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“ heißen. Für die Entfaltung dieser neuen Bild- und Textformen ist der Markt, für den sie produziert werden, wichtig. Entscheidend ist, dass im expandierenden Zeitungsmarkt ein relativ freies Spiel zwischen Angebot und Nachfrage herrscht und dass die angebotenen Beiträge anständig bezahlt werden. Fotografen verdienen sogar gut. Eine Fotoseite bringt Mitte der 20er Jahre 250 Mark.<sup>101</sup> Mit einem Sensationsfoto erzielt Erich Salomon 1000 Mark, doppelt so viel wie er als Rechtsberater bei Ullstein in einem Monat verdient.<sup>102</sup> Felix H. Mann erhält 1929 für eine Bildreportage über einen Tag im Leben Mussolinis sogar 3000 Mark.<sup>103</sup> Die Fotografen sind nicht redaktionell gebunden. Entwickeln sich engere Beziehungen zu einem Blatt, interpretieren die Fotografen die Vorgaben

---

<sup>97</sup> S. Kracauer, *Der verbotene Blick*, a.a.O., S. 197.

<sup>98</sup> Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. IV.1, Frankfurt/M 1981, S. 305-438. Zum Denkbild bei Kracauer und Benjamin vgl. auch: Heinz Schlaffer, „Denkbilder, eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie“, in: Wolfgang Kuttenueler (Hrsg.), *Poesie und Politik*, Stuttgart 1973, S. 137-154.

<sup>99</sup> Walter Benjamins *Einbahnstraße* erscheint 1928. Ernst Blochs *Spuren*, 1930.

<sup>100</sup> Walter Benjamin, „Der Surrealismus“, erschienen in der *Literarische Welt*, am 1.2.1929, am 8.2. und am 15.2. 1929.

<sup>101</sup> Tim Gidal, *Die moderne Fotoreportage*, Berlin 1993, S. 36.

<sup>102</sup> Vgl. Gisèle Freund, *Photographie und Gesellschaft (La photographie en France au dix-neuvième siècle*, Paris 1936), Hamburg 1979, S. 11.

<sup>103</sup> Ebda., S. 116.

ziemlich frei oder schlagen selber Themen vor. Erst nach und nach bringt der Aktualitätsdruck neben dem rasenden Reporter auch den Bildreporter hervor, der gegen die Uhr anarbeitend von Ereignis zu Ereignis hetzt. Die Bildindustrie boomt, ist aber noch nicht vollständig durchorganisiert. Bildredaktionen und Agenturen, die aktuelle Aufnahmen vertreiben, entwickeln sich erst. Zwischen 1924 und 1929 beschleunigt sich nicht nur die Produktion und Zirkulation der Bilder. Es kommt zu einem qualitativen Umbruch.

Von einiger Bedeutung ist, dass sich mehr und andere Leute der Fotografie als Broterwerb zu wenden.<sup>104</sup> Die Schwelle ist niedrig. Der Fotoapparat ist die erste Maschine, die auf den massenhaften Gebrauch durch nicht spezialisierte Anwender ausgelegt ist. Fotografieren ist die erste Bildpraktik, die jeder meistern kann.<sup>105</sup> Die aus Kostengründen ehemals auf vermögende Privatleute beschränkte Amateurfotografie wird zur Massenbewegung. Das Feld professioneller Fotografie öffnet sich für Leute, die keine fotografische Ausbildung haben – dafür Kultur. Erich Salomon lässt sich „Herr Doktor“ titulieren, um seinen sozialen Rang deutlich zu markieren, wie Gisèle Freund anmerkt, der psychologischen Wirkung wegen.<sup>106</sup> Mehr Männer und auffällig mehr Frauen<sup>107</sup> werden aktiv. Berufsbild und Selbstverständnis der Fotografen ändern sich und mit ihnen das, was für ein gelungenes Foto gehalten wird. Was dem professionellen Fotografen von ehemals als dilettantischer Fehler galt, wie Unschärfen oder starke Verkürzungen wird experimentell genutzt, zur Qualität. Bis dahin als Mängel kaschierte Eigenarten des Mediums wie die Mono Occularität werden herausgestrichen. Es ist ein neuer Typ, der zur Kamera greift, gut ausgebildet, mit bürgerlichem Hintergrund und Hang zu unbürgerlichen Lebensformen. Und es ist eine andere Kamera, klein, lichtstark und so leicht, dass sie „in der Hand liegt wie die Brille auf der Nase.“<sup>108</sup> 1925 geht die Leika in Serienreife. Gegenüber der anderen, erfolgreichen Kleinbildkamera auf dem Markt, der Ermanox, hat sie den Vorteil, ohne Stativ auch bei schlechter Beleuchtung einsetzbar

---

<sup>104</sup> „Franz Roh beanspruchte für die Anhänger der neuen Fotografie den Status von Amateuren, Dilettanten und von Outsidern“, konstatiert Andreas Haus in „Stilfiguren. Das Neue Sehen und die Neue Fotografie“, in: M. Frizot (Hrsg.), Neue Geschichte der Fotografie, a.a.O., S. 469.

<sup>105</sup> Vgl. André Gunthert, „La boîte noire de Daguerre“, in: **Le daguerréotype français. Un objet photographique**, Paris 2003 (Kat. Musée d’Orsay), S. 35 f. Er spricht von einer *technique sans technicité*.

<sup>106</sup> „Le photographe n’appartient plus à la classe des employés subalternes mais est sorti lui-même de la société bourgeoise ou de l’aristocratie qui a perdu fortune et position politique, mais qui garde son statut social“, schreibt Gisèle Freund (a.a.O., S. 109) und beschreibt damit ihre eigene Position, die der Soziologe Mannheim, ihr Doktorvater, auf den Begriff gebracht hat: *Freischwebende Intelligenz* Mannheim entwickelt den Begriff in *Ideologie und Utopie*, erschienen 1929. Vgl. Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Frankfurt/M 1978, S. 134-143.

<sup>107</sup> Nach und Nach werden die Fotografinnen der 20er Jahre wieder bekannt gemacht. Dazu haben Ute Eskildsen, Marion Beckers, Elisabeth Moortgat, Katharina Sykora und andere Forscherinnen entscheidend beigetragen. Vgl. Ute Eskildsen (Hrsg.), *Fotografieren hieß teilnehmen. Fotografinnen der Weimarer Republik*, Düsseldorf 1994; dies., *Die Fotografin Ellen Auerbach. Retrospektive*, München 1998; Marion Beckers, Elisabeth Moortgat, Lotte Jacobi, *Russland 1932/33*, Berlin 1998; dies. Yva. *Photographien 1925-1938*, Tübingen 2001; Katharina Sykora „Doppelspiele. Die fotografische Zusammenarbeit von Ellen Auerbach und Grete Stern“, in: Renate Berger, *Liebe Macht Kunst*, Köln-Weimar-Wien, 2000, S. 87-108; dies. „Fotografinnen zwischen Experiment und Professionalität. Berufsbiografien in den 20er Jahren“, in: Dieter Mayer-Gürr (Hrsg.), *Fotografie & Geschichte. Tim Starl zum 60. Geburtstag*, Marburg 2000, S. 9-29.

<sup>108</sup> T. Gidal, a.a.O., S. 26.

-+und mit Rollfilm zu arbeiten statt mit Glasnegativen.<sup>109</sup> Mehr, unauffälliger und schneller kann hintereinander weg fotografiert werden. Ganz materiell besteht hier ein Zusammenhang zum anderen, Visualität und Bildlichkeit neu bestimmenden Medium: Dem Film. Die Verwendung des Rollfilms verdankt sich der Tatsache, dass die Leica ihren ersten Auftritt als Belichtungsmesser in der Filmbranche hatte. Um möglichst exakt zu belichten, wurde ein Stück vom verwendeten Filmmaterial in den Apparat mit der speziell entwickelten Schlitzblende eingezogen und belichtet. Bei der Weiterentwicklung zur Kleinbildkamera wurden neben der Lichtstärke des Objektivs Celluloid und Spulung zum entscheidenden Vorteil gegenüber der Konkurrenz. Während bei der Ermanox die Glasnegative ausgewechselt werden müssen, erlaubt der Filmtransport der Leica schneller und mit weniger Aufwand mehr zu fotografieren. Die Kleinbildkamera ist handlich, flexibel, dicht am Körper und auch in geschlossenen Räumen ohne weiteres einsetzbar. Peter Pollak schreibt rückblickend: „Die 35 mm Leica machte die Fotografen noch beweglicher, nun konnten sie gewöhnliche Alltagsdinge aus neueren, kühneren Perspektiven sehen und gestalten und Formen im Raum mit neuer Freiheit behandeln.“<sup>110</sup>

### **Sequenz und Detail**

Die aus einem Belichtungsmesser für den Film entwickelte Leica schafft mit den veränderten Aufnahmebedingungen auch die Grundlage für die Vereinfachung der Aufnahme von *Sequenzen*. Wo Muybridge noch eine Reihe von Kameras mit komplizierten Mechanismen hintereinander schaltete, und Londe für seinen chronophotographischen Apparat zwölf Objektive brauchte,<sup>111</sup> um einen Bewegungsvorgang in einer Bildserie festzuhalten, kann jetzt jedermann dank einer einfachen, leicht zu handhabenden Kamera blitzschnell hintereinander auf den Auslöser drücken. Die Fotografen hören auf, sich mit einem Bild zu begnügen und beginnen in Bildserien zu denken. Die größere Nähe zum Film macht das medial attraktiv, sodass entsprechende Angebote nicht nur von den Zeitungen aufgegriffen sondern auch gut bezahlt werden.

Die mediale Überschneidung mit dem Film zeigt sich nicht nur in diesen neuen Formen. Das mediale Verhältnis zwischen Fotografie und Film verschiebt sich durch die Beweglichkeit der Kleinbildkamera. Natürlich produziert sie immer noch statische Bilder, die sich aber dank Rollfilm und beschleunigter Handhabung mühelos zu Sequenzen addieren. Die Filmapparatur, die bewegliche Bilder aufnimmt ist dagegen schwerfällig und funktioniert im Prinzip stationär. Der Mangel an Beweglichkeit wird zum einen durch die Benutzung von Fahrzeugen kompensiert, zum anderen über Optik und Schnitt. Die Sprünge der Montage erhöhen die optische Geschwindigkeit eines Films. Im *Close-up* verkürzt sich sprunghaft die Objektdistanz. Die Dramatisierung des

---

<sup>109</sup> Patentierte wurde die biegsame Trägerschicht bereits 1887 in den USA und bei Kodak für die Kodak-Box verwendet. Sie funktionierte als „Black box“. Alle technischen Parameter waren festgelegt. Die Kamera wurde für die Entwicklung eingeschickt und neu präpariert („you press the button we do the rest“). Die Leica bietet die Möglichkeit, Wechselobjektive von unterschiedlicher Brennweite und Blendenöffnung einzusetzen und den Zugriff auf das Negativmaterial.

<sup>110</sup> Peter Pollak, zit. nach Thomas Kempas, Photo-Sequenzen. Ausstellungskatalog Haus am Waldsee, Berlin 1993, S. 18.

<sup>111</sup> Dank an Angela Lammert für Anregung und Kritik.

Objekts durch Übernähe wird im Kino erfunden. Die Fotografie greift sie auf. Während der *Close-up* auf der Leinwand aber zur Erzeugung von Unmittelbarkeit eingesetzt wird, erzeugt er in der Fotografie eine eigentümliche Distanz. Der Eindruck der Unmittelbarkeit lässt sich im statischen Bild viel eher durch die Momentaufnahme erwecken. Anders als im Film können der fotografische *Close-up* und *Strange-angle* sich nicht auflösen. Die durch keine Bewegung aufgelöste *Detailierung* wirkt verfremdend. Das gilt besonders dann, wenn das Konzept nicht erkennbar ist wie bei Vergrößerungen im Wissenschaftskontext oder wenn die Ausschnitte nicht durch überkommene Bildbegriffe stabilisiert werden.<sup>112</sup> Das Foto, als Bild betrachtet statt als bloße Ansicht in einer Abfolge, wirkt rätselhaft. Boris Kuschner kritisiert Aufnahmen, die im Moskauer Rundfunksendeturm nach oben fotografiert sind, weil der 150 Meter hohe Turm aussieht wie ein Brotkorb.<sup>113</sup> Rodtschenko räumt ein, dass die Aufnahme von Fridjand unangemessen ist, verteidigt jedoch die von Kaufmann: „Die Aufnahme von Kaufmann ist nur eine, die er aus einem Filmstreifen mit verschiedenen Ansichten des Turms herausgelöst hat, wobei diese Standpunkte bei ihm im Film in Bewegung sind; der Apparat dreht sich, und die Wolken ziehen über den Turm.“<sup>114</sup> Wirklich erscheinen die perspektivisch verkürzten Aufnahmen in Kaufmanns Film „Moskau“ von 1927 eher als optisch rhythmisierendes Element im Fluss der Bilder. Der Eindruck „Brotkorb“ kann sich nicht festsetzen.

Die Nahaufnahme ist ein markantes Beispiel für Moholy-Nagys Beobachtung, dass der Meister (die Fotografie) beim Lehrling (dem Film) in die Schule geht.<sup>115</sup> Moholy Nagy, der mit dieser Formulierung auf die Anciennität der Fotografie verweisen will, führt in dieser Wendung gleichzeitig vor, dass das neue Medium am alten etwas hervorbringt: Dass die Kamera eine optische Maschine ist, die detailgetreu reproduziert, was sich vor ihrer Linse befindet, gereichte ihr schon immer zu Ruhm und Nachteil. Daraus aber ästhetischen Gewinn zu ziehen ist die Lektion, die sich erst aus dem Zusammenspiel wie der Differenz des alten und des neuen Mediums ergibt. Die optische Erschließung des Ungesehenen und bisher Unsichtbaren durch die Fixierung von *Details*, die oberhalb oder unterhalb unserer Wahrnehmungsschwelle liegen, bringt nicht nur andere Bilder hervor, sie wird zu einer entscheidenden Figur für das neu einsetzende Nachdenken über Fotografie. Kracauer setzt am übersehenen Detail an und Benjamin führt den Begriff des *optisch Unbewussten* ein. Der durch das „Neue Sehen“ geschulte Nahblick wendet sich auf die Fotografien selbst zurück und erschließt im Detail ein theoretisches Potential, das das Verständnis des Mediums Fotografie ändert.

---

<sup>112</sup> Wichtigstes Element für die Stabilisierung sind Symmetrie und Rahmung. Symmetrie und Rahmung sind bei den vergrößerten Widergaben von Heckel und Blossfeldt entscheidend.

<sup>113</sup> Boris Kuschner, Offener Brief an Rodtschenko, in: *Nowy LEF*, 8, 1928, zit. nach. W. Kemp, Bd. 2, a.a.O., S. 84 f.

<sup>114</sup> Alexander Rodtschenko, „Wege der zeitgenössischen Fotografie“, in: *Nowy LEF*, 9, 1928, zit. nach Kemp, a.a.O., S. 90.

<sup>115</sup> Lazlo Moholy-Nagy, „Die beispiellose Fotografie“, in: *Das deutsche Lichtbild*, 1927, S. 10-11, zit. nach Kemp, a.a.O., S. 73.

## Optische Dichte und Mediales Gewährwerden

Kracauers und Benjamins Texte zu Fotografie und Kino sind gekennzeichnet von einem *medialen Gewährwerden*. Mit medialem Gewährwerden bezeichne ich die apperzeptive Reaktion auf einen Sprung in der *optischen Dichte*. Die Begriffe „optische Dichte“ und „mediales Gewährwerden“ verhalten sich zueinander komplementär. Ihre Einführung soll es ermöglichen, nach Bildpolitiken zu fragen, die die visuelle Erfahrung wie die ästhetischen Praxen entscheidend geformt haben.

Der Begriff der optischen Dichte ist quantitativ ausgelegt. Die Definition, dass er die gesellschaftliche Bildpräsenz, an der alle Bildmedien einer Gesellschaft beteiligt sind, bezeichnet, soll *Distanz* zu Einordnungen und Bewertungen von Bildern schaffen. Er sichert ab, dass die tatsächliche Präsenz technisch reproduzierter Bilder im 20. Jahrhundert den Stellenwert erhält, den sie für seine Bildgeschichte besitzt. Komplementär zur Neutralität des Begriffs der optischen Dichte versucht der Begriff des medialen Gewährwerdens spezifische Reaktionen auf mediale Entwicklungen zu fassen. Mediales Gewährwerden zeichnet sich dadurch aus, dass der Gebrauch neuer medialer Formen wahrgenommen und im Verhältnis zu vorangegangenen reflektiert wird. Ihre operativen Qualitäten gewinnen die beiden Begriffe erst an Schnittstellen, an denen ein zunächst quantitativ bestimmter *Sprung in der optischen Dichte* sich in einem *spezifischen medialen Gewährwerden* näher qualifizieren lässt. Erst das Zusammenspiel beider Begriffe erlaubt es, *Diskontinuitäten* auf je spezifische Weise näher zu bestimmen. Dies richtet sich gegen jede Ontologisierung des Mediums.

Die Nahsicht auf herausragend eigenständige Texte zur Fotografie erlaubt die Vermutung, dass sie vorzugsweise dann geschrieben werden, wenn technische Neuerungen sich *durchsetzen* oder ein neues Medium *massenwirksam* wird. Massenwirksam können sie nur werden, wenn sie eine für die massenhafte Verbreitung geeignete Distributionsform zu ihrer Durchsetzung finden. Das mediale Gewährwerden, das auf die Verschiebungen reagiert, erzeugt eine Aufmerksamkeit, die die Medien wechselweise in neuem Licht erscheinen lassen. Bis dahin unkenntliche Züge eines Medium werden durch gravierende Änderungen im Gebrauch oder aus der Differenz zu einem neuen Medium sichtbar. Dadurch ändert sich mit dem Mediengebrauch immer wieder das Verständnis der Fotografie. Die Texte, die entscheidend seit den 20er Jahren dazu beigetragen haben, gehen in der Regel auf ein solches mediales Gewährwerden zurück. Es sind keine Fotoexperten, die sie verfasst haben, sondern intellektuell wache Menschen, die von der Wahrnehmung eines Sprungs in der optischen Dichte zu Versuchen über die Fotografie angestiftet werden. Hierzu zähle ich neben Kracauer und Benjamin unter anderem André Bazin, Roland Barthes, Susan Sontag und Rosalind Krauss.

Mit massenwirksamen, neuen Technologien zur Erzeugung und Zirkulation von Bildern entsteht jeweils ein neues Plateau für die Theoretisierung der bereits vorhandenen Medien. Zwischen den Texten dieser Autoren, deren Blick auf die Fotografie vom jeweiligen Stand der medialen Entwicklung geprägt ist, liegen Jahrzehnte. Sie beziehen sich, wenn überhaupt, nur peripher aufeinander. Sie bauen nicht aufeinander auf, sondern fangen jeweils neu an. Deshalb spielt das mediale Gewährwerden eine so große Rolle und kann für die Bestimmung des Sprungs in der

optischen Dichte fruchtbar gemacht werden. Dies soll im Folgenden an symptomatischen Texten von Kracauer und Benjamin für die zweite Hälfte der 20er, Anfang der 30er Jahre durchgespielt werden. Das mediale Gewährwerden in Texten wie diesen hilft den zunächst nur quantitativen Sprung zu qualifizieren, wie andersherum die Beobachtung des quantitativen Sprungs hilft, die Texte neu zu lesen.

Die ersten Texte dieser Art erscheinen in den Feuilletons überregionaler Zeitungen. Kracauers für das mediale Gewährwerden in den 20er Jahren zentrale Aufsatz *Die Photographie* erscheint 1927 in der *Frankfurter Zeitung*. Benjamins erster Text über Fotografie, die *Kleine Geschichte der Photographie* von 1932, ist eine Besprechung von Fotobüchern für die *Literarische Welt*. Darin greift er einige Problemstellungen aus Kracauers Aufsatz von 1927 auf, darunter die, dass die schrankenlose Reproduktion von Kunstwerken nicht ohne Folgen für sie bleibt. Damit setzt er sich in dem vier Jahre später 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* publizierten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduzierbarkeit* auseinander, für den er ganze Passagen, unter anderem die zur „Aura“, aus dem Feuilleton von 1932 übernimmt. *Die Photographie* von Kracauer, wie die *Kleine Geschichte der Photographie* von Benjamin sind, was ihre Publikation in Buchform vergessen lässt, durch den Ort ihres Erscheinens selbst medial geprägt. In ihnen trifft man eine Art des Beobachtens und Schreibens an, die sich in der blühenden Zeitungslandschaft der Weimarer Republik entfaltet. Kracauer publiziert von Mitte der 20er Jahre bis Mitte der 30er im Schnitt etwa 80 Texte pro Jahr.<sup>116</sup> Benjamin bringt es in der Spitzenzeit zwischen 1926 und 29 auf etwa 40.<sup>117</sup> Mir scheint es wichtig, die Bedingung der Möglichkeit dieser Texte mitzudenken und sie umgekehrt im Horizont des medialen Gewährwerdens zu lesen.

Kracauers Aufsatz *Die Photographie* von 1927 beginnt nicht mit einem Foto, sondern mit einer Reproduktion. Bevor er die Wimpern der Filmdiva, 24, vor dem Luxushotel am Lido zählt: „... zwölf Wimpern rechts und links – alle von der Kamera gewissenhaft gezählten Details sitzen richtig im Raum, eine lückenlose Erscheinung“, verweist er auf das Raster: „... die Millionen von Pünktchen, aus denen die Diva, die Wellen und das Hotel bestehen“.<sup>118</sup> Die lückenlose Wiedergabe des Fotos vergegenwärtigt, was in der Wahrnehmung wie der Erinnerung eines Augenzeugen unvollständig sein könnte. Im Nahblick auf die Reproduktion – „Wer durch die Lupe blickte...“<sup>119</sup> – zerfällt das Bild dagegen in ein abstraktes Muster.<sup>120</sup>

Der Einsatz der Lupe war eine viel geübte Praxis in der Frühzeit der Fotografie, um die bis

---

<sup>116</sup> Angaben zu Kracauers Produktivität in: Philippe Despoix, *Ethiken der Entzauberung*, Bodenheim 1998, S. 194. Dank für den Hinweis, Anregung und Gespräch.

<sup>117</sup> vgl. Bernd Witte, *Walter Benjamin*, Reinbek 1985, S. 71.

<sup>118</sup> Siegfried Kracauer, „Die Photographie“, in: *Frankfurter Zeitung*, 28.10.1927, reprint in: ders., *Der verbotene Blick*, a.a.O., S.185.

<sup>119</sup> Ebda.

<sup>120</sup> Diese Wahrnehmung ist in unterschiedlichen künstlerischen Strategien in den 60ern bearbeitet worden, z.B. bei Roy Lichtensteins Rasterwiedergabe in Comic- und Hochkunstzitataten oder bei Yayoi Kusama, die mit der „self obliteration by polka dots“ auf eine reale Überschreitung in der Punktauflösung aus war. (Dank an Brigitte Kempka für das Gespräch nach ihrer Präsentation der Künstlerin am 18. 10. 03 auf dem Colloquium der Kunsthochschule Braunschweig in Braunlage). Polke und Richter setzen die Hervorkehrung des Rasterpunkts ein bei der malerischen Wiedergabe reproduzierter Fotos.

dahin unvorstellbare Kontingenz in der Wiedergabe bis ins kleinste Detail zu prüfen.<sup>121</sup> Kracauer greift diesen Topos auf und lässt ihn an der reproduzierten Aufnahme zerschellen. Mit leichter Hand lässt er in der aperçuhaften Wendung den dramatischen Unterschied zwischen der Fotografie und ihrer Reproduktion aufscheinen, dem der Zeitungsleser weiter keine Beachtung zu schenken pflegt. Die Punkte der Rasterung übersetzen die Tonwerte der Fotografie. Dieser Übersetzungsprozess ist die Bedingung der unbeschränkten Reproduzierbarkeit. Indem Kracauer die Aufmerksamkeit auf die Reproduktionstechnik lenkt, ist von Anfang an klar, dass er von der Fotografie, neun Jahre vor Benjamin, *vor dem Hintergrund ihrer Reproduzierbarkeit* spricht. Sein sachlich ironischer Blick registriert die fotografische Exaktheit der 2 mal 12 Wimpern ebenso wie die der Reproduktionstechnik geschuldete Auflösung von Figur und Grund. Er markiert die Differenz in der Nahsicht auf's Detail.

Die Wahl des Bilds ist symptomatisch: Es ist das Foto eines Filmstars. Ein Star verdankt seinen Ruhm der medialen Verbreitung: Die 24jährige Diva schmückt das Titelbild einer illustrierten Zeitung.

### **Fotografie und ihre technische Reproduktion**

Seit Mitte der 20er Jahre wird der Ausbau illustrierter Zeitungen und Magazine forciert und Kracauer als Zeitungsmann, der Redaktionsmitglied der *Frankfurter Zeitung* ist, versteht, dass dies für jedes Nachdenken über Fotografie von zentraler Bedeutung ist.

„Die Tageszeitungen bebildern immer mehr ihre Texte, und was wäre ein Magazin ohne Bildmaterial? Der schlagende Beweis für die ausgezeichnete Gültigkeit der Photographie in der Gegenwart wird vor allem durch die Zunahme der illustrierten Zeitungen geliefert.“<sup>122</sup>

Es gibt mehr Bilder und jedes davon in Massenaufgabe. Zwar lassen sich fototechnisch schon länger potentiell unbegrenzt Abzüge von einem Foto machen. In der Praxis wird davon aber nur beschränkt Gebrauch gemacht. Für die Veröffentlichung von Bildern wurden von Anfang an Reproduktionstechniken eingesetzt. Doch erst die für die mediale Einbindung ins Pressewesen verbesserte Reproduktionstechnik steigert die Vervielfältigungen in Dimensionen, von denen sich die Erfinder der Fotografie keine Vorstellung machen konnten. Die rasante Beschleunigung der Zirkulation von Bildern in den 20er Jahren verdankt sich einer Reproduktionstechnik, die den Gleichstand mit dem Letterndruck erreicht. Der entscheidende Schritt zum Einsetzen der industriellen Verwertung des Bildes ist die Einführung der *Autotypie*.<sup>123</sup> Die Technik erlaubt es, Halbtöne zu imitieren, das heißt, Grauwerte im Übergang zwischen Schwarz und Weiß durch die Rasterung wiederzugeben. Das Verfahren löst den arbeitsaufwendigen Holzstich ab, der bis

---

<sup>121</sup> Bernard und Gunthert nennen Alexander von Humboldt, Carl Gustav Carus, Samuel Morse und Jules Janin, die alle über das Erlebnis, eine Daguerreotypie mit der Lupe betrachtet zu haben, berichten. Denis Bernard, André Gunthert, *L'instant révélé*. Albert Londe, Nîmes 1993, S. 37.

<sup>122</sup> Ebda., S. 197.

<sup>123</sup> Technische Beschreibung bei Jean Claude Gatrand, „Die Autotypie“ in: Michel Frizot (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, a.a.O., S. 364.

zur Jahrhundertwende für die Wiedergabe von Fotografien eingesetzt wurde. Die Autotypie ist nicht nur billiger und schneller; sie hat zwei für die Illustriertenproduktion entscheidende Vorteile gegenüber dem älteren Verfahren: Während von einem Holzstich maximal 10 000 Reproduktionen gemacht werden konnten, lassen sich Autotypien buchstäblich unbegrenzt reproduzieren. Die Fotografie war an ihrem Beginn nicht reproduzierbar. Sie wurde selbst als Reproduktionsmedium aufgefasst. Ohne Ende wurde bestaunt, dass sich auf der Aufnahme exakt dieselbe Zahl von Ziegeln nachzählen ließ, wie auf dem abgelichteten Dach vorhanden. Die Daguerreotypie selbst dagegen war ein kostspieliges Unikat, das in einem Futteral aufgehoben wurde, um die empfindliche, spiegelnde Oberfläche zu schützen. Reproduzierbar wird das Foto erst durch die Verwendung eines Glasnegativs, die sich 10 Jahre nach Veröffentlichung des Daguerre'schen Verfahrens klar durchsetzt. Vom Glasnegativ können potentiell unbeschränkt Papierabzüge gemacht werden. Das Verfahren ist aber zu aufwendig und teuer, als dass es für eine Massenreproduktion in Frage käme. Sie wird nur über einen Mediensprung möglich. Die Reproduktionstechnik, die im 19. Jahrhundert für die Wiedergabe von Fotografien in hohen Auflagen eingesetzt wird, ist der Holzstich. Die Linien sind extrem fein und das Holz, das als Druckstock benutzt wird, extrem hart. Der Holzstich imitiert die Halbtöne durch die Zerlegung in sehr feine Linien. Das bis heute angewandte Verfahren der Autotypie verlässt zwar auch die Reproduktionslogik des Abzugs vom Negativ, ist aber selbst ein photomechanisches Verfahren. Vom Foto wird ein gerastertes Repro gemacht, dessen Punktdichte Farbabstufungen differenziert wiedergeben kann. Für die industrielle Verwertung entscheidend ist, dass die Autotypie die Voraussetzung für die billige Reproduktion von Massenaufgaben in einem einzigen Druckvorgang ist. Bekanntermaßen ist der Bilderdruck älter als der Letterndruck. Schrift konnte in den Bildstock eines Holzschnittes mit hineingeschnitten werden. Nach der Erfindung des Buchdrucks beschleunigen sich die Möglichkeiten des Schriftdrucks auf eine Weise, mit der der Bilderdruck nicht Schritt hält. Die Bild- und Textreproduktion wird getrennt. Die Bildproduktion ist weit aufwendiger. Bild und Schrift werden erst später durch Montage wieder zusammengeführt. Im Kupfertiefdruckverfahren wird noch einmal die Schrift in ein aufwendiges Bildreproduktionsverfahren integriert. Auf hochwertigem Bilderdruckpapier erscheinen Fotos mit Text in Sonderbeilagen der Tageszeitungen.<sup>124</sup> Die Autotypie dagegen integriert das Bild in die schnellere und billigere Schriftreproduktion und kann auf billigem Zeitungspapier gedruckt werden. Das letzte Problem, an dessen Lösung das Verlagshaus Ullstein fieberhaft arbeitete, das mit der *Berliner Illustrierten* eines der auflagenstärksten Blätter der Weimarer Republik herausgab, war die Anpassung des Bilderdrucks an die avancierteste Form der Zeitungsherstellung: Den Rotationsdruck auf Endlospapier. Die Bildreproduktion war immer noch an Flachdruckverfahren gebunden. Um gleichzeitig mit dem Text gedruckt werden zu können, musste die Bilderdruckvorlage der Wölbung des Zylinders angepasst werden.

Die technischen Neuerungen sind deswegen von so zentraler Bedeutung, weil sie verändern, was ein Foto, ja, was ein Bild ist. Noch 20 Jahre zuvor dauerte es im Schnitt eine Woche, bis

---

<sup>124</sup> Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* war die letzte Zeitung, die weiter einmal in der Woche eine Tiefdruckbeilage druckte. Eingestellt wurde diese ehrwürdige Tradition erst 2000, nachdem der nächste fundamentale Technologieschub, die digitale Bildverarbeitung, wirksam geworden ist.

ein wichtiges Ereignis im Bild erschien. Der Rotationsdruck wirft dreimal täglich Zeitungen mit aktuellem Bildmaterial aus. „Erst durch die Autotypie wird die Fotografie endgültig das zentrale Bildmedium, das sie noch heute ist“<sup>125</sup>, stellt ein Spezialist fest. Das Problem ist, dass dieses Wissen kaum den Bereich der Fachorgane verlässt und von denen, die über Fotografie schreiben, nicht in seiner Tragweite zur Kenntnis genommen wird. Einer der wenigen, der über die medienpolitische Dimension der Halbtonreproduktion nachgedacht hat, ist William Ivins<sup>126</sup>. Er ist erstaunlich allein mit der Reflexion der Fotografie und ihrer Reproduktion im Kontext der Grafik. Zwar werden Fotografien institutionell meist der Grafikabteilung zugeordnet – Handhabung und Aufbewahrungssysteme sind ähnlich und unterscheiden sich prinzipiell von denen der Malerei –, doch spiegelt sich das in den Texten zur Fotografie so gut wie nicht wider. Der Anspruch, Kunst zu sein, bezieht sich stets und der Sache nach wenig einleuchtend auf die Malerei. Niépce erste fotografische Versuche stehen noch deutlich im Kontext der Grafik. Er versuchte grafische Blätter zu reproduzieren und knüpft an grafische Verfahren an.<sup>127</sup> Seitdem Abzüge vom Negativ gemacht werden können, rückt die Fotografie durch die Möglichkeit der Vervielfältigung ganz materiell in den Zusammenhang mit der Grafik. Hinzu kommt, dass die Fotografie bis in die 30er Jahre schwarz-weiß Fotografie ist. Wie die traditionellen Formen der Grafik muss sie Farbwerte in Schwarz-Weiß übersetzen. Wenn ganz materiell und ihrer Handhabung nach die Fotografie eher der Grafik zuzuordnen ist, kehrt die Frage wieder, warum die Malerei als Bezugsfigur für die Fotografie die Diskussion von Anfang an beherrscht. Schuld daran kann nur die chronische Unterschätzung der Grafik sein. Sie hängt mit der Minderbewertung als *angewandte* Kunst zusammen. Dass die Grafik bloß Geschicklichkeit erfordere und deren Ergebnis in mehr oder weniger hohen Auflagen verbreitet wird, beschränkt sie auf den Status eines Handwerks. Auch wenn dem Medium in der Hand des Genies Kunstwerkcharakter zugebilligt wird, handelt es sich doch dabei um mechanisch reproduzierte Auflagenobjekte und nicht um Unikate. Das drückt Ansehen und Preis gegenüber Arbeiten, die als „freie Kunst“ eingestuft werden. Der Bezug auf die Malerei ist so betrachtet vor allem als Anspruch auf ihren Status zu lesen, der die apparative Seite der Fotografie vergessen machen soll. Abgeschnitten wurde damit von Beginn an der Zusammenhang mit den älteren Reproduktionsmedien und ihren bildgeschichtlichen Funktionen. Berufsbedingt sind Grafikspezialisten sich durchaus bewusst, dass neun Zehntel der grafischen Bildproduktion Reproduktionszwecken gedient hat. Wie die Spezialisten für Fotografie halten sie sich damit nicht weiter auf und sind vor allem damit beschäftigt, Qualitätskriterien festzulegen und Ränge zu verteilen. Ivins Verdienst ist es, nicht bloß das handwerkliche Können des einzelnen Stechers etwa herauszustellen, sondern die Grafik in medientheoretische Zusammenhänge gerückt zu haben.<sup>128</sup> Der Zusammenhang zwischen Fotografie und Grafik, den Ivins herstellt, ist so evident,

---

<sup>125</sup> Günther Veith, „Die Autotypie“, in: *Rundbrief Fotografie*, SH 4, 1997, S. 82.

<sup>126</sup> Vgl. William M. Ivins, *Prints and Visual Communication*, London-New York 1953.

<sup>127</sup> Eine Erfolgsmeldung aus dem Herbst 1825 lautet, dass es ihm gelungen sei „à graver correctement sur cuivre“. Vgl. Aufnahmen und Kommentar in: *Le Daguerreotype français*, a.a.O., S. 135 f.

<sup>128</sup> Vgl. William Ivins, *Prints and Visual Communication*, a.a.O.; ders., *Visual Communication and the Graphic Arts*, New York 1974. Welche Tragweite sein kommunikationsorientierter Ansatz hat, beginnt sich in wissenschaftstheoretischen Zusammenhängen langsam herauszuschälen, die nach Status und Funktion der Bilder in der *Wissensübermittlung* fragen.

dass man sich wundert, dass der blinde Fleck in der Diskussion um die Ansprüche der Fotografie nie weiter aufgefallen ist.<sup>129</sup> Zu vermuten steht, dass die Unruhe, die das hybride Medium stiftet, die Einbindung in die grafischen Techniken verhindert. Der Widerstand der Verfechter wie der Institutionen ist stumm und für diesmal einhellig.

In dem Moment, in dem die Autotypie als Reproduktionstechnik für die massenhafte Verbreitung der Fotografie sorgt, erweitert sich die Frage nach der Wiedergabe dessen, was aktuell aufgenommen wird um die Frage der Reproduktion neuer wie alter Bildbestände. Das ist der Hintergrund für Benjamin: nicht länger über das Verhältnis von Fotografie und Malerei nachzudenken, sondern über *die Effekte* der technischen Reproduktion von Malerei. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beginnt mit einem kurzen Abriss der Reproduktionstechniken. Damit wird neben Guss und Prägung die verdrängte Beziehung zur Grafik zum Anknüpfungspunkt. Dass der Unterschied zwischen Fotografie und reproduzierter Fotografie immer wieder verschwimmt, liegt daran, dass sie in der Wiedergabe keinen deutlichen Medienwechsel durchläuft. Sie wirkt transparent, weil Technik und Prozess der Umsetzung keine große Aufmerksamkeit jenseits von Fachkreisen auf sich ziehen. Um es nochmal zusammenzufassen: Auf einer ersten Ebene lässt sich von Reproduktion sprechen, wenn man die Beziehung zwischen Gegenstand und Foto im Auge hat. Der Abzug der Aufnahme wird ebenfalls als Reproduktion bezeichnet. Schließlich wird die Übersetzung des Fotos mittels eines Reproduktionsmediums und der Abdruck ihrerseits als Reproduktion bezeichnet. Man sieht, dass es hier schnell zu Unklarheiten kommt, die vor allem die Differenz zwischen Foto und seiner technischen Reproduktion zum Verschwinden bringen. Die Frage nach der Reproduktion ist jedoch nie allein eine nach der Technik, mit der etwas wiedergegeben wird. Mitzudenken ist immer der Rahmen, in dem reproduziert und verbreitet wird. Für die Fotografie ist es seit den 20er Jahren die Autotypie im Verbund mit den Verbreitungsmedien Illustrierte und Magazin. Sie sind das *Medium* des Mediums Fotografie. Durch die massenhafte Verbreitung ändern sich Position und Wirkung der Fotografie tiefgreifend. Dem quantitativen Sprung in der optischen Dichte, zu dem die Neuerungen in der Reproduktionstechnik beitragen, entspricht ein Umbruch gesellschaftlicher Bildwahrnehmung. Die massenhafte Zirkulation technischer Bilder, ihre allgemeine Präsenz, führt zu einer ungesuchten und ungezielten Wahrnehmung, vor der das einzelne Bild sich nicht mehr in gleicher Weise behauptet. Dass sich Kracauer und Benjamin des Sprungs in der optischen Dichte als Zeitumstand vollkommen bewusst waren, ja dass ihre Überlegungen hiervon wesentlich angestoßen werden, ist bisher eher unterbelichtet geblieben. Andersherum erschließen ihre Texte ihrerseits die Tragweite des in Spezialliteratur begrabenen Phänomens der rasanten Entwicklung der Reproduktionstechnik, die die Grundlage für die industrielle Produktion zur Verbreitung von Bildern abgibt.

---

<sup>129</sup> In der Geschichte der Grafik wiederum taucht die Fotografie, die in der Folge ganze Handwerkszweige vernichtet hat, als Erlöserin auf, die endlich den Weg zur rein künstlerischen Grafik frei gemacht habe. Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang, dass die Grafiker sich zur Verteidigung ihrer Kunstansprüche in Clubs organisierten, wie die Verfechter der Fotografie als Kunst auch.

## Der Zerfall von Kontingenzen: Bilderflut und Detail

Zum Zeitpunkt von Kracauers Aufsatz *Die Photographie* (28.10.1927 in der *Frankfurter Zeitung*) hat die meistverkaufte Illustrierte Deutschlands, die *Berliner Illustrierte*, eine Auflage von 1,9 Millionen Stück, das Stück für 20 Pfennig und ist nur eine im Blätterwald.<sup>130</sup> Jedes abgedruckte Foto kommt in 1,9 Millionen Haushalte, ist da, übermittelt eine Information, verschwindet und wird durch ähnliche ersetzt. Das Bild der Filmdiva ist eins von vielen möglichen, die es ersetzen werden, solange ein Bild von ihr Nachrichtenwert hat. Das Bild verstärkt andere Bilder, einen Text braucht es nicht dafür: „Jeder erkennt sie, denn jeder hat das Original schon auf der Leinwand gesehen. Sie ist so gut getroffen, daß sie mit niemandem verwechselt werden kann, wenn sie auch vielleicht nur der zwölfte Teil eines Dutzends von Tillergirls ist.“<sup>131</sup>

Von Original zu sprechen, lässt Kracauer zweifelhaft erscheinen. Ein Medium verweist auf das andere, ein Bild auf das andere. In einer Kippbewegung geht Kracauers Wendung vom Original (jeder erkennt sie) zur Reproduktion (von der Leinwand) zum Original (unverwechselbar) zur Reproduktion (eins einer völlig gleichartigen Girltruppe). Was sich in ihr spiegelt ist die doppelte Bewegung einer Aufwertung des Bildstatus, der Identität schafft (jeder kennt sie) und einer Entwertung durch die massenhafte Reproduktion (Zwölfter Teil eines Dutzends). Die mediale Grundlage für diese paradoxe Figur steckt in der sprunghaft gestiegenen optischen Dichte. Einerseits erhöht die Unzahl der Bilder den Widererkennungseffekt, andererseits untergräbt sie ihn, weil jedes Bild in Konkurrenz zu allen anderen veröffentlichten Bildern steht, die die Aufmerksamkeit bestürmen. Kracauer bestimmt die Überforderung als Unmöglichkeit, in der Flut der Bilder eine Auswahl zu treffen und sinnvolle Zusammenhänge herzustellen. Die Filterfunktionen des Gedächtnisses setzen aus.

„Ihr Nebeneinander schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewusstsein sich eröffnet. Die ‚Bildidee‘ vertreibt die Idee, das Schneegestöber der Photographien verrät die Gleichgültigkeit gegen das mit den Sachen gemeinte.“<sup>132</sup>

Diese der Bilderflut geschuldete Wahrnehmung übersetzt Kracauer auf etwas, das er als Eigenart des fotografischen Bilds im Unterschied zum Gedächtnisbild profiliert. Die Fotografie als Aufzeichnungsmedium, wird mit dem Gedächtnis in seiner Eigenschaft, Eindrücke zu speichern, verglichen. Das gnadenlos detailgetreue Foto transportiert einen Überschuss an Informationen. Das mag zwar am zeitgenössischen Foto nicht auffallen, weil die Details als vertraut übersehen werden wie bei der bekannten Filmdiva von 1927. Am Foto der Großmutter von 1864, das Kracauer ihr gegenüber stellt, macht es sich jedoch äußerst störend bemerkbar. Die fremd gewordenen Details der überholten Mode überwuchern das Bild der Großmutter bis zur lächerlichen Unkenntlichkeit. Ob es nicht auch die Freundin der Großmutter sein könnte? Entweder muss sie es selbst oder Personen, die sie als junge Frau kannten, bezeugen. Eine zweifelsfreie, dauernde Zuordnung trifft allein eine Schriftung. Das Foto ist zwar präziser als jede Erinnerung – es gibt detailgetreu die Person vor der

<sup>130</sup> Thomas Friedrich, „Der Uhu im Blätterwald“, in: Thomas Kempas, Photo-Sequenzen, a.a.O., S. 41.

<sup>131</sup> S. Kracauer, *Die Photographie*, a.a.O., S. 186.

<sup>132</sup> Ebd., S.198.

Kamera wieder – aber es ist außerstande zu bezeugen, dass es die Großmutter ist. Das Befremden des Enkels, das sich auf das Unvermögen die überschüssigen Details zu übersehen, bezieht, macht deutlich, dass die Exaktheit der Zeugenschaft der Kamera nichts zu bezeugen vermag. Es muss auf die eine oder andere Weise erinnert werden.

Zweck der Gegenüberstellung von Diva und Großmutter bei Kracauer ist, die Unterscheidung von aktuellem und verjährtem Bild zu bezeichnen und damit die Fotografie selbst zu historisieren. Während das aktuelle Foto aufgehoben ist im Ideolekt herrschender Mode, zerfällt das Verjäherte in seine Einzelheiten, weil der historische Abstand das Selbstverständliche getilgt hat. „Die gespenstische Realität ist unerlöst. Sie besteht aus Teilen im Raum, deren Zusammenhang so wenig notwendig ist, daß man sich die Teile auch anders angeordnet denken könnte.“<sup>133</sup> Dieser *innere Zerfall*, den erst der historische Abstand erkennbar macht, arbeitet Zugriffstechniken der *Collage* vor. Auf diesem Hintergrund beginnt diese Bildpraxis an Willkürlichkeit bei der Zerstörung von Bildkontingenzen zu verlieren. Max Ernst operiert entlang der Zerfallslinien, wenn er in den Collageromanen sein Vorlagematerial zerlegt und neu zusammensetzt.

Während Benjamin in Oktavio Hills Aufnahme eines Fischweibs den rätselhaften Rest der einmal so da gewesenen Frau ausmacht, die unscheinbare Stelle, an der „die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat“,<sup>134</sup> – eine Beobachtung, die Roland Barthes im Begriff des „Punctum“ schärfen wird –, verschwindet die Großmutter bei Kracauer in der Überpräsenz der Details, der lächerlichen Krinoline und dem längst aus der Mode gekommenen Dutt. Er ist sich bewusst, dass bei einer zunehmenden Zeitdistanz die Details nicht mehr lächerlich wirken werden, sondern bloß merkwürdig. Wenn für Kracauer und Benjamin das *Detail* in der Fotografie so zentrale Bedeutung gewinnen kann, so liegt es daran, dass hier das „Neue Sehen“ auf die Geschichte der Fotografie zurückgewendet wird und an alten Aufnahmen hervorbringt, was bisher so nicht zu sehen, auf jeden Fall nicht formulierbar gewesen ist. Ein Element der Zeitlichkeit wird eingeführt. Sie ist es, die sich in die Details einschreibt. Das ist anders als im gemalten Bild, in dem sich die Details einem Ganzen einordnen. In der Fotografie führen sie ein Eigenleben. Kracauer konfrontiert die Fotografie *nicht* mit dem gemalten Bild, das das Einzelne zu Gunsten des Gemeinten vernachlässigen kann, sondern mit einem anderen, von Zeitlichkeit affizierten Bild, dem *Gedächtnisbild*. Die Schlüsselfigur für diese Gegenüberstellung ist eine Passage bei Proust, in der er das Aufeinandertreffen seines Erinnerungsbilds der Großmutter mit der fotografischen Wahrnehmung bei einer unerwarteten Begegnung beschreibt.<sup>135</sup> Im Gedächtnisbild erscheinen die Informationen wie im gemalten auf ein Lebendiges, Gemeintes hin reduziert, das überdauert. Weil die Fotografie nicht totalisierend auf Sinn aus sein kann, kann es zum schockhaften Bruch in der Wahrnehmung kommen. Genau darum kreist die Passage bei Proust, die man als eine Art

---

<sup>133</sup> Ebda., S. 196.

<sup>134</sup> Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: *Literarische Welt*, 18.9.1931, 25.9. und 2.10.1931, zit. nach: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1970, S. 71.

<sup>135</sup> Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, „Die Welt der Guermantes“, Frankfurt/M. 1967, S. 1437 f. Die „Recherche“ ist sehr reich an Reflexionen zu dem Verhältnis von Original und Reproduktion. Eine sehr interessante Passage ist die über die Portalfiguren an der Kirche von Balbec, a.a.O., S. 868. Vor dem Original sieht der Erzähler die berühmte Jungfrau der „Tyrannei des Einmaligen“ unterstellt.

Urszene für die Auseinandersetzung mit Fotografie bei Kracauer, Benjamin und Barthes – alle enthusiastische Proustleser – ausmachen kann. In ihr kollidiert Marcells liebevolles Erinnerungsbild der Großmutter mit der schockhaften Wahrnehmung einer alten Frau, in der er die Großmutter nicht mehr wieder zu erkennen vermag. Die Gedächtnisbilder, so Kracauer, stehen

„windschief zur fotografischen Wiedergabe. Erscheinen sie von dieser aus als Fragment – als Fragment aber, weil die Photographie den Sinn nicht einbegreift, auf den sie bezogen sind und auf den hin gerichtet sie aufhören, Fragment zu sein –, so erscheint die Photographie von ihnen aus als Gemenge, die sich zum Teil aus Abfällen zusammensetzt.“<sup>136</sup>

Dernicht verwertbare *Überschuss* am Foto („*Abfall*“) und der *Überschuss an visuellen Informationen* der Illustrierten spiegeln sich ineinander. Dass in beiden Fällen ein sinnvoller Zusammenhang nicht mehr hergestellt werden kann, wird bei Kracauer nicht bloß als kulturelle Zerfallsfigur vorgeführt, sondern schlägt wie später auch bei Benjamin um in eine Figur möglicher Befreiung. Gerade das Heraustreten der Details aus den Bezügen im Foto einerseits, wie die Auflösung etablierten Beziehung zum Abgebildeten durch die fragmenthaften und willkürlich zusammengestellten Fotos andererseits, weisen den Weg zu einer *freien Verfügung*. Die Fotografie

„zeigt die Städte in Flugbildern, holt die Krabben und Figuren von gotischen Kathedralen herunter; alle räumlichen Konfigurationen werden in ungewohnten Überschneidungen, die sie aus der menschlichen Nähe entfernen, dem Hauptarchiv einverleibt ... Ihre ursprüngliche Anordnung ist dahin, sie haften nicht mehr in dem räumlichen Zusammenhang, der sie mit dem Original verband...“<sup>137</sup>

Während innerhalb der ästhetischen Diskussion über Fotografie hier der erhöhte Subjektivitätsfaktor geltend gemacht wird, eröffnet die fotografische Strategie bei Kracauer ganz andere Einsichten: „Zum ersten Mal in der Geschichte treibt sie (die Fotografie) die ganze naturale Hülle heraus, zum ersten Mal vergegenwärtigt sich durch sie die Totenwelt in ihrer Unabhängigkeit vom Menschen.“<sup>138</sup> Kracauer lässt die Dimension einer radikalen Entzeitlichung aufscheinen.

„Wenn das Kostüm der Großmutter die Beziehung zum Heute verloren hat, wird es nicht mehr komisch sein, sondern merkwürdig wie ein submariner Polyp. Eines Tages entweicht der Diva die Dämonie, und ihre Pony-Frisur bleibt neben dem Chignon zurück. So zerbröckeln die Bestände, da sie nicht zusammengehalten werden. Das photographische Archiv versammelt im Abbild die letzten Elemente der dem Gemeinten entfremdeten Natur.“<sup>139</sup>

Unabhängig vom Menschen und aus den Zeitbezügen herausgelöst, wird in den aus allen Zusammenhängen herausgetretenen Fotos das zu erkennen sein, was Kracauer als Naturfundament bezeichnet. „Das naturbefangene Bewusstsein vermag seinen Untergrund nicht zu erblicken. Es ist

<sup>136</sup> S. Kracauer, „Die Photographie“, a.a.O., S. 189.

<sup>137</sup> Ebda., S. 202.

<sup>138</sup> Ebda.

<sup>139</sup> Ebda.

Aufgabe der Photographie, das bisher ungesichtete Naturfundament aufzuweisen.“<sup>140</sup>

Kracauer denkt die Gesamtheit aller Fotos als „Hauptarchiv“, „Generalinventar“, in dem das einzelne Foto fremdartig wirken muss, weil kein Zusammenhang es deckt oder verstellt. Das Foto der Großmutter erscheint „merkwürdig wie ein submariner Polyp“,<sup>141</sup> ihr eben noch lächerlich altmodischer Chignon wird nicht seltsamer sein als die zeitgemäße Ponyfrisur der Diva. Unverkennbar geht hier der am „Neuen Sehen“ geschulte Detailblick über in einen surrealistischen, der die Dekontextualisierung weiter und in eine andere Dimension treibt. Benjamin greift diese Sicht auf und betont die politische Ebene, wenn er an der surrealistischen Fotografie hervorhebt, dass sie

„eine heilsame Entfremdung zwischen Umwelt und Mensch vorbereitet. Sie macht dem geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zugunsten der Erhellung des Details fallen“.<sup>142</sup>

Der Fundus der Fotografien im Hauptarchiv wird produktiv, indem die Aufnahmen neu konstellierte werden. „Die Bilder des in seine Elemente aufgelösten Naturzustands sind dem Bewußtsein zur freien Verfügung überantwortet... Dem Bewußtsein läge also ob, die Vorläufigkeit aller gegebenen Konfigurationen nachzuweisen, wenn nicht gar die Ahnung der richtigen Ordnung des Naturbestands zu erwecken.“<sup>143</sup> Die Aufhebung jeder gewohnten Beziehung muss nicht notwendig in der Konfusion der Illustrierten enden. „Ist das Durcheinander der illustrierten Zeitungen Konfusion, so gemahnt dieses Spiel mit der zerstückelten Natur an den Traum, in dem die Fragmente des Tagelbens sich verwirren.“<sup>144</sup> Hier ist nicht an die noch nicht entwickelten Bildtechniken des Surrealismus zu denken, sondern an die Bildmontagen im Film, wie etwa die Albträume des Helden in Ernö Metzners Film „Überfall“.<sup>145</sup> Die aus der gewohnten Beziehung herausgetretenen Elemente umzutreiben, „ist eine Möglichkeit des Films. Er verwirklicht sie überall dort, wo er Teile und Ausschnitte zu fremden Gebilden assoziiert.“<sup>146</sup> Entscheidend ist das Moment des Offenhaltens, des Spiels in der Filmmontage wie in der Verfügung über den Bestand der Fotografien. „Das Spiel zeigt an, dass die gültige Organisation unbekannt ist, nach der die in das Generalinventar aufgenommenen Reste der Großmutter und der Filmdiva einst anzutreten haben.“<sup>147</sup> Fotomontage und Collage spielen bereits das Spiel.

Die geschichtsphilosophische Dimension dieses lakonischen Schlusssatzes denkt die an der „Neuen Fotografie“ geschulte Wahrnehmung des Details (die „Reste“) zusammen mit dem Gesamtbestand der technisch reproduzierenden und reproduzierten Bilder (dem Generalinventar). Mit dem *intermedialen* Blick, der über die Filmmontage zurück auf die Fotografie geht, stellt Kracauer

---

<sup>140</sup> Ebda.

<sup>141</sup> Eine Transfiguration, die Max Ernst vorgenommen haben könnte.

<sup>142</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 84.

<sup>143</sup> S. Kracauer, „Die Photographie“, a.a.O., S. 202.

<sup>144</sup> Ebda. S. 203.

<sup>145</sup> Kracauer schätzte den Film außerordentlich; vgl. Siegfried Kracauer, Von Caligari zu Hitler, Frankfurt/M 1984, S. 205.

<sup>146</sup> S. Kracauer, „Die Photographie“, a.a.O., S. 203.

<sup>147</sup> Ebda.

heraus, welche Möglichkeiten im Umgang mit dem technischen Bild stecken. Wenn Kracauer in der Konfiguration von Fotos, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgetreten sind, den Vorschein einer anderen Ordnung beschwört, handelt es sich buchstäblich um das Umkehrbild der Illustrierten. Und mit dem übernahmen Blick auf den Rasterpunkt des Illustriertenfotos einer Filmdiva hatte der Text ja begonnen.

Was an diesem Punkt bereits markiert werden kann, ist, dass Montage und Collage nicht Praktiken sind, die an die technischen Bilder bloß herangetragen werden. Sie antworten auf den inneren Zerfall technischer Bilder. Die Einzelheiten werden von keinem Ganzen mehr zusammengehalten. Darüber hinaus wird die Beziehung zum Abgebildeten mit der massenhaften Reproduktion und Verbreitung arbiträr. Das technisch reproduzierte, in Massenaufgabe gedruckte Bild wird buchstäblich als Material verfügbar. Diese doppelte Lockerung macht die technischen Bilder so geeignet für den operativen Zugriff.

### **Mediale Verfügbarkeit**

Befund und Perspektive in Kracauers Aufsatz verdanken sich einer angespannten Situation medialen Gewährwerdens, die sich auch in anderen Texten der Zeit erkennen lässt. Wenn Wolfgang Kemp ironisch anmerkt, dass die Texte zur Fotografie sich in ihren Schlusssätzen auf den Film herausreden, der alle Probleme mit einem Zauberschlag löse, so erkennt er in dieser Wendung nicht die Signatur dieses medialen Gewährwerdens, das, durch das Ensemble massenwirksamer Medien geformt, die *Voraussetzung* für neue Perspektiven auf die Fotografie ist. Gerade weil die Wahrnehmung des neueren Mediums noch nicht angepasst und eingeschliffen ist und sich in der Reibung mit dem älteren zu bestimmen sucht, öffnen sich neue Möglichkeiten über Fotografie nachzudenken, die sich vom Vergleich mit der Malerei lösen.<sup>148</sup> Wenn Benjamin mit Recht 1932 noch moniert, dass es keine Theorie der Fotografie gibt, die diesen Namen verdient, dann deshalb, weil sie sich aus dem Spannungsverhältnis zur Malerei als Vorgängermedium nicht befreien konnte. Den Tatbestand fasst er in der „Kleinen Geschichte der Photographie“ so zusammen: „Denn sie (die Theoretiker) unternahmen nichts anderes als den Photographen vor eben jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf.“<sup>149</sup>

Der Sprung in der optischen Dichte weckt die Aufmerksamkeit dafür, dass die massenhaften Abbilder das Verhältnis zum Bild ändern.

„Es ist ja bezeichnend, daß die Debatte sich da am meisten versteift hat, wo es um die Ästhetik der *Photographie als Kunst* ging, indes man beispielsweise dem soviel fragloseren sozialen Tatbestand der *Kunst als Photographie* kaum einen Blick gönnte. Und doch ist die Wirkung der photographischen Reproduktion von Kunstwerken für die Funktion der Kunst von sehr viel größerer Wichtigkeit als die mehr oder minder künstlerische Gestaltung einer

---

<sup>148</sup> Das ist im Kino ebenfalls der Fall. Das markiert die Film und Foto Ausstellung des Werkbunds 1929 in Stuttgart und spiegelt sich in der Arbeit von Kameramännern wie Eugen Schufftan wieder.

<sup>149</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 69.

Photographie...<sup>150</sup>

An diesem Punkt setzt vier Jahre später Benjamins Reproduktionsaufsatz an. Die Fotografie konkurriert nicht bloß um die Anerkennung als Kunst, sie untergräbt ihre tradierte Bedeutung, indem sie sie reproduziert. Die Frage des *Originals* kann nur Gewicht haben, wenn es *Reproduktionen* gibt. Das ist allerdings nur solange nicht problematisch, als die Reproduktion das Original durch seine Reproduktion zum Original macht, es also im Prinzip hervorbringt und nicht ersetzt. Kracauer wie Benjamin sehen hier durch die massenhafte fotografische Reproduktion einen kritischen Punkt überschritten. Kracauer ist der Erste, der das Thema der Auswirkungen der Fotografie auf die Kunst anschnidet:

„So gewaltig ist der Ansturm der Bildkollektionen, daß er das vielleicht vorhandene Bewußtsein entscheidender Züge zu vernichten droht. Kunstwerke werden durch ihre Reproduktion von diesem Schicksal getroffen. Für das vervielfältigte Original gilt der Satz: mitgefangen, mitgehangen; statt hinter den Reproduktionen zu erscheinen, neigt es dazu, in ihrer Mannigfaltigkeit zu verschwinden und als Kunstphotographie weiterzuleben.“<sup>151</sup>

Benjamin greift das Thema auf und hebt die Bedeutung der Reproduktion von Kunstwerken für die Funktion von Kunst hervor. Was er 1932 beobachtet, ist, dass eine andere Verfügbarkeit der Kunst diese selbst affiziert, verkleinert und allgemein macht.

„Jeder wird die Beobachtung haben machen können, wieviel leichter ein Bild, vor allem aber eine Plastik, eine Architektur, im Photo sich erfassen lassen als in der Wirklichkeit... Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik und verhelfen dem Menschen zu jenem Grad von Herrschaft über die Werke, ohne welche sie überhaupt nicht mehr zur Verwendung kommen.“<sup>152</sup>

Malraux's *Musée Imaginaire* geht damit offensiv und selbstbewusst um.

Das *Verfügbarmachen* im beliebigen Heranholen und Wiederholen, die Vernichtung der Distanz, der Einmaligkeit, ist ein medialer Tatbestand. Auch Benjamin konkretisiert ihn an Illustrierter und Wochenschau:

„Tagtäglich macht sich unabweisbar das Bedürfnis geltend, des Gegenstandes aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt, wie Wiederholbarkeit und Flüchtigkeit in jenem.“<sup>153</sup>

Benjamin sieht in der Bewegung des Heranholens und der *Distanzvernichtung* im Kunstwerkaufsatz eine grundsätzliche Figur jeder Form technischer Reproduktion.

---

<sup>150</sup> Ebda. S. 87.

<sup>151</sup> S. Kracauer, „Die Photographie“, a.a.O., S. 198.

<sup>152</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 88.

<sup>153</sup> Ebda., S. 83. Die Passage taucht wortwörtlich im Reproduktionsaufsatz wieder auf. Vgl. W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 18 f.

„Vor allem macht sie (die technische Reproduktion) ihm (dem Original) möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreunds Aufnahme zu finden, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, lässt sich in einem Zimmer vernehmen.“<sup>154</sup>

Dieser räumlichen Bewegung entspricht auch eine in der Zeit. „Und indem sie (die Reproduktionstechnik) der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“<sup>155</sup>

Das „Hier und Jetzt des Originals“ wird übersetzt in das *überall und immer* seiner Verfügbarkeit. Gegen diese Verfügbarkeit profiliert Benjamin durch Entgegensetzung den Begriff der Aura. Benjamin führt ihn in der *Kleinen Geschichte der Photographie* erstmals ein: „-Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“<sup>156</sup>

Der durch Heranholen und Aktualisieren bestimmten Gleichzeitigkeit setzt er die *Erfahrung der Präsenz* entgegen, über die man nicht einfach und beliebig verfügen kann. Auch nicht in einer begrifflichen Sprache, wie die poetisch evokative Formulierung nahe legt, mit der er die Erfahrung der Aura beschreibt:

„An einem Sommernachmittag ruhend einen Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweigs atmen.“<sup>157</sup>

Er fährt im Modus der Entgegensetzung danach fort: „Nun ist, die Dinge sich, vielmehr den Massen näher zu bringen, eine genauso leidenschaftliche Neigung der Heutigen, wie die Überwindung des Einmaligen in jeder Lage durch deren Reproduktion.“<sup>158</sup>

Er schließt mit der schon zitierten Passage zu Illustrierter und Wochenschau an, um danach die Auswirkung der massenhaften Reproduktion als Zerstörung der Aura zu fassen.

„Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“<sup>159</sup>

Aura ist nicht etwas schlechthin Gegebenes, Unwandelbares, sondern etwas, das mit einer *Wahrnehmungserfahrung* zu tun hat, die durch gesellschaftliche Wahrnehmungsbedingungen geprägt wird. Benjamin entdeckt die Aura noch in der frühen Fotografie. Er sieht sie erst in ihrer industriellen Verwertung verschwinden. Eben diese *schärft* aber den Sinn für die Erfahrung der

<sup>154</sup> W. Benjamin, „Das Kunstwerk...“, a.a.O., S. 15.

<sup>155</sup> Ebda., S. 16.

<sup>156</sup> Ebda., S. 18.

<sup>157</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 83. Wiederverwendet in „Das Kunstwerk...“, a.a.O., S. 18.

<sup>158</sup> Ebda.

<sup>159</sup> Ebda. Benjamin wird die gesamte Passage wörtlich in den Kunstverkaufsatz einrücken, wie auch eine ganze Reihe anderer, die als Montageteile in dem 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* abgedruckten Text wieder verwendet werden.

Aura als etwas ihr Entgegengesetztes auch am technischen Bild.

Wenn Benjamin in der *Kleinen Geschichte der Photographie* die Aura der Fotos aus dem ersten Jahrzehnt rühmt, so tut er das anlässlich des Erscheinens von *Bildbänden*. Darin sind sie reproduziert, geordnet und kommentiert. Benjamin verlässt sich in seinen Angaben ganz auf die in den Büchern.<sup>160</sup> Die Ausgangsbedingungen seines Texts sind konkret durch Produktions – und Distributionsformen der Bildindustrie bestimmt, die Ende der 20er Jahre Fotobände in großen Auflagen erfolgreich auf den Markt bringt. Mit dem Text, der als Besprechung von Fotobüchern in der *Literarischen Welt* eingerückt ist, unterstützt er ihre Verbreitung.

Benjamin beugt sich nicht über originale Unikate, sondern über *Abbildungen*.

Die drei Folgen der Besprechung sind überdies mit Reproduktionen nach Reproduktionen illustriert. Gerade die von den Fotos aus der Frühzeit der Fotografie, denen er eine besondere Qualität zuspricht, sind eher dürftig.<sup>161</sup>

Ihm und seinen Zeitgenossen fällt an den frühen Aufnahmen die statuarische Präsenz der Porträtierten auf. Dies als Besonderheit wahrzunehmen und im Sinne eines ursprünglichen Primitivismus aufzufassen, hängt mit der historischen Distanz zusammen, in der die Details in Haltung und Kleidung im Sinne Kracauers *merkwürdig* geworden sind. Zugleich ist daran aber die optische Dichte beteiligt, die mit der Vielfalt auch eine hohe Beliebtheit in der Darstellung des Menschen hervorgebracht hat. Neben den häufig kritisierten, willkürlich inszenierten Porträts und der wachsenden Flut der Momentaufnahmen erscheinen die frühen Fotografien wie auratische Solitäre.

Die Historisierung des Mediums Fotografie und die Aufwertung zeitgenössischer Fotografie durch die Verbreitung von Autorenbänden, die einzelne Fotografen vorstellen, läuft parallel, ja die beiden Entwicklungen überschneiden sich. Ein erster Bildband mit Aufnahmen von Atget bildet in vieler Beziehung eine Gelenkstelle zwischen der einsetzenden Historisierung des Mediums und seiner aktuellen Aufwertung. Man Ray, der Anfang der 20er Jahre in derselben Straße wie der alte Fotograf wohnt, wird auf ihn aufmerksam. Die junge, amerikanische Fotografin Berenice Abbott bewegt den amerikanischen Sammler und Galeristen Julien Levy kurz nach dem Tod des zu Lebzeiten anonymen Fotografen zum Ankauf von 1300 Negativen und 4000 Abzügen.<sup>162</sup>

<sup>160</sup> In der neueren Fotoliteratur sind Benjamin mangelnde historische und technische Kenntnisse vorgehalten worden. Ein Versuch, sie kontextuell einzuordnen, findet sich bei André Gunthert, „Le temps retrouvé. Walter Benjamin et la photographie“, in: Marie Garnier, *Jardins d’hiver. Littérature et photographie*, Paris 1997, S. 43-54.

<sup>161</sup> Die erste Folge von 18.9.1931 ist mit fünf Fotos aus der Frühzeit der Fotografie illustriert; drei aus: H. Bossert & H. Guttmann, *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-1870*, Frankfurt 1930; zwei aus: H. Schwarz, *David Octavius Hill (1802-1870). Der Meister der Photographie*, Leipzig 1931. Die zweite Folge vom 25.9.1931 ist mit drei Fotos aus Benjamins Besitz illustriert; zwei Fotos von Gernaine Krull, die Atget Motive zeigen, gewissermaßen Originale nach Originalen. Das dritte ist das Kinderbildnis von Kafka, auf das er ausführlich eingeht. Es ist der einzige Originalabzug, den er als solchen bespricht. Wie wichtig ihm das Foto war, bezeugt auch ein Abschnitt aus der „Berliner Kindheit“ (vgl. Anm. 37 zu André Guntherts annotierter Übersetzung des Texts „Petite histoire de la photographie“ in: *Études photographiques*, Nr. 1, 1996, S. 6-39). Die dritte Folge vom 2.10.1931 ist mit drei Fotos illustriert: zwei aus: August Sanders „Antlitz der Zeit“ von 1929 und einem Fabrikfoto, eben nicht von Renger-Patzsch, den Benjamin im Text abkanzelt, sondern von Waldemar Tietzenthaller („Ruhrgebiet“, *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin 1930).

<sup>162</sup> Heute im Bestand des Museum of Modern Art in New York. Die Tranche ist nur ein kleiner Teil des auf

Fotos von Atget erscheinen von da an in vielen Zeitungen und Magazinen. Die 1928 gegründete Zeitschrift *Variétés* widmet ihre Dezemberrummer Atget mit einem vierseitigen Portfolio. In *L'Art vivant* erscheint im Januarheft 1929 eine Doppelseite mit sieben Aufnahmen unter dem Titel „Un précurseur de la photographie moderne“. Der zeitgenössische Blick fühlt sich durch die Aufnahmen menschenleerer Plätze und Straßen, in denen die Dingwelt regiert, getroffen. Benjamin räumt Atget eine Schlüsselstellung in seinen Überlegungen zur Fotografie ein. Er bezieht sich in seiner Sammelbesprechung auf den von Camille Recht eingeleiteten Band *Lichtbilder* von 1930 (In Paris erscheint im selben Jahr von Mac Orlan eingeleitet der Band *Atget. Photographe de Paris*).

Die Fotobände schaffen im Unterschied zu illustrierten Zeitungen und Magazinen deutlich einen Abstand zwischen Foto und Tagesaktualität. Sie erscheinen weniger in der unmittelbaren Referenz zum Objekt eingebunden und mehr als Bild. Gleichzeitig werden die Fotobände zum entscheidenden Faktor der Aktualisierung *der Geschichte* der Fotografie. Erst durch Übersichtswerke und Monographien wird so etwas wie ein *corpus* der Fotografie erstellt und einem größeren Publikum zugänglich gemacht.

Die Fotografiebücher sind Teil eines neuen Markts, der in der zweiten Hälfte der 20er Jahre eine Hochblüte erlebt. Nach dem Krieg, als sich die Wirtschaft etwas zu erholen beginnt, erscheinen vermehrt topographisch orientierte Bildbände. Der Blick geht in die Welt. Bei Wasmuth kommt die Reihe *Orbis Terram* heraus, ein groß angelegtes Unternehmen, das alle Länder in Fotobänden vorstellen soll und der *Orbis Pictus*, mit dem erklärten Ziel, die gesamte Welt im Abbild an den heimischen Herd zu holen.<sup>163</sup>

Weitere Themen, die sich bei Fotografiebüchern wachsender Beliebtheit erfreuen, sind Erinnerungsbände à la „Berlin einst und jetzt“, die durch Gegenüberstellungen Räume verzeitlichen, und Bildbände zur Baukunst, die aus der lokalen Ordnung zugunsten einer stilistisch chronologischen Ordnung herausgelöst wird.<sup>164</sup>

Der Gegenstand bestimmt die Auswahl der Aufnahmen, die in der Regel aus verschiedenen Quellen stammen. Populäre Fotografiebücher, in denen der *Autorenname* den Zusammenhang der Bilder bestimmt, sind ein Novum. Die Titel, die häufig Verlegertitel sind, versuchen durch Angabe universeller Themen eine Brücke für das breite Publikum zu schlagen. Das ändert nichts an der Tatsache, dass es Autorenbücher sind.

Bei vier unter den fünf Bänden, auf die sich Benjamin bezieht, wird ein einziger Fotograf vorgestellt. Die zwei zeitgenössischen sind von den Fotografen selbst zusammengestellt (Blossfeldts *Urformen der Kunst*. 120 Bildtafeln, 1928 und August Sanders *Antlitz der Zeit*. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhundert, 1929). Zwei sind monografische Bände (*Atget, Lichtbilder*,

---

7000 Negative geschätzten Gesamtbestands. Die Zahl der institutionell archivierten Abzüge liegt Schätzungen Frizots zufolge bei 18 800 Abzügen. Michel Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, a.a.O., S. 402. Wie bei Blossfeldt handelt es sich um „Gebrauchsfotografie“.

<sup>163</sup> Die *Blauen Bücher*, die Langewiesche mit dem Ziel nationaler Volksbildung schon vor dem Krieg vertrieben hat, sind in mancher Hinsicht als Vorläufer zu betrachten. Vgl. Michael Ponstiegl, „Die Bildbandreihen des Verlags Karl Robert Langewiesche 1904-1960“, in: *Das Auge und der Apparat. Katalog der Fotografischen Sammlung der Albertina*, Wien 2003, S. 202- 223.

<sup>164</sup> Dank an Thomas Friedrich für Gespräch und Hinweise.

1930 und *David Octavius Hill, Der Meister der Photographie*. Mit 80 Bildtafeln, 1931), die historischen Fotografen gewidmet sind. Hinzu kommt der erste fotohistorische Band überhaupt: *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-70*, Ein Bildbuch nach 200 Originalen“ von 1930.<sup>165</sup> Der Umfang der Abbildungen ist erheblich. Die uneinheitliche Bezeichnung zeigt nicht nur, dass noch keine Terminologie durchgesetzt ist, sondern auch, dass man sich Gedanken über das Verhältnis von Fotografie und Reproduktion macht (Bildtafeln, Aufnahmen, Bildbuch nach Originalen). Der fünfte, nur abschätzig erwähnte Band<sup>166</sup> hat ebenfalls einen publikumswirksamen Titel. Er heißt: *Die Welt ist schön*.

„*Die Welt ist schön* – genau das ist die Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist.“<sup>167</sup>,

schreibt Benjamin und geißelt das bloß Modische einer in ihr eigenes Können verliebten Fotografie, die er der Komplizenschaft mit der Ware verdächtigt. Während die Ästhetik der „Neuen Fotografie“ um sich greift und in der Tat in der Reklame ein lukratives Betätigungsfeld findet, insistiert Benjamin auf die Möglichkeiten des qualitativen Sprungs, der in ihr angelegt ist: Die unglaubliche Potenz des Fotografischen festzuhalten, was wir nicht sehen können, weil es jenseits unserer Wahrnehmungsschwelle liegt. Das kann rein optische Gründe haben, weil es nur dem „Überauge“ (Ivan Goll) der Kamera sich zeigt, oder auch bloß, weil es sich unserer Aufmerksamkeit entzieht. Schon immer damit befasst, Sinn zu machen, blendet die Wahrnehmung gewohnheitsmäßig aus, was gleichwohl gegeben ist. Die Kamera ist dagegen vorurteilslos präzise. Das apparatgestützte Bildermachen öffnet nicht nur der wissenschaftlichen Beobachtung neue Bereiche. Sie schafft einen Zugang zu dem, was Benjamin *das optisch Unbewusste* nennt. „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“<sup>168</sup>

Während bei Kracauer die Fotografie ein Mittel ist, das Naturfundament bloßzulegen, hebt Benjamin hervor, dass sie nichtbewusste Haltungen und Bewegungen visualisieren und der Analyse zugänglich machen kann. Das ist an sich nicht neu, aber die Perspektive, die der Kameraoptik abgewonnen wird, ist es. Benjamin stellt eine Beziehung zur Psychoanalyse her.

„Eine Fehlleistung im Gespräch ging vor fünfzig Jahren mehr oder weniger unbemerkt vorüber. Daß sie mit einem Male Tiefenperspektiven im Gespräch, das vorher vordergründig verlaufen schien, eröffnete, dürfte zu den Ausnahmen gezählt haben. Seit der Psychopathologie des Alltagslebens hat sich das geändert. Sie hat Dinge isoliert und zugleich analysierbar gemacht, die vordem unbemerkt im breiten Strom des Wahrgenommenen

<sup>165</sup> Bibliographische Angaben siehe Fußnote 161..

<sup>166</sup> Autor ist Renger-Patzsch, den Benjamin nicht nennt.

<sup>167</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 90.

<sup>168</sup> Ebda., S. 72.

mitschwammen.<sup>169</sup>

Für Kracauer wie Benjamin ist entscheidend, dass die Kamera zum analytischen Instrument für von der Deutung nicht erfasste Bereiche wird. Die Erwartungen, die sich an die Möglichkeiten der Kamera knüpfen, haben damit zu tun, dass mit der „Neuen Fotografie“ ein Blick aktiviert wird, der nicht nur *aufnimmt* sondern *aktiv vordringt* in bisher unzugängliche Bereiche, die weder von Vorstellungs- noch Erinnerungsbildern, weder von Konventionen noch gewohnten Deutungsmustern verstellt sind. Die Kamera kann durch Perspektive, Detail, Ausschnitt und Vergrößerung die gewohnten Zusammenhänge aussetzen. Einerseits trägt genau das zur inflationären Bilderflut bei, dem beklagten Verlust von Zusammenhang und Sinn, zum anderen eröffnet sich aber gerade darin eine politische Perspektive. Das *Detail* im Foto erscheint ebenso wenig fest in einen Zusammenhang eingebettet zu sein wie das einzelne *Foto*. In der Zerfallsfigur der versprengten Elemente wird die Voraussetzung für einen anderen Gebrauch entdeckt. Der aktivierte Blick ergreift sie, um sie experimentell neu zu konfigurieren. Das kammeragestützte Sehen wird zum Treibsatz einer Theorie, die das emanzipative Potential medialer Bilder entdeckt.<sup>170</sup>

Dabei geht es nie ausschließlich um Fotografie, sondern immer auch um den Film. Die Hälfte der Abschnitte in Benjamins Reproduktionsaufsatz ist den Möglichkeiten des Films gewidmet. Der Abschnitt 13, in dem Benjamin den Begriff des *Optischen Unbewussten* einführt, nimmt wörtlich eine Passage aus der *Kleinen Geschichte der Photographie* auf. Dort war unvermittelt die Zeitlupe unter den fotografischen Kameratechniken aufgetaucht, die einen Zugang zum optischen Unbewussten eröffnen.<sup>171</sup>

Wenn er diesen Begriff im Reproduktionsaufsatz am Beispiel des Films expliziert und die Analysierbarkeit der Filmbilder hervorhebt, gewinnt man andersherum den Eindruck, dass er den Film im Kontext der Fotografie wahrnimmt. Der Zeitfaktor im Film lässt leicht wieder im optisch Unbewussten verschwinden, was er eben der Wahrnehmung angeboten hat, weil notwendig ein Bild das andere nicht nur ergänzt, sondern auch verdrängt und ersetzt.

Die Hoffnung auf das Medium Film hat politische Gründe. Bezugsfigur ist für Kracauer und Benjamin wie für viele Linksintellektuelle der Weimarer Republik der „Russenfilm“, Filme von Pudowkin, Eisenstein und Wertow, „Filme ohne dekorativen und schauspielerischen Apparat schlechtweg dem Leben selber“ abgenommen, wie Benjamin 1927 zur Lage des russischen Films

<sup>169</sup> W. Benjamin, „Das Kunstwerk...“, a. a. O., S. 39 f.

<sup>170</sup> Max Ernst übersetzt es in seiner Montagepraxis und kehrt der illustrierten Welt des 19. Jahrhunderts damit die Taschen um. Davon handelt das letzte Kapitel.

<sup>171</sup> Das Ineinanderschieben von Fotografie- und Filmtechnik könnte auf den bisher in diesem Zusammenhang nicht beachteten Film *Das Blumenwunder* zurückgehen, einer IG Farben Werbeproduktion, die als Kulturfilm im Februar 1926 in Berlin heraus gebracht worden ist. Er zeigt (ummantelt von mythologischen Tanzdarbietungen) das Wachstum von verschiedenen Pflanzen im Zeitraffer. Benjamin wird ihn auch gesehen haben und stellt die medienübergreifende Verbindung zu Blossfeldts Vergrößerungen her. In seiner Rezension zu Blossfeldts Pflanzenfotos „Architektur der Pflanze“ schreibt er im *Illustrierten Blatt*, (7.8.1926): „Ob wir das Wachsen der Pflanze mit dem Zeitraffer beschleunigen oder ihre Gestalt in vierzigfacher Vergrößerung zeigen – in beiden Fällen zischt an Stellen des Daseins, von denen wir es am wenigsten dachten, ein Geysir neuer Bildwelten auf“. Vgl. dazu auch Angela Lammert, „Zwischen Herbarium und Film“, in: dies. (Hrsg.), *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität* (Symposionbeiträge anlässlich der Blossfeldtausstellung 1999 in der Akademie der Künste Berlin), Dresden 2001, S. 49-66.

schreibt.<sup>172</sup>

Filme wie Ruttmanns *Sinfonie einer Großstadt* und Wertows *Der Mann mit der Kamera* (beide 1929), aber auch Chaplinfilme wie *Modern Times* und Buster Keatons *The Camera Man* haben den Blick für die Möglichkeiten der Kameraoptik im Film geschärft. Auf diese Seherfahrten kann Benjamin 1936 zurückgreifen, wenn er schreibt:

„Indem der Film durch Großaufnahmen aus dem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern! Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“<sup>173</sup>

Die Möglichkeiten von Kameraoptik und Montage im Film ziehen die Konsequenz aus der *Verfügbarkeit* der Bilder. Die abenteuerlichen Reisen, die da gelassen durch die Trümmer unternommen werden, die nach dem Sprengen der (Zwangs) Zusammenhänge übrig bleiben, erinnern an das Spiel, zu dem Kracauer mit den einmagazinierten Stücken des Generalinventars neun Jahre zuvor aufgefordert hat. Außer dass sich der Blick des Melancholikers (und dieser Blick ist durchaus auf der Höhe der Zeit!) darin ausmachen lässt, findet sich hier die Figur der Fragmentierung, Isolierung und Sprengung, wie sie immer wieder und auf unterschiedlichsten Ebenen in einer visuellen Kultur reproduzierter Bilder auftaucht, in der die Montage zur aktiven Strategie wird.

Was am medialen Gewährwerden in den Texten Kracauers und Benjamins auffällt, ist, dass sie im Sprung der optischen Dichte beides wahrnehmen: Die Tendenz zu *verdecken* wie die Möglichkeit zu *entdecken*, ja aufzudecken. So kritisch die Auswirkungen der Bilderflut kommentiert werden, wenn Kracauer etwa lakonisch resümiert: „In der Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern“<sup>174</sup>, so emphatisch werden die Möglichkeiten des Erkundens und Aufdeckens aufgegriffen.

Eine Schlüsselstellung hat dabei die durch das *Neue Sehen* veränderte Aufmerksamkeit aufs Detail und die durch die massenhafte Verbreitung veränderte Position des Fotos. Der beobachtete Zerfall des Zusammenhangs hier wie da wird zur Voraussetzung für eine *Umkehrfigur*, die gerade aus dem Detail und aus der Lösung des Fotos aus vorgegebenen Abbildungszusammenhängen einen Aktivposten macht.

Benjamin, der klar in der Detailaufnahme den fetischisierenden Zug ausmacht – daher sein

<sup>172</sup> Walter Benjamin, „Zur Lage der russischen Filmkunst“, in: *Literarische Welt*, 11.3.1927; wiederabgedruckt in: Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Frankfurt/M. 1966, S. 195.

<sup>173</sup> W. Benjamin, „Das Kunstwerk...“, a.a.O., S. 41.

<sup>174</sup> S. Kracauer, „Die Photographie“, a.a.O., S. 198.

abschätziges Urteil über Renger-Patzsch – sieht durch das kameragestützte Sehen zugleich eine „heilsame Entfremdung zwischen Mensch und Umwelt vorbereitet. Sie macht dem politisch geschulten Blick das Feld frei, dem alle Intimitäten zu Gunsten der Erhellung des Details fallen.“<sup>175</sup>

Die völlige „Gleichgültigkeit gegen das mit den Sachen Gemeinte“<sup>176</sup> ist für Kracauer zugleich die Voraussetzung für seine Konstruktion von der Fotografie als *Generalarchiv* der nicht weiter reduzierbaren Natur, dem Sammelkatalog, indem die einzelnen visuellen Elemente dem Bewusstsein zur freien Verfügung überantwortet werden.<sup>177</sup>

Aus dem *medialen Gewährwerden* heraus entwickelt sich ab Mitte der 20er Jahre ein völlig neuer Zugang zur Fotografie, die in den Bedingungen des Mediums und aus dem Stand seiner gesellschaftlichen Präsenz Schlüsse für eine andere Bildpolitik zieht. Praktiken der Montage und Collage aktivieren, was in den technischen Bildmedien selbst angelegt ist. Aus den medialen Bedingungen heraus wird der die Möglichkeiten aktiv nutzende Kameramann zum Operateur, der Künstler zum Monteur (Man denke an die Dadamonteurs. Moholy Nagy lässt sich im Monteursanzug abbilden), und die Redakteure betätigen sich als Spieler, die sich aus dem Fundus der freigeschlagenen Bilder bedienen. Einsatz und Kombinatorik der Fotos machen die spezifische Prägung der Zeitschriften ab Mitte der 20er Jahre aus. Ihre Bildpolitik basiert nicht nur auf der Verfügbarkeit des technisch reproduzierten Bilds, sie führt sie ausdrücklich vor. Mit einem Blick auf unterschiedliche Bildpolitiken soll auf einer neuen Ebene deutlicher werden, wie der Zerfall der Details im technischen Bild und seine Lösung aus dem Abbildungskontext medial genutzt werden. Zweck ist es, einerseits die Gewöhnung an Collage und Montagepraktiken zu durchkreuzen, die sie in einem Maße erreicht haben, dass sie kaum noch Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Andererseits soll dadurch die Basis erweitert werden, von der aus ästhetische Praktiken im Kunstbereich in einem medialen Zusammenhang verortet werden können. Das mediale Gewährwerden in ihnen erkennbar zu machen, eröffnet die Möglichkeit, sie weniger als Ergebnis von „Einflüssen“ zu verstehen, sondern konkret als *operatives* Handeln.

### **Bildordnungen: Bildkombinationen und Bildfolgen in Zeitschriften der 20er Jahre**

Im Zeitschriftenbereich wird mit neuen Formen experimentiert. Für die Bilder, die nicht länger den Text bloß illustrieren, werden neue Anordnungen entwickelt. Mit der Zunahme des Bildanteils gegenüber dem Textanteil geht eine Diskursivierung der Bilder einher. Das deutlichste Beispiel dafür ist die Bildreportage, ein neues Genre, das in den 20er Jahren entsteht.<sup>178</sup>

Die *Bildfolge* übersteigt das einzelne Foto. Es wird von der Abfolge her bestimmt und wahrgenommen. Die Chronophotographie wurde als Beobachtungsinstrument für Bewegungsabläufe entwickelt und geht dem Film voraus. Sie bleibt Darstellungsform. In den 20er Jahren wird sie zur

<sup>175</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 84.

<sup>176</sup> S. Kracauer, „Die Photographie“, a.a.O., S. 198.

<sup>177</sup> Ebda. S. 202.

<sup>178</sup> Vgl. Tom Gidal, Die moderne Fotoreportage, a.a.O.

populären Ausdrucksform. Die Serialisierung folgt dem Modell des Films, ist aber nicht an seine Temporalität gebunden. Die Bilder sind, auch wenn ihnen das Zeitmoment in der Regel durch eine chronologische Anordnung eingeschrieben ist, *simultan* präsent. Der Blick kann vor und zurückgehen. Die Bilderfolge kann gelesen werden. Wie bei der Schrift gibt es eine beabsichtigte Folge. Daran muss man sich nicht halten. Bildfolgen laden explizit zum Hin- und Hersehen, zum Vergleichen, ein. Von diesem Hin und Her zehrt auch ein anderes Verfahren im Umgang mit Fotos: Die *Bildkombinatorik*. Sie arbeitet mit der Gleichzeitigkeit von Verschiedenem. Die Strategie setzt auf eine Konspiration der Bilder. Die Konfrontation wird so angelegt, dass die Verschiedenheit unübersehbar ist – eine Ähnlichkeit aber auch. Sie unterhält abgründige Beziehungen zu Schautafeln, wie sie zur Organisation und Vermittlung von Wissen eingesetzt werden. Es gibt allerdings nur einen Anschein von Ordnung. Die Kombinationen funktionieren nach dem Muster von Metaphern, von Wortspielen, Witzen. Sie trotzen der Logik. Von Seiten der Logik betrachtet, handelt es sich um einen *Irrtum*. Was auf den ersten Blick widersprüchlich, ja falsch wirkt, erzeugt eine plötzliche Verwerfung – und das Unerwartete tritt auf. Auf welche Weise es dennoch Sinn macht, ist nicht exakt festgelegt und findet sich, so oder anders, erst im Finden.<sup>179</sup>

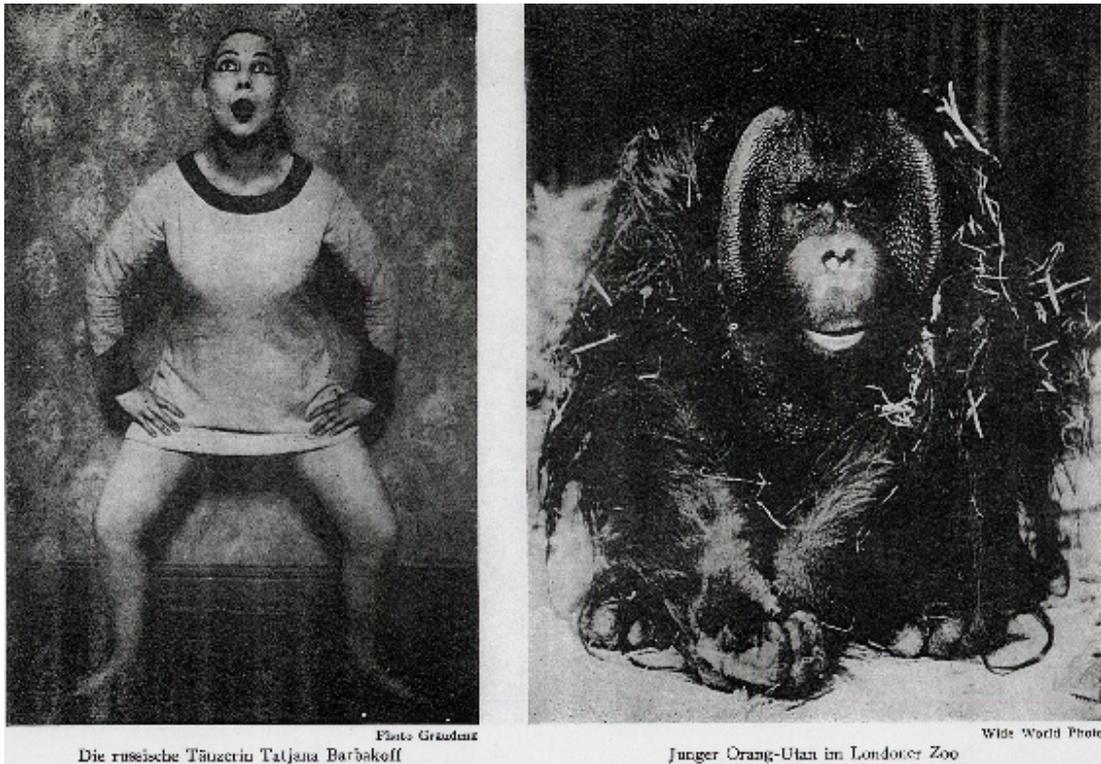
Die Bildkombinatorik zehrt wie andere poetisch metaphorische Verfahren von der Aufschiebung des Sinns. Das Verknüpfen und Überspringen in Bildkombinationen wie Bildfolgen überschreitet notwendig die einzelne Bildform. Sie folgen Sprachmustern. Wie in der Schrift sind unterschiedliche Elemente in eine Abfolge gerückt. Während die Bildfolge dem linear narrativen Modell folgt, greift die Bildkombination auf komplexere Figuren der Poetik zurück. Die *Diskursivierung* der Bilder, die sich mit den Bildreportagen entscheidend verstärkt, wird in den Bildkombinationen umgebrochen. Sie *spielen* mit Diskursivierung. Dafür müssen die Bilder als Elemente frei verfügbar sein. Erst der technische Entwicklungsstand und die unbegrenzte Reproduktion ermöglichen das. Bildserien und Bildkombinationen benutzen die Fotos als Elemente, die zu einer Aussage kombiniert werden. Die Redakteure, die sie auswählen und arrangieren, kommen nicht vom Bild. Sie sind *Schreibende*. Sie bedienen sich aus einem Bildreservoir, das noch kaum kanalisiert ist. Sie spielen mit dem Material, das noch nicht von dem Anspruch, Information im Zeittakt der Ereignisse abzubilden, domestiziert ist. Das Bildreservoir besteht aus Agenturfotos, die noch keine besonders hohe Durchsatzgeschwindigkeit haben,<sup>180</sup> aus Werbefotos, Archivbildern, die so etwas wie einen statischen Fond bilden und das aktuelle Angebot der freien Fotografen ergänzen. Häufig werden Standbilder aus den Werbeabteilungen der Filmindustrie verwendet. Ein Großteil der Aufnahmen ist anonym.

Ein Einzelbild ist eine Illustration. Mehrere Bilder sind eine Geschichte, ein Aperçu, ein poetischer Sprengsatz. Eine Mischung aus Zufall und Eingebung produziert etwas, das übersteigt, was Bild war, was ein Text wäre. Hermann Wedderkop beginnt diese Möglichkeiten als Chefredakteur

---

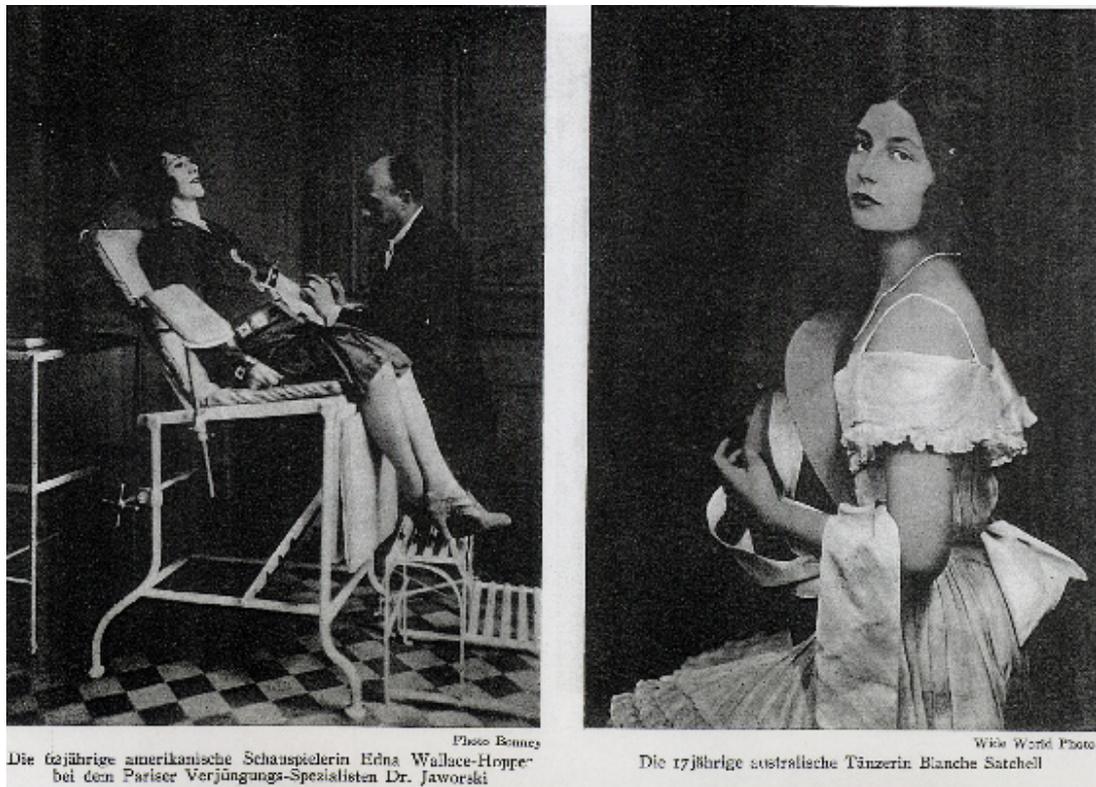
<sup>179</sup> „Metaphors teach the mind /to enjoy error/ and to learn/ from the juxtaposition of what is and what is not the case.“ Anne Carson, „Essay on what I think about most“, in: *Men in the Off Hours*, Toronto 2001, S. 35.

<sup>180</sup> Zu den am häufigsten vertretenen Agenturen gehören: Atlantic Photo, Dephot, News Service, Wide World, Keystone und View.



Die russische Tänzerin Tatjana Barbakoff (Photo Graudenz); Junger Orang-Utan im Londoner Zoo (Wide World Photo)

Abb.1a Die russische Tänzerin Tatjana Barbakoff (Photo Graudenz); Junger Orang-Utan im Londoner Zoo (Wide World Photo).



Die 62jährige amerikanische Schauspielerin Edna Wallace-Hopper bei dem Pariser Verjüngungs-Spezialisten Dr. Jaworski (Photo Barney); Die 17jährige australische Tänzerin Blanche Satchell (Wide World Photo)

Abb.1b Die 62-jährige amerikanische Schauspielerin Edna Wallace-Hopper bei dem Pariser Verjüngungs-Spezialisten Dr. Jarworski (Photo Barney); Die 17jährige australische Tänzerin Blanche Satchell (Wide World Photo), Doppelseite Der Querschnitt V Nr. 12, Dez. 1925.

des *Querschnitt* (1924-36) durchzuspielen, ironisch, witzig, provokant. Eine Doppelseite aus dem *Querschnitt*, Dezember 1925 (V,12) (Abb. 1):<sup>181</sup> Neben einer russischen Ausdruckstänzerin (Photo Graudenz), ein Orang Utang aus dem Londoner Zoo (World Wide Photo), neben der alternden amerikanischen Schauspielerin beim Verjüngungsspezialisten (Photo Boney) die 17-jährige australische Tänzerin (World Wide Photo). Die Agenturfotos aus den verschiedenen Weltgegenden werden nach formaler Ähnlichkeit (Ausdruckstänzerin und Affe) und inhaltlicher Entgegensetzung (alte Frau, junge Frau) zusammengesetzt. Man kann sie aber auch über Kreuz lesen, die Ausdruckstänzerin als Kommentar zur posierenden australischen Kollegin, den Orang Utang zur eitlen Schauspielerin. Hier bleibt die Lektürebewegung stehen, weil es eben bloß ein Witz ist über Inszenierungen von Weiblichkeit – und gut.

Die belgische Zeitschrift *Variétés* (1928-1930), eine der Neugründungen im französischsprachigen Bereich, die die Impulse aus Deutschland aufnehmen (wie auch die im gleichen Jahr gegründete Illustrierte *Vu*), tut es dem *Querschnitt* nach. Bis in die Typographie der Beschriftung folgt sie dem Vorbild.<sup>182</sup>

*Querschnitt* wie *Variétés* sind beide von Kunsthändlern gegründet, aber von wendigen Redakteuren erst zu voller Blüte gebracht worden. Hermann Wedderkop macht den *Querschnitt* Alfred Flechtheims zu einer international renommierten Zeitschrift. E.L.T. Mesens, der die Chefredaktion von Gustave van Heckes *Variétés* übernimmt, setzt neue Maßstäbe im frankophonen Raum. Beide haben einen Blick für das Potential des Nebeneinander von Fotos. *Variétés* entfaltet es mit dem Sinn für geheimnisvolle wie schlagende Koinzidenzen, den der Surrealismus inzwischen weiter entwickelt hat. Die Fotoablage der Redaktion wird zum Reservoir von *objets trouvés*, mit denen sich hantieren lässt. Die Liste anonymer Fotos in *Variétés* ist fast ebenso lang wie die mit Autorenangabe.<sup>183</sup> Die Aufnahmen, die in der Zeitschrift reproduziert werden, sind dem Generalinventar der fotografierten Welt entnommen. Benjamin schreibt:

„Wenn Bifur oder Variété (sic), Zeitschriften der Avantgarde, unter der Beschriftung Westminster, Lille, Antwerpen oder Breslau nur Details bringen, einmal ein Stück von einer Balustrade, dann einen kahlen Wipfel, dessen Äste vielfältig eine Gaslaterne überschneiden, ein andernmal eine Brandmauer oder einen Kandelaber mit einem Rettungsring, auf dem der Name der Stadt steht, so sind das nichts als literarische Pointierungen von Motiven, die Atget entdeckte.“<sup>184</sup>

Die Beschreibung liest sich wie ein Echo der schon zitierten Passage bei Kracauer: Die Fotografie „zeigt die Städte in Flugbildern, holt die Krabben und Figuren von gotischen Kathedralen herunter; alle räumlichen Konfigurationen werden in ungewohnten Überschneidungen, die sie aus der menschlichen Nähe entfernen, dem Hauptarchiv einverleibt... Ihre ursprüngliche Anordnung

<sup>181</sup> *Der Querschnitt*, V, Heft 12, 1925. Die Bildseite gehört zu einer unpaginierten Bildstrecke von vier Bildseiten zwischen Seite 1040 und 1041.

<sup>182</sup> Silke Leifhold, *Die Fotografie in der Zeitschrift Variétés*, unveröffentlichte Magisterarbeit an der Ruhr-Universität Bochum, 2000, S. 119.

<sup>183</sup> Ebda., S. 221 ff.

<sup>184</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte...“, a.a.O., S. 82.

ist dahin, sie haften nicht mehr in dem räumlichen Zusammenhang, der sie mit dem Original verband...“<sup>185</sup>

Fotos bringen alles auf dasselbe Maß. Durch Format und Oberfläche nähern sie das Abgebildete einander an. Die Absenkung der Differenzschwelle erhöht die Evidenz von Vergleichen. Die Fotografie lässt, wie Benjamin beobachtet hat, alles einander ähnlich werden. *Variétés* nutzt das

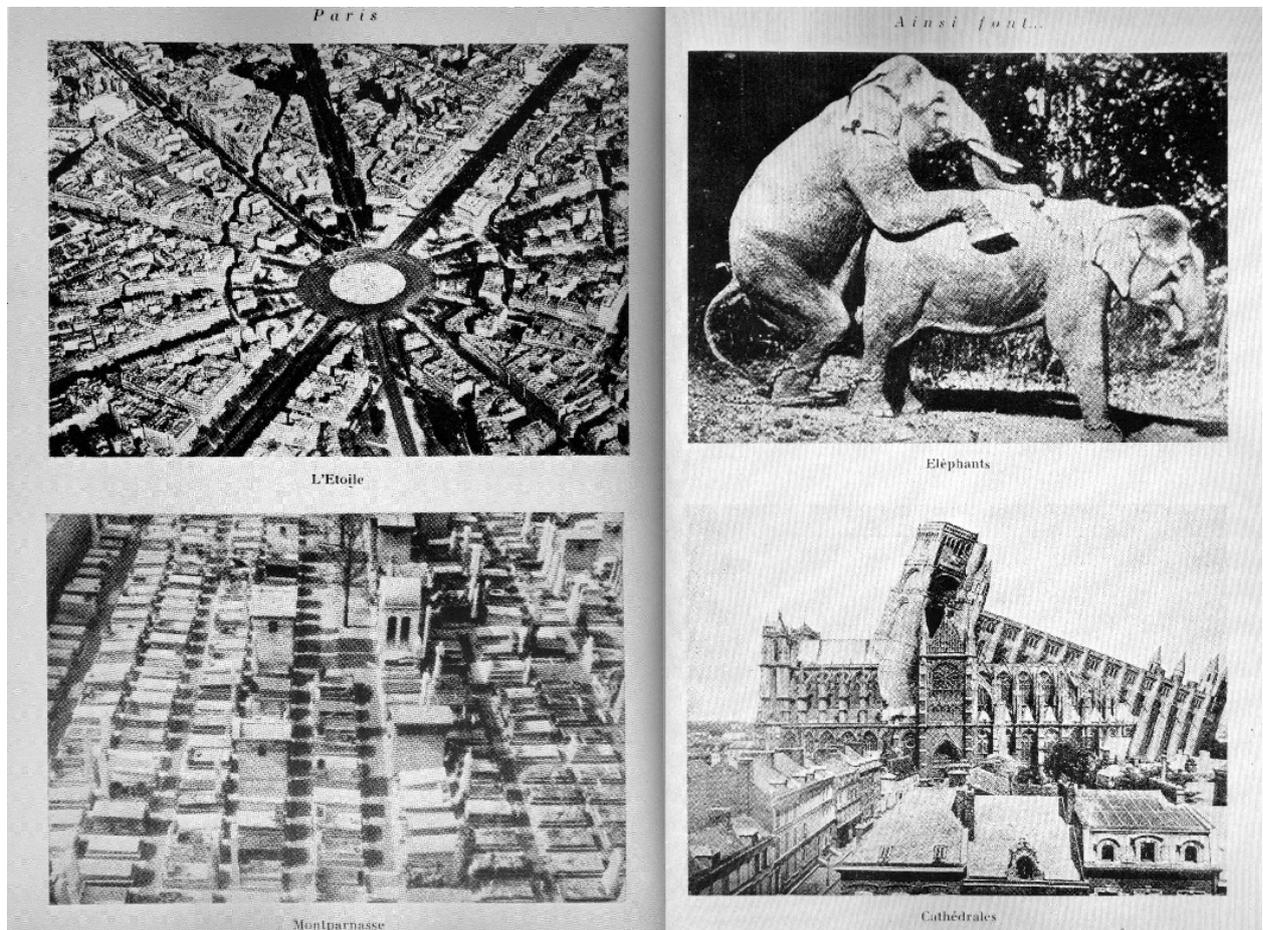


Abb.2 Max Ernst, Photocollage, 1929. *Variétés* Sonderausgabe, Juni 1929, S. 8/9.

mitunter für hintergründigere Kombinationen: Zum Beispiel die Doppelseite des Sonderhefts von 1929: Eine Luftaufnahme des Place de l'Étoile und eine vom Friedhof Montparnasse linksseitig wird mit dem Foto von zwei kopulierenden Elefanten oben und der Montage zweier Kathedralen unten auf der rechten Seite konfrontiert (Abb.2).<sup>186</sup> Die jeweils übereinander gestellten Aufnahmen fordern ein vergleichendes Sehen heraus. Zum Beispiel so: Die steinerne Ordnung der Behausungen der Lebenden und Toten von Paris links, der Liebesakt zweier Elefanten und Kathedralen rechts. Mangel und Überschuss. Was passiert mit der doppelten Analogie im Quadrat? Was ist die Wahrheit hinter dem Irrtum in der scheinbar antinomischen Anordnung? Geht es um Natur versus Kultur? Liebe und Tod? Die Kombination ist schlagend, ohne dass zu sagen wäre, was sie genau trifft. Das *Unerwartete* tritt auf. Beim Versuch, ihr einen Sinn abzugewinnen, machen wir von der Freiheit

<sup>185</sup> S. Kracauer, „Die Photographie“, a.a.O., S. 202.

<sup>186</sup> Der Arc de Triomphe ist herausretuschiert. Werner Spies schreibt die Doppelseite Max Ernst zu. Vgl. ders., Inventar und Widerspruch, a.a.O., Abb. Nr. 199-200. *Variétés* hat ein A5 Format. Die Abbildungen sind häufig von geringer Qualität.

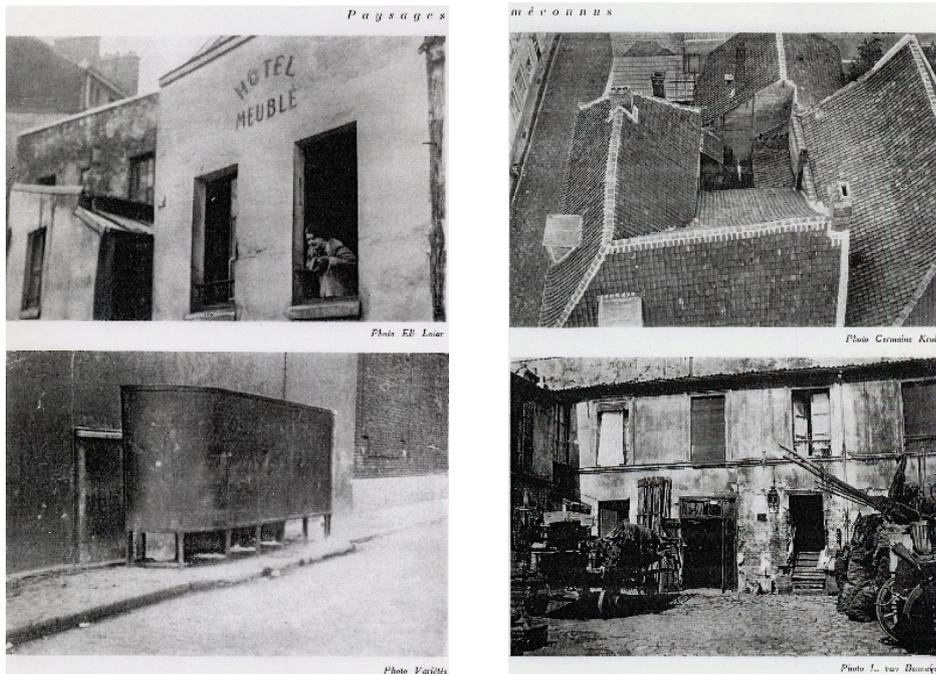


Abb.3a Paysages méconnus : Eli Lotar, *Variétés*, 2. Jg. Nr. 8, 15. Dez. 1929, S. 551.  
 Abb.3b Germaine Krull, L. van Bennekom, *Variétés*, 2. Jg. Nr. 8, 15. Dez. 1929, S. 552.

des Verstandes Gebrauch, in diesem Fall eine Übung von irritierendem Witz und Tiefsinn.

Im *Querschnitt* wie in *Variétés* sind das allerdings nur Pointierungen eines Umgangs mit dem dekontextualisierten Foto. Eine andere Variante der Verfügung über die freigesetzten Bilder sind Bildfolgen wie „Paysages méconnus“ (*Variétés* II/8, Dez.1929), in der terrains vagues, Straßenkreuzungen und Dächer aus unterschiedlichen Quellen zusammengestellt sind und kommentarlos eingerückt werden (Abb.3).<sup>187</sup> Die Aufnahmen funktionieren wie ein visueller Essay über die Ränder der Stadtwahrnehmung. Der Redakteur ist der Autor, der aus vorhandenem Material aussucht und kombiniert. Unter dem Titel „Géographies“ werden Fotos Germaine Krulls

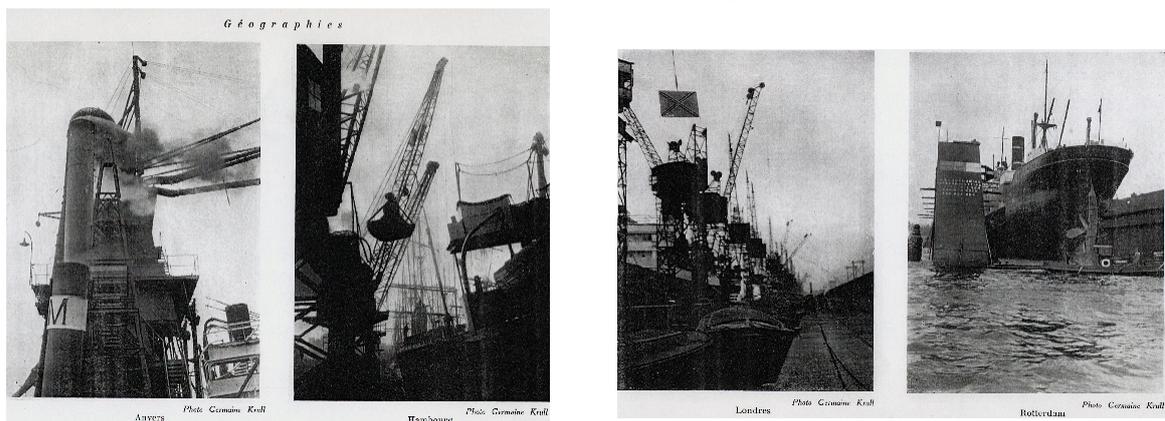


Abb.4 Paysages méconnus : Géographies, Hafenaufnahmen von Germaine Krull, *Variétés*, 2. Jg. Nr.1, 15 Mai 1929.

von Krananlagen in verschiedenen Häfen publiziert (*Variétés* II/1, Mai 1929).<sup>188</sup> Sie ist zwar

<sup>187</sup> *Variétés*, Jg. 2, Nr. 8, 15.12.1929. Die Doppelseite 551-552 gehört zu einer mehrere Seiten umfassenden Bildstrecke.

<sup>188</sup> *Variétés*, Jg. 2, Nr.1, 15. Mai 1929. Die Bildseiten gehören zu einer unpaginierten Bildstrecke zwischen den Seiten 28 und 29, die mit den „Panoramas des ports“ beginnt.

die Autorin der Bildfolge, Titel und Kombination hat jedoch ein Redakteur erfunden (Abb.4). Das ist keineswegs nebensächlich. Hier zeigt sich ein Stil, der einen anderen Umgang mit der Fotografie dokumentiert. Titel und die Bildunterschriften mit den Ortsnamen öffnen, ähnlich wie in der Passage Benjamins zu den Aufnahmen in *Bifur*; eine andere Ebene. Sie werden als Zitat gehandhabt, das zugleich als austauschbare Variable erscheint. Die Homogenität der Ansichten wird von der Heterogenität der Ortsangaben unterlaufen – und umgekehrt. Die Sprache ist im Spiel.

Die Zusammenstellung von Sequenzen wirkt geschlossener und narrativer, wenn die Erkundungsbewegungen mit der Kamera sich stärker an der Bildreportage orientieren wie in Germaine Krulls „Clochards“. Die Abfolge der Fotos ist allerdings auch hier nicht zwingend. Unterschiedliche Sequenzen erscheinen im *Illustrierten Blatt*, in *Vu* und in *Variétés*. Die Fotografen haben so die Möglichkeit, ihr Reservoir an Aufnahmen besser zu verwerten. Der Bilderfluss funktioniert grenzüberschreitend. Kertész' „Trapisten“, erscheinen in mehreren deutschen und französischen Zeitschriften. Die Sujets sind unabhängig von der aktuellen Berichterstattung. Die Bildstrecken erschließen gesellschaftliche Randbereiche. Von Anfang an ist dem *Neuen Sehen* der exotisierende Blick eingeschrieben. Er ergreift das Entlegene und rückt es heran, wie er das Nächste fremd erscheinen lässt, damit es neu gelesen werden kann.<sup>189</sup> Diese Tendenz verstärken die Zeitschriften sowohl durch ihre Bildarrangements wie ihre Textregie. Beide operieren ganz konkret mit dem *Zwischenraum*, der sich von einem Bild zum anderen ergibt. Er ist nicht länger neutral wie auf Bildseiten, auf denen beliebiges Bildmaterial einfach nebeneinander gesetzt wird und den visuellen Effekt eines Schneegestöbers erzeugt, wie Kracauer moniert. In Kombinationen und Bildfolgen werden die Zwischenräume *aktiver* Bestandteil dessen, was zur Darstellung kommt. Das gilt nicht nur für das Verhältnis der Bilder zueinander, sondern auch zu ihrer Schrifftung und dem weiteren Umfeld, in das sie gestellt werden.

Die unterschiedlichen Strategien lassen sich an einem Foto Atgets zeigen. Es ist eine Aufnahme, die eine Menschenmenge 1912 auf der Place de la Bastille bei der Beobachtung einer Sonnenfinsternis zeigt. Vierzehn Jahre später erscheint sie auf dem Titelblatt der *Révolution Surréaliste*<sup>190</sup> (Abb.5). Das Layout der Zeitschrift, die Breton, wie der Titel umstandslos erkennen lässt, in parteiischer Absicht gegründet hatte, kopiert die neutrale, Objektivität beanspruchende Gestaltung von *La Nature*. Für den Betrachter ist die ursprünglich intendierte Bildinformation im neuen Kontext nicht mehr zugänglich. Den visuell doppelten Bezug auf dokumentarische Objektivität greifen die Surrealisten auf, um ihn durch Titel und Bildunterschrift zu unterlaufen. Das ohne erklärenden Kontext rätselhaft gewordene Foto Atgets erhält die Angabe „LES DERNIERES CONVERSIONS“. Die Bildunterschrift sorgt für eine ironische Verschiebung, die aus den naturwissenschaftlich

---

<sup>189</sup> Brecht macht sich die Brechung der Perspektive programmatisch in der Theorie der Verfremdung im Dienste der Aufklärung zu Nutze. Susan Sonntag kritisiert dagegen den Hang zum Exotisieren als einen Effekt des Mediums. Sie konstatiert, dass die Fotografie einen Blick auf die Welt generiert, der Distanzen herstellt und zugleich überbrückt. Das macht das Medium ihrem materialistischen Ansatz entsprechend in dem brillanten Essay „Melancholy Objects“ (als Teil von *On Photography*, 1973 veröffentlicht) von Grund auf verdächtig.

<sup>190</sup> *La Révolution Surréaliste*, Nr. 15, Juni 1926 (II, 7).

N° 7 — Deuxième année

15 Juin 1926

# LA RÉVOLUTION SURREALISTE



LES DERNIÈRES CONVERSIONS

## SOMMAIRE

L'ennemi des forces : Antonin Artaud  
Le surréalisme et la peinture : André Breton.

### RÈVES

Marcel Noll, Michel Lévy.

### POÈMES

Robert Desnos, Philippe Soupault, Paul Eluard,  
Antonin Artaud, Marcel Lecomte.

### TEXTES SURRÉALISTES :

Louis Aragon, Arp.

A la foule : Paul Eluard.  
Dorulers effrayés et mort du prêtre :  
Pierre de Masset.

La dernière nuit du condamné à mort :

Boussin P. et.

Le Poète de la mort : René Crevel.

### CHRONIQUES :

L'opportuniste impressionnant : Marcel Jouhan.

Elzévir, l'histoire chinoise : Maurice Alexander.

Peneloxium : L. Aragon, G. Bontet.

Georgia : Louis Wagne.

Correspondances, Notes.

### ILLUSTRATIONS :

Arp, Giorgio de Chirico, Georges Malkine,  
André Masson, Boreas, Man Ray, Pierre Roy,  
Dada Sankin, Y. Tarky, etc.

ADMINISTRATION : 42, Rue Fontaine, PARIS (IX<sup>e</sup>)

ABONNEMENT :  
16 n. Nombres :  
France : 55 francs  
Étranger : 75 francs

Dépositaire général : Librairie GALLIMARD  
15, Boulevard Raspail, 15  
PARIS (VI<sup>e</sup>)

LE NUMÉRO :  
France : 5 francs  
Étranger : 7 francs

Abb.5 Les Dernières conversions. Titelblatt unter Verwendung einer Aufnahme von Atget, *La Révolution Surréaliste*, 2. Jg. Nr. 7, 15. Juni 1926.

interessierten Beobachtern Letztbekehrte der Bewegung macht.

Nach Atgets Tod ist eben diese Aufnahme die erste im Portfolio von *Variétés*, das die Zeitschrift in einer ihm gewidmeten Ausgabe veröffentlicht.<sup>191</sup> Darunter gesetzt ist ein Foto von einem Schaufenster, in dem Mannequins mit Berufsbekleidung für Kellner aufgereiht sind (Abb.6). Gegen die unveränderlichen, berufsständischen Uniformen und starre Frontalität nimmt sich die unerklärte Haltung der Schaulustigen und ihre verjäherte Kleidung bizarr aus. Im Portfolio folgen weitere Schaufenster mit frontalen Gegenstandsaufreihungen, die, so banal sie sind, geheimnisvoll wirken. Zum einen liegt das gewiss an dem zeitlichen Abstand zu den Aufnahmen, die bei ihrer Veröffentlichung bis zu dreißig Jahre alt sind. Die Dinge wirken antiquiert. Aber es liegt auch daran, dass der Zweck der Aufnahmen 1928 *unlesbar* geworden ist. Sie sehen eigenartig obsessiv aus in ihrer scheinbaren Neigung für Reihungen und Wiederholungen. Beides lenkt die Aufmerksamkeit auf ihre Form und vergrößert den Abstand zum tatsächlichen Gebrauchswert, den die Fotografien einmal besessen haben. Die Fotos dieser Arrangements sind selbst als *Serien* gleichartiger Fotos aufgenommen. Sie halten in zahllosen Varianten Hinterhöfe mit sorgfältig gestapelten Arbeitsmaterialien fest, Hauseingänge oder Ladenschilder. Der enzyklopädische Zug verrät etwas vom ursprünglichen Zweck der Aufnahmen.



Abb.6 Beobachtung einer Sonnenfinsternis auf dem Place de la Concorde; Schaufenster mit Berufskleidung. Aufnahmen aus dem Portfolio Eugène Atget, *Variétés* 1. Jg. Nr. 8, 15. Dez. 1928.

### **Fotodokumente. Atget und das Erbe des 19. Jahrhunderts**

Atget inventarisiert. Er versteht seine Fotos als Dokument. Er produziert sie auf Vorrat und zum Verkauf. Dass er ein verschwindendes Paris festzuhalten versucht hat, das haben seine Neuentdecker wohl verstanden. Dass er aber nicht bloß ein Nostalgiker und verkanntes Genie war, sondern ein durchaus erfolgreicher Unternehmer in Sachen Fotografie, zeigen erst neuere Bestandsaufnahmen in öffentlichen Archiven. Wenn Frizots Schätzungen richtig sind,<sup>192</sup> dass dort insgesamt etwa 82 000 Aufnahmen lagern, und man hinzurechnet, dass Atget an Privatleute geliefert hat, muss das Interesse an seinen Fotos groß gewesen sein. Es ist davon auszugehen, dass einzelne in verschiedenen Kontexten auftauchten und die in ihnen gespeicherten Informationen entsprechend unterschiedlich genutzt und verwertet wurden. Darauf nahm Atget bei ihrer Aufnahme Rücksicht. Seine

<sup>191</sup> *Variétés*, Dec. 1928, vgl. Leifhold, a.a.O., S. 54.

<sup>192</sup> M. Frizot, *Neue geschichte der Fotografie*, a.a.O., S. 402.

Sujets, die Aufmerksamkeit auf unbedeutend scheinende Details, die einige seiner Fotos so befremdend erscheinen lassen, wie auch die Herstellung von Bildserien sind keine Frage des Stils, sondern beruhen auf ökonomisch kalkulierten Entscheidungen. Sie sichern die Abnahme durch unterschiedliche Interessentengruppen. Das dokumentarische Foto soll möglichst neutral ausfallen, damit es offen ist für unterschiedliche Formen des Gebrauchs. Erst die *Verwendung* stabilisiert seine Bedeutung – und dies keineswegs dauerhaft. Die Definition des dokumentarischen Fotos, abgegeben auf dem Fünften Fotografie Kongress in Brüssel 1910, hält Entscheidendes fest:

„Ein dokumentarisches Bild kann für unterschiedlichste Untersuchungen eingesetzt werden, bei denen es darauf ankommt, ein Maximum an Details zu einem Thema zu vereinen. Jedes Bild kann zu einem bestimmten Zeitpunkt der wissenschaftlichen Forschung nützlich sein. Hierbei sollte kein Bild ausgeschlossen werden: Die Schönheit einer Fotografie ist sekundär, es reicht, wenn sie scharf ist, eine Fülle von Details zeigt und mit Sorgfalt hergestellt ist, sodass sie möglichst lange haltbar ist.“<sup>193</sup>

Alles, so zeigt die Definition, hängt an der Beziehung zum *Detail*. Das *Neue Sehen* wird später dort einhaken. Der entscheidende Unterschied ist, dass es das Detail nicht als Einzelheit für einen praktisch orientierten Verwendungszusammenhang sieht, sondern es vollkommen isoliert auffasst. Was für Atgets Kundschaft in einem konkreten Gebrauchszusammenhang angeeignet wurde, wird diesem Blick rätselhaft fremd. Zu Atgets Kunden gehörten neben Historikern und öffentlichen Institutionen Handwerker, Dekorateure und Künstler, die die Aufnahmen als Vorlagen oder Anregung für die eigene Arbeit benutzten. Was sich tiefgreifend für den Blick der 20er Jahre ändert, ist nicht nur das Fremdwerden der abgelichteten Gegenstände, sondern auch das unlesbar gewordene Verhältnis der Fotos zueinander in der Serie. Während die Fotos für Atgets Kunden einfach nebeneinander lagen und die Zwischenräume *neutral* waren, die Bildinformationen jedoch *spezifisch*, kehrt sich dieses Verhältnis in der neuen Aneignung um: Die Zwischenräume werden durch die Art der Zusammenstellung in den Zeitschriften *dramatisiert*, während die Informationen seltsam unspezifisch werden. Die Schrifftung trägt zu dieser Verschiebung bei. So wird aus einem Archiv von Informationen ein Reservoir für Inszenierungen, die die Fotos mysteriös erscheinen lassen. Gerade dass die so detailliert wiedergegebenen Dinge etwas nicht preiszugeben scheinen, fasziniert Redakteure und Betrachter. Die dokumentarischen Fotos werden Gegenstand ästhetischer Wertschätzung.

Die dienende Funktion von Aufnahmen wie denen Atgets war im Kontext der visuellen Erschließung der Welt im 19. Jahrhundert völlig klar. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts sind die Zusammenhänge vergessen oder ohne Interesse. Und doch könnte es gerade der abgeschnittene Zusammenhang sein, der Bildmaterial des vergangenen Jahrhunderts mysteriös erscheinen lässt. Widergängerisch spukt in ihm das emphatische Verhältnis zur Empirie, die Besessenheit, mit der alles gemessen, klassifiziert, beschrieben und abgebildet wurde, weil es einen gesicherten Zugang zur Welt zu garantieren schien. Dieser Glaube an die Positivität des Wissens, an den bruchlosen

---

<sup>193</sup> Zit. nach Molly Nesbit, „Der Fotograf und die Geschichte. Eugène Aget“, in: M. Frizot, *Neue Geschichte der Fotografie*, a.a.O., S. 401.

Zusammenhang von Wesen und Erscheinung ist dem 20. Jahrhundert gründlich abhandelt gekommen.

Die Fotografie ist an der Herstellung eben dieses Zusammenhangs in den Theoriebildungen ab 1850 beteiligt. Vergleichende Aufnahmen ohne Zahl erschließen der Beobachtung neue Bereiche. Detailtreue und Verfügbarkeit empfiehlt die Fotografie als Hilfsmittel, mit dem sich visuelle Daten standardisieren und praktisch unbegrenzt vermehren lassen. Darwins Abstammungslehre ist die Folie für zahllose Verwandtschaftssysteme und auf Lückenlosigkeit zielende Entwicklungsreihen. Die Vorstellung, durch die Fotografie einen direkteren, objektiveren Zugriff auf die Phänomene zu haben, regiert selbst da, wo die informierte Zeichnung ein genaueres Bild zu geben vermag: In der Medizin und Botanik. Während hier die Teile hervorgehoben werden müssen, die ein Klassifizierungssystem bereits zur Grundlage der wissenschaftlichen Analyse gemacht hat, soll in der Anthropologie, der Kriminologie, dem Studium der Hysterie über die Fotografie das Material erst bereitgestellt werden, das eine Klassifizierung erlaubt. Die Grundlage dafür bildet die Annahme, dass die geistige, moralische und psychische Verfassung sich in Ausdruck und Erscheinung des Menschen zeige und dass durch Messung und Vergleich eine objektive Nomenklatur aufgestellt werden könne. Während die Grundidee der Messbarkeit von Charaktereigenschaften und ethnischer Zugehörigkeit bereits in der Aufklärung die Basis für Galls physiognomische Studien abgab, ist es erst die Fotografie, die eine systematische Erfassung ermöglicht. Darwins Studien *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) zum menschlichen Ausdruck ziehen eine Flut von fotogestützten Untersuchungen nach sich.<sup>194</sup>

Die visuellen Datenbanken sind vor allem von zwei Modellen der Suche nach Gewissheit geprägt: Der Suche nach verwandtschaftlicher Beziehung (Familie, Stamm, Ethnie) und nach der Bestimmung von Norm und Abweichung (Krankheit, Kriminalität<sup>195</sup>). Albert Londe erreicht mit der Chronophotographie eine hohe Aufzeichnungsdichte von Anfallsverläufen bei Kranken in der Salpêtrière, sodass der Anstaltsarzt Charcot meint, bis dahin ungreifbare Phänomene der Hysterie anhand von Bildserien darstellen und klassifizieren zu können.<sup>196</sup> Gegen alle Absicht und Erwartung hat das allerdings nicht mehr Objektivität gesichert, sondern einer Fiktionalisierung zugearbeitet<sup>197</sup>

Neben der Präzision ist die *Mobilität* und *Verfügbarkeit* ein entscheidender Faktor im

---

<sup>194</sup> „Photography presents a means of avoiding those ‘peculiar views, definitions and classifications’ that had arisen when no adequate bank of visual images was available. The images provided by the photography arrest the attention of the thoughtful observer more powerfully than any laboured description.” Hugh W. Diamond, *Depictions of the Insane*, 1856, zit. nach Martin Kemp, „A Perfect and Faithful Record: Mind and Body in Medical Photography before 1900”, in: Ann Thomas, *Beauty of another Order*, London-New Haven 1997, S. 120-144.

<sup>195</sup> Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.

<sup>196</sup> Zu Albert Londes Arbeit vgl. B. Denis, A. Gunthert, *L’instant rêvé*, a.a.O.; vgl. ferner Angela Lammert, „Immun gegen Männer? Der ausgeblendete Blick. Fotografien des hysterischen Mannes“, unveröffentlichtes Manuskript. Mehr dazu und über die Verwendung von Illustrationsmaterial aus diesem Kontext in Max Ernsts Collageromanen im letzten Kapitel *Der unsichtbare Schnitt*.

<sup>197</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman, *L’invention de l’hystérie. Charcot et L’iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982.

wissenschaftlichen Gebrauch der Fotografie. Die Reproduzierbarkeit sichert die Übermittlung der mit Hilfe der Fotografie erworbenen Kenntnisse. Wissenschaftler tauschen Fotos wie Material und Proben.<sup>1</sup>

Über die individuelle Beobachtung hinaus entsteht ein Korpus visueller Daten. Indem die optischen und technischen Koordinaten der Aufnahme vereinheitlicht werden, entstehen homogenisierte Bildreihen von großer Dichte, die die Möglichkeiten individueller Erfassung überschreiten. Ob es sich um Gesichter, Kunstwerke oder geologische Profile handelt, die Kombination von Messlatte und Fotografie ermöglicht eine distanzierte Betrachterposition, - die sich allerdings überraschend häufig mit manischen Zügen in der Akkumulation und Beweisführung verbindet. Der Forscher allein am Schreibtisch mit seinen visuellen Datenbanken zeigt nicht selten Tendenzen, sein Material durch obsessive Verknüpfungen zu beleben. Intuitive Gewissheiten werden durch die Macht von Ähnlichkeit und Zahl untermauert. Galton etwa, ein Cousin Darwins, trägt ungeheure Mengen dokumentarischer Fotos von Menschen aller Klassen und Rassen zusammen<sup>2</sup>. Er spricht von „Pictorial statistics“. Visuelle Typologien entstehen „by continually sorting the photographs in tentative ways, certain natural classes began to appear.“<sup>3</sup>

Er benutzt die Wendung „family likeness“, Familienähnlichkeit, ein Begriff, dessen Verwendung bei Warburg auf den verschütteten Zusammenhang seiner Arbeit mit der Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts verweist.<sup>4</sup>

Im historischen Abstand tritt die imaginative Seite gerade an den überholten wissenschaftlichen Vorhaben hervor. Was sie antreibt, ist ein auf Vollständigkeit gerichteter Verknüpfungswahn, der bereits *montiert*, wo er meint, lückenlose Nachweise zu erbringen. In den fotografischen Bildserien werden Zusammenhänge und Entwicklungslinien konstruiert, für die jede Fehlstelle eine Herausforderung darstellt. Sie findet ihr Widerspiel in der Jagd nach dem „missing link“, das den Bruch, den Sprung in der Entwicklungsgeschichte des Menschen füllen soll. Das Verhältnis dazu hat sich im 20. Jahrhundert geändert. Gerade Bruch und Sprung werden Gegenstand der

---

<sup>198</sup> Vgl. Elisabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford 2001. Den Abschnitt „Exchanging Photographs, Making Archives“, beginnt sie mit der Feststellung: „It is quite clear to anyone with a comparative knowledge of photograph collections that the flow of images between scholars and other interested parties, in the nineteenth and early twentieth centuries, was constant and significant.“ (S. 27).

<sup>199</sup> Gunnar Schmidt, „Francis Galton: Menschenproduktion zwischen Technik und Fiktion“, in: H. Kaupen-Haas, Ch. Saller, *Wissenschaftlicher Rassismus*, Frankfurt/New York 1999, S. 327-345.

<sup>200</sup> Zitiert nach: Martin Kemp, a.a.O., S. 136. Der manische Zug Galtons grenzt ans Mörderische, da er die Absicht hegte, seine Erkenntnisse in den Dienst einer Verkürzung evolutionärer Prozesse zu stellen. Durch gezielte Eingriffe und Steuerung sollten die Kosten des evolutionären Prozesses minimiert werden.

<sup>201</sup> Der Bezug Warburgs auf Darwin ist von seinen Kommentatoren herausgestellt worden. Zuletzt: Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, insb. „Gestes mémoratifs, déplacés, réversifs: Warburg avec Darwin“, S. 225 f. Warburgs Bilderatlas hält ebenfalls Verbindung zur vorangegangenen Wissenschaftsgeschichte. Als Bilderatlas wurde die Zusammenstellung von Bildmaterial bezeichnet, die gesondert zu Textbänden erschien. Ein berühmter zeigt architektonische Formen klassifikatorisch aufbereitet und standardisiert um eine Morphologie der Formen präsentieren zu können. Ein entscheidender Aufsatz zur Aufhellung der Verbindung zwischen Warburg und Charcot, auf den sich Didi Huberman wiederholt bezogen hat, ist Sigrid Schades „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck der Warburg-Rezeption“, in: Silvia Baumgart u.a., *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993, S.461-484.

Erfahrung und der Reflexion. Daraus ergibt sich ein anderes Verhältnis zu Zwischenraum und Lücke. Die ästhetischen Praxen verhalten sich dazu und beginnen mit den *Schnittstellen* und *Zwischenräumen* zu arbeiten. Das Anschlussproblem in der filmischen Montage – wie fügt man eine Sequenz möglichst nahtlos an die andere – wird zum Experimentierfeld. In der Diskontinuität öffnet sich der Aktionsraum der Montage. Spiegelt sich in den Fotoserien im 19. Jahrhundert die Vorstellung eines übergeordneten, kontingenten Zusammenhangs, in dem die Fotos dienende Elemente der Darstellung sind, so ändert sich ihr Status, wo dies nicht mehr fraglos gegeben ist. Wenn die Gültigkeit des Konzepts nicht mehr selbstverständlich die Anordnung garantiert, gewinnen die Bilder eine andere Autonomie. Sie ordnen sich nicht ein und unter. In Bildserien und Konstellationen im 20. Jahrhundert werden die Zwischenräume mehr und mehr bewusster Bestandteil der Anordnung und Gegenstand medialer Inszenierungen. Dieser Unterschied bestimmt nicht nur den geänderten Blick auf Atgets Arbeit. Es betrifft auch die von Sander und Blossfeldt. Ihre Typologien halten Verbindung zu den Projekten des 19. Jahrhunderts. Die Publikationen der 20er Jahre lassen sie jedoch in einem neuen Licht erscheinen. Das traditionsgemäß ganz unten auf der Skala der Hierarchie rangierende Bild als Dokument bekommt einen neuen Status. Es wird nicht mehr als Illustration von etwas oder als Vorlage für etwas verstanden. Dokumentarische Bildserien können auf ganz neue Weise Zusammenhänge erschließen. Ihre Botschaft ist nicht illustrativ sondern konzeptuell. Geißelt Benjamin an Renger-Patszsch die Beliebigkeit seiner Dingfotografie, so rühmt er Sanders und Blossfeldts Fotoserien als Beitrag zur Lesbarkeit der Welt. „Antlitz“ wie „Urformen“ gehen auf Reihen zurück, an denen die Fotografen viele Jahre gearbeitet haben. Ihr Anfang und Ansatz liegt wie der von Atget weit vor dem Konzept der „Neuen Fotografie“. Sander knüpft an anthropologische Konzepte an, Blossfeldt an botanische. Ebenso wie Atget begann Blossfeldt mit seinen Aufnahmen als Vorlagen und Anregung für andere. Die Aufnahmen sollten angehende Handwerkern und Künstler schulen.<sup>1</sup> Erst die medialen Bedingungen zu Ende der 1920er Jahre machen es möglich, eine Auswahl als eigenständigen ästhetischen Beitrag zur Fotografie zu publizieren und wahrzunehmen.<sup>2</sup>

Bei Blossfeldt kreuzen sich naturwissenschaftliche Neugier für die Feinstruktur von Pflanzen mit ästhetischem Formgefühl. Damit antworten die „Urformen“ exakt einer Erwartung auf gegenseitige Durchdringung von Kunst und Wissenschaft, die das *Neue Sehen* bei Linksintellektuellen wie Benjamin geweckt hat. Vom Film erwartet er, dass er „die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem meistens auseinanderfielen, als identisch erkennbar macht.“<sup>3</sup> Bedingung dafür ist ein medial geprägter Blick, der den Informationswert einer Fotografie *zugleich* ästhetisch lesen kann.

Deutlich die Revisionen und neuen ästhetischen Praxen seit den 70er Jahren im Blick, schreibt

<sup>202</sup> Akademie der Künste (Hrsg.), Karl Blossfeldt. Licht an der Grenze des Sichtbaren. Die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin, München 1999.

<sup>203</sup> Für die Verankerung Blossfeldts in der Neuen Sachlichkeit hat nicht nur die Auswahl, sondern auch die Art der Reproduktion gesorgt: Durch scharfe Kontraste wurden die Grauwerte in den Reproduktionen minimiert und den Idealen der Neuen Sachlichkeit angenähert. Die Reproduktionen im Ausstellungskatalogbuch der Akademie der Künste zeigen sich um größere Nähe zu den Originalen bemüht.

<sup>204</sup> W. Benjamin, „Das Kunstwerk...“, a.a.O., S. 40.

Molly Nesbit: „Vor dem Ersten Weltkrieg war man der Meinung, dass das Dokumentarische dem Ästhetischen entgegengesetzt sei. Nach dem Krieg führte die Verbreitung der neuen Fotografien und neue Reproduktionsverfahren zu einer veränderten Betrachtungsweise. Das Dokument wurde zu einer der wichtigsten Kategorien der modernen Kunst.“<sup>205</sup>

Die Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Documents* operiert auf diesem Terrain. Mit ihr soll sich der folgende Abschnitt ausführlich befassen, weil ihre Bildpolitik den Umgang mit Fotos, der auch in anderen Zeitschriften am Ende der 20er Jahre praktiziert wird, radikalisiert<sup>206</sup>. Sie verweigert die gängige Ästhetisierung der Fotografie, die aus Atget einen Künstler macht. Das Foto soll nichts als Herzeigen. Seine Sprengkraft bekommt es durch Auswahl und Platzierung.

---

<sup>205</sup> M. Nesbit, „Der Fotograf und die Geschichte. Eugène Aget“, in: Frizot, *Neue Geschichte...*, a.a.O., S. 401.

<sup>206</sup> Mit Recht hat Uwe Fleckner auf die Rolle des *Querschnitts* für die neuen Bildrhetoriken hingewiesen. Kandinskys Konzept für die freien Bildkombinationen im *Blauen Reiter* basieren zwar auch auf der Verfügbarkeit der Bilder durch ihre Reproduktion. Die Idee der universellen ästhetischen Konstanten aber weist mehr ins 19. als ins 20. Jahrhundert und hat mit den Bildstrategien der 1920er Jahre wenig zu tun. Vgl. U. Fleckner, „Der Kampf visueller Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift »Documents«“, in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Begierde im Blick. Surrealistische Photographie* (Kat. Kunsthalle Hamburg), Ostfildern 2005, S. 22-33.

## II. Bildpolitiken in *Documents*

### Bilder über Bilder

Die Vervielfältigung und die wachsende Nachfrage der Printmedien setzen die Bilder in Bewegung und ändern das Verhältnis zur Schrift. Der Tonfilm ändert das Verhältnis zum Bild und vom Bild zur Sprache. Der Strom der Bilder wird reguliert. Durch Auswahl, Schnitt, Vergrößerung und Montage werden auf der Leinwand und in Zeitschriften Geschichten konstruiert. Die Dynamik der Bildentwicklung sprengt das Konzept von Text und Illustration. Die Bilder werden zu Agenten. Ansichten und Einsichten lassen sich dank des Wirklichkeitsbezugs des analogen Bilds schneller und wirkungsvoller vermitteln. Bildkonstellationen erzeugen Effekte, die ohne diskursive Entfaltungen auskommen. Die Reproduktionen ermöglichen neue Strategien der Evidenz, die die etablierten Grenzen und Zuordnungssysteme überspringen. Wenn der Kunsthistoriker Aby Warburg in der Golfspielerin aus der *Illustrierten* die antike Mänade wieder erkennt, so weil sein Blick medial geschult ist.<sup>207</sup> Durch die Fotografie lassen sich Beziehungen zwischen zeitlich und räumlich entlegenen Gegenständen unterschiedlicher Art herstellen. Die Möglichkeiten *optischer Evidenz* vervielfältigen sich. Die Direktheit fotografischer Bilder überdeckt, dass aus ihnen Geschichten erst konstruiert werden, die sie bloß zu illustrieren scheinen. Um Sinn zu produzieren, muss der Eigensinn der Bilder wie ihre unbegrenzte Kombinationsmöglichkeit in Schach gehalten werden. Die neuen, bildbasierten Rhetoriken sind nicht mehr am Einzelbild orientiert, sondern an der Bildfolge, der Serie, der Konstellation.

Alle gesellschaftlichen Bereiche wurden nach und nach von der Verfügbarkeit der Bilder erfasst. Aber erst Ende der 20er Jahre stehen die technischen wie ästhetischen Mittel bereit, eine visuelle Kultur auf der Basis des analogen Bilds zu erzeugen. Dabei handelt es sich nicht allein um technischen Fortschritt, um eine bloß quantitative Vermehrung der Bilder. Der Sprung in der optischen Dichte führt zu einem Umbruch im Verhältnis von Bild, Sprache und Erkenntnis.

Mit Umbrüchen gehen Phasen der Deregulierung einher. Expertentheorien, die sie als Schnittstellen nutzen und kodifizieren, sind meist weit weniger interessant als Praxen, die sich auf die Deregulierungen einlassen. Die 1929 in Paris gegründete Zeitschrift *Documents* hat dies vielleicht am radikalsten durchgespielt. Was sie von allen anderen Unternehmungen dieser Zeit absetzt, ist der provokante Einsatz visuell kodierter Strategien, die sich gegen die Vorherrschaft der Sprache richten.

---

<sup>207</sup> Der Zeitungsausschnitt mit dem Foto der Golfspielerin findet sich auf Tafel 77 des Mnemosyne Atlas, (*Hamburger Fremdenblatt* vom 29.7.1929). Weitere Zeitungsfotos aus dem *Hamburger Fremdenblatt*, der *Hamburger-* und *Münchener Illustrierten* von der *Graf Zeppelin* finden sich auf der der Tafel C, die Planetenbahndarstellungen aus dem 15. und 17. Jahrhundert versammelt, in: Martin Warnke (Hrsg.), unter Mitarbeit von Claudia Brink, Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Zweite erg. Aufl., Berlin 2003, S. 129 und S. 13.

## Die Zeitschrift

Bloß zwei Jahre existierte die Zeitschrift. Von 1929-30 erscheinen fünfzehn Nummern. Gleichwohl hat sie eine beeindruckende Rezeption aufzuweisen. Sie zeigt sich vor allem an Bataille interessiert.<sup>208</sup> Als Zeitschrift ist sie im Zusammenhang mit dem Surrealismus diskutiert worden. Bestimmend war dabei der Vergleich mit André Bretons zwischen 1924 und 29 herausgegebenen *La Révolution Surréaliste*.<sup>209</sup> Der Vergleich der Zeitschriften läuft zumeist auf den Vergleich der Positionen ihrer Chefredakteure heraus. Das Interesse an den Differenzen zwischen Breton und Bataille brachte einer stark personenbezogenen Perspektive auf die Zeitschriften. Das mag erklären, warum *Documents* vor allem im Zusammenhang mit Batailles Werk rezipiert worden ist<sup>210</sup>. Die Identifikation der Zeitschrift mit Bataille sorgte dafür, dass die Rolle des deutschen Schriftstellers und Kunsttheoretikers Carl Einstein, der sie mitgegründet und regelmäßig in ihr publiziert hat, unterbelichtet blieb.<sup>211</sup> Die Fixierung auf Bataille blendet aus, dass *Documents* ein Ort des Dialogs und der Kontroverse gewesen ist. Zeitschriften sind nicht nur Versammlungsorte für Quellentexte, über die sich die Rezeption der jeweiligen Autoren beugt, um sie dem Corpus der Schriften einzuverleiben.<sup>212</sup> Sie sind ein Gewebe von Bildern und Texten, beweglich, mit einem eigenen Atem. Sie sind ein Austragungsort, an dem Positionen nicht nur bezogen, sondern ausgehandelt werden. Bei der Gründung von *Documents* ist Bataille noch nicht „Bataille“. Erst in der Auseinandersetzung mit dem für Einstein zentralen Begriff des Tektonischen etwa, entwirft er in einem wenige Zeilen umfassenden Eintrag der Rubrik *Dictionnaire* den Begriff des „Informe“,<sup>213</sup> der, von Rosalind Krauss aufgegriffen, in der Postmodernediskussion Epoche gemacht hat.<sup>214</sup> Zitation und autorenbezogene Herausgabe von Texten aus *Documents* haben nicht allein für die Abspaltung der Texte aus dem medialen Zusammenhang in der Rezeption gesorgt, sondern die Bilder auf den Status von schmückendem Beiwerk zurückgestuft.<sup>215</sup> Die Brisanz der visuellen Strategien bleibt dabei notwendig auf der Strecke. Einige Bilder sind diesem Schicksal entgangen. Die Entdeckung der Fotografie als

---

<sup>208</sup> Vgl. Denis Hollier, „La valeur d’usage de l’impossible“, Vorwort zum Reprint bei Jean Michel Place, Paris 1991. Zu den einflussreichen Wiederlesern sind vor allem Rosalind Krauss und Georges Didi-Huberman zu zählen.

<sup>209</sup> Vgl. Dawn Ades, „Photography and the Surrealist Text“, in: Rosalind Krauss/Jane Livingston (Hrsg.), *L’amour fou. Photography & Surrealism*, New York 1985, S. 155-162.

<sup>210</sup> Die von Dawn Ades an der Hayward Galerie kuratierte Ausstellung „Undercover Surrealism: Picasso, Miró, Masson and the Vision of Georges Bataille“ (11. May-31. Jul. 2006) gruppiert sich hier ein.

<sup>211</sup> Für die französische Forschung hat Liliane Meffre die Rolle Einsteins für *Documents* dokumentiert in: Liliane Meffre (Hrsg.), *Carl Einstein, Ethnologie de l’art moderne*, Marseille 1993. Vgl. auch Anmerkung 125.

<sup>212</sup> Dawn Ades hat das plastisch gemacht mit dem Katalog zur Ausstellung: *Dada and Surrealism Reviewed*, London 1978.

<sup>213</sup> Conor Joyce hat Batailles Weg der Begriffsbildung in der Auseinandersetzung mit Carl Einstein rekonstruiert. in: Conor Joyce, *Carl Einstein in “Documents“ and his Collaboration with Georges Bataille*, Philadelphia 2002, bes. S. 161-190.

<sup>214</sup> Vgl. u.a. Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss (Hrsg.), *L’informe: mode d’emploi*, Katalog zur Ausstellung, Centre Georges Pompidou, Paris 1996. Der Erste, der den Begriff des *informe* aufnimmt, ist 1938 Paul Valéry: „Du sol et de l’informe“, in: *Degas Danse Dessin* (1936), Paris 1965, S. 99-119.

<sup>215</sup> Vgl. Georges Bataille, *Documents*, Bernard Noels Auswahl für den *Mercure de France*, Paris 1968; Liane Meffres Presentation der Zeitschrift in: Carl Einstein, *Ethnographie de l’art moderne*, a.a.O.

Schlüsselmedium<sup>216</sup> für das Verständnis des Surrealismus hat vor allem Fotos von Boiffard im Kunstkontext auftauchen lassen. Hier müssen sie sich neben den elaborierten Bildern Man Rays oder Raul Ubacs halten und sehen bloß wie *straight photography* aus<sup>217</sup>- was nur die halbe Wahrheit ist. Die erste Publikation, die dem Bildmaterial in *Documents* eine zentrale Rolle einräumt, ist Didi-Hubermans Buch *La ressemblance informe*.<sup>218</sup> Allerdings geht es wieder um „Bataille“ – eine Deutung aus der Perspektive des Gesamtwerks. Das Arrangement des Bildmaterials in diesem Band folgt dem Muster der optischen Evidenz. Die Abbildungen werden deplaziert und neu kombiniert, was schlagend wirkt – aber auch glättend. Niemand weiß besser als Didi-Huberman, dass die Fotografie durch Umgang und Anordnung die Formen des Wissens prägt.<sup>219</sup>

### **Dokumente. Bildpolitik in *Documents***

Was steckt hinter diesem Titel? die Absicht Quellenmaterial zu publizieren? Überprüfbare Belege? Zeugnisse? Wovon? Wofür? Es gibt kein Editorial, keine Absichtserklärung, kein Manifest. *Documents* ist ein Zeichen für 1:1, eine Formel, keine weiteren Festlegungen, allenfalls Markierungen. „Doctrines – Archéologie – Beaux-Arts – Ethnographie“, zählt der Untertitel auf. Ab der vierten Nummer wird das ominöse „Doctrines“ ohne Kommentar durch *Variétés* ersetzt. Es signalisiert eine Öffnung der Rubriken, möglicherweise in Anlehnung an die gleichnamige belgische Zeitschrift, für die regelmäßig in den *Documents* Heften geworben wird. Die Aufmachung des Covers ist denkbar schlicht: Schwarze Grossbuchstaben auf gelbem Grund. Sie entspricht dem Titel. Die Zeitschrift selbst ist aufwendig gemacht. Ein Drittel der Seiten sind Bildseiten. Die Abbildungen sind von hoher Qualität: Ein Zeichen von Seriosität und zugleich die Grundlage für die reichlich unorthodoxe Bildpolitik, die das Erscheinungsbild der Zeitschrift prägen wird.

Das Konzept für die Gründung geht auf Carl Einstein zurück<sup>220</sup>. Er hat sich mit Arbeiten zur Negerplastik und zum Kubismus einen Namen gemacht.<sup>221</sup> 1928 lässt er sich in Paris nieder. Es ist das Jahr, in dem im frankophonen Raum ein deutlicher Schub in der Gründung von Zeitschriften und Illustrierten auszumachen ist. Der Einfluss der deutschen Entwicklungen ist unverkennbar.

<sup>216</sup> Vgl. Rosalind Krauss, „The Photographic Condition of Surrealism“, in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.) 1986, S. 87-119.

<sup>217</sup> Vgl. R. Krauss/J. Livingston (Hrsg.), *L'amour fou, Photography & Surrealism*, a.a.O.

<sup>218</sup> Vgl. Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995.

<sup>219</sup> Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*. a.a.O.

<sup>220</sup> Carl Einstein Forscher haben nachdrücklich auf Einsteins Rolle hingewiesen, die bis heute (auch nach der Publikation von Conor Joyce's grundlegender Untersuchung, Carl Einstein in *Documents*, a.a.O.) im anglo-amerikanischen Zusammenhang weitgehend ignoriert wird. Bereits 1986 publizierte Klaus H. Kiefer einen Brief Carl Einsteins an Paul Reber mit einer detaillierten Auflistung von Themen für die ersten 10 Nummern von *Documents*, in: K.H. Kiefer (Hrsg.), *Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Myona*, Frankfurt-Bern-New York 1986. Kiefer setzt sich kritisch mit Denis Hollier's Einleitung zum Reprint von *Documents*: „La valeur d'usage de l'impossible“ (Paris 1991), auseinander, die *Documents* zur Zeitschrift *Batailles* macht. Vgl.: K.H. Kiefer, „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*“, in: Hubertus Gassner (Hrsg.), *Elan Vital oder das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miro, Calder*, Haus der Kunst, München 1994, S.90-103.

<sup>221</sup> Vgl. Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.

Wenn sich *Variétés* am *Querschnitt* orientierte, so *Vu* an der Aufmachung deutscher Illustrierter wie der *Berliner* und der *Münchener Illustrierten*. Einsteins Publikationen lassen einen sehr bewussten Umgang mit Fotos und ihrem Einsatz als Abbildungen erkennen. Die Abbildungen behaupten eine aufeinander bezogene Eigenständigkeit. In der Regel gibt es keine genauen Zuordnungen zwischen einzeltem Bild und Text.

Einstein diskutiert das Zeitschriftenprojekt mit dem Schweizer Kunstsammler Paul Reber und unterbreitet es dem Kunsthändler Georges Wildenstein, der die Finanzierung übernehmen soll. Wildenstein stimmt zu. *Documents* wird als qualitativ hochwertige Kunstzeitschrift lanciert. Sie ist dreimal so teuer wie die ebenfalls von Wildenstein finanzierte *Gazette des Beaux-Arts*. Für eine Kunstzeitschrift nicht gerade typisch, hat keiner außer Carl Einstein einen einschlägigen Kunsthintergrund. Niemand aus der Redaktion sieht seine Aufgabe in der ästhetischen Beurteilung und Einordnung des Kunstgeschehens. Die Mehrzahl der zeitgenössischen Künstler, die präsentiert werden, gehören zum Freundeskreis. Masson, mit dem Bataille befreundet und verschwägert ist, Miro, der sein Atelier neben Masson hat, Giacometti, der mit Leiris, dem Schwiegersohn des Kunsthändlers Kahnweiler, in dieser Zeit enge Freundschaft schließt, Braques, den Einstein bei den Kahnweilern schon vor dem Krieg getroffen hat. Und natürlich Picasso, dem ein ganzes Heft gewidmet wird.

Die freundschaftliche Verbindung zwischen Künstlern und Literaten war die Basis einer ganzen Reihe kurzlebiger Künstlerzeitschriften. Aber weder im Ton noch in der Aufmachung ist ihnen *Documents* ähnlich. Die Kunst ist zu sehr mediatisiert. Kunstwissenschaftliche Abhandlungen ausgewiesener Kunsthistoriker und anderer Fachleute werden abgedruckt.

Die ersten drei Nummern könnten den Anschein erwecken, dass es sich um eine akademische Zeitschrift handelt, zumal die Liste der Institutionen, die im comité de rédaction vertreten sind, beeindruckend ist. Obwohl die Zeitschrift bis zu ihrer Einstellung Fachtexte zu Archäologie, Kunst und Ethnographie abdruckt, wird spätestens ab der vierten Nummer die Strategie deutlich: Man interessiert sich nicht für die akademische Seite der Wissenschaften, sondern für ihre Gegenstände. Die wissenschaftlichen Formen werden vom engeren Kreis der ständigen Mitarbeiter aufgegriffen, im Ton kopiert und polemisch gegen die akademischen Besetzungen gewendet. Ein ähnlicher Effekt lässt sich auch durch die bloße Konstellation von Texten, von Bildern, von Bildern und Texten erzielen. Die Zickzackbewegung zwischen disziplinär organisiertem Wissen und provokanten Impromptus nimmt zu. Sicher hat der Gelehrte von Koenigswald nicht gewusst, dass Leiris zwischen die Abbildungen seines fachwissenschaftlichen Aufsatzes über Schrumpfköpfe und Masken den abgeschlagenen Kopf von Holofernes setzen würde (II/6). Der Ausschnitt aus einem Bild von Cranach (Abb.7) erzeugt auf dem Wege optischer Evidenz einen Kurzschluss zwischen ethnografischen Objekten und einem Gegenstand westlicher Hochkultur. Kultisch aufgeladene Köpfe hier wie da. Die Montagepraktik funktioniert nicht bloß als Erweiterung der Gesichtspunkte, sondern als Demontage in einem geordneten wissenschaftlichen Diskurs. Leiris war, wie überliefert ist, besessen von dem Motiv. Es steht für eine Stichverbindung zwischen europäischer Hochkultur, Archaik und psychischen Besetzungen, wie sie seit der Jahrhundertwende ganze Wissensfelder

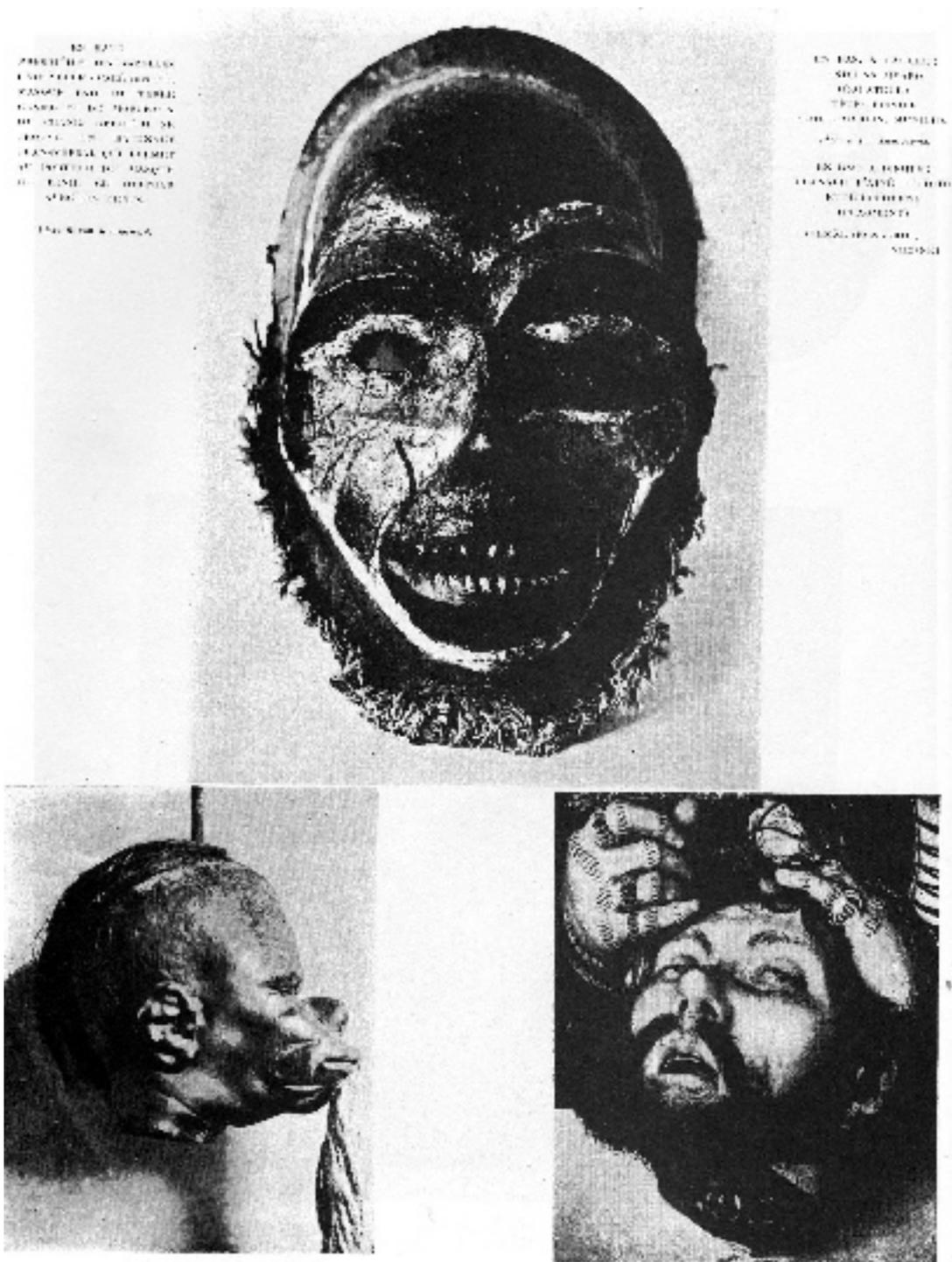


Abb.7 Maske, Schrumpfkopf und Detail aus Lucas Cranach d. Ä. „Judith und Holofernes“. Abbildungen zu Ralph von Königswalds Artikel „Têtes et crânes“, *Documents*, 2. Jg. Nr. 6, 1930, S. 356.

in Bewegung setzten. Eine mit Konfrontationen operierende Kombinatorik signalisiert die Überschrift „Masson, étude ethnographique“ (I/2) von Einstein ebenso wie seine Doppelseite, die eine „Le premier homme“ genannte, abstrakte Skulptur Brancusis mit einem anthropomorphen Kiesel, den er am Strand gefunden hat, konfrontiert (I/7). Die Fotografie vermittelt. Der Stein ist auf einem Tuch drapiert wie eine Pretiose. Durch Position und Ausleuchtung wird die Kopfform hervorgehoben und so stark vergrößert, dass der Kiesel die ganze Bildseite einnimmt und größer erscheint als die Skulptur (Abb.8). Es ist eine fotografisch hergestellte Evidenz. Gegenstände werden dekontextualisiert, isoliert, im Format angeglichen und als Formen miteinander in Beziehung

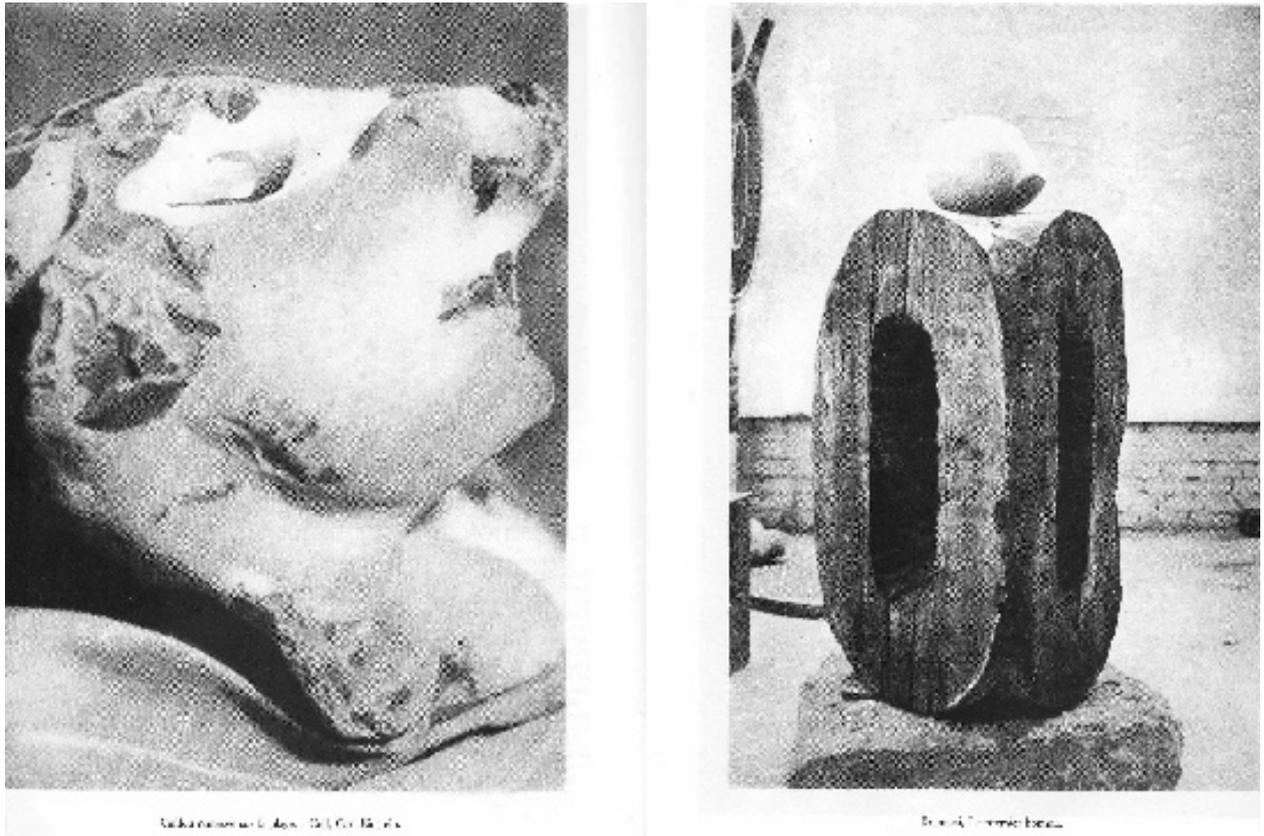


Abb.8 Am Strand gefundener Kiesel, Sammlung Carl Einstein; Constantin Brancusi „Der erste Mensch“. Bildseiten zu Carl Einsteins Artikel „Exposition de Sculpture Moderne“, *Documents*, 1. Jg. Nr. 7, 1929, S.391/392.

gesetzt. Die Schrifftung unterläuft die bildstrategische Angleichung: Eine paradox changierende Figur entsteht zwischen dem, was zu sehen und dem, was zu wissen gegeben wird. Der Wendepunkt für die Bildstrategien in *Documents* liegt in Heft 4 von 1929. Bis dahin sind Fotografien nur dazu da, die besprochenen Gegenstände zu reproduzieren. Die geänderte Rolle der Fotografie steht nicht im Zusammenhang mit Kunstfotografie wie in anderen Avantgarde Zeitschriften. Zu keinem Zeitpunkt zeigt *Documents* irgendein Interesse an künstlerischer Fotografie. Keiner der in Paris der 20er Jahre gängigen Namen taucht auf. Die Aufnahmen von Blossfeldt, Raenger-Patzsch und Boiffard werden nicht ihres künstlerischen Werts wegen abgebildet. Die Fotos Nadars, die von Fotoexperten wie auch von den Surréalisten geschätzt wurden, werden nur gezeigt, um einstmals berühmte Leute in ihren lächerlich wirkenden Kostümen vorzuführen. Die Fotos in *Documents* sind nur wegen ihres Gegenstands abgebildet. Die Bildpolitik, die sich im Lauf der Zeit herauskristallisiert, wird

nicht mit einer Bildästhetik gemacht, sondern mit der Positionierung der Bilder. Das betrifft die Beziehung zueinander wie die zum Text. Was *Documents* von anderen Zeitschriften unterscheidet, ist, dass sie nicht nur die Lücke zwischen den Bildern sondern auch zwischen Bildern und *Texten* provozierend produktiv macht. Den Fond dafür gibt der Anspruch ab, eine wissenschaftliche Zeitschrift nicht nur zu imitieren. Im Gegensatz zu *La Révolution Surréaliste*, die im Layout die Zeitschrift *La Nature* bloß kopiert, ist der Anspruch durch wissenschaftliche Instanzen gedeckt.

Wenn in einer sich als wissenschaftlich positionierenden Zeitschrift Reproduktionen von Kunstwerken neben Fotos von banalen Gegenständen abgedruckt werden, Ethnographica neben Karnevalsmasken aus dem Papierladen nebenan, Hollywoodstars neben Radierungen aus dem 19. Jahrhundert, geht es gewiss nicht um bloß poetische Effekte. Es ist eine Strategie der *Zersetzung*. Die privilegierten Beziehungen der Fotografie zum Realen, die dem Surrealismus zunächst Probleme machte, muss für den Kreis um *Documents* von einschlägigem Interesse gewesen sein. Die Fotos werden nicht als „Bilder“ verstanden sondern als „traces matérielles“. Dem Titel der Zeitschrift gemäß werden sie als Dokument betrachtet und zitiert. Die Art, wie die Gegenstände miteinander konfrontiert werden, ist weder auf die Beschwörung magischer Verbindungen ausgelegt noch von transkulturellen Werten bestimmt. Sie zielt auf *Demontage* ab. Ohne eine Polemik, die sich selbst in die ideologischen Tagesdebatten verstrickte, werden bürgerliche Gewissheiten und Ideale zum Abbruch freigegeben. Die Wahl der Themen wird mit einem anthropologischen Blick ohne humanistische Verbrämung getroffen.

Kunst, im Untertitel von Archäologie und Ethnographie flankiert, wird in den Horizont früherer und entlegener Kulturen gestellt. Die Rubrik „Varietés“ ergänzt diese Perspektivierung durch die Populärkultur. Disziplinäre Erzählungen von Meisterschaft, Einfluss und Fortschritt sind ohne Belang. Ästhetische und politische Optionen, insbesondere, wenn sie mit Fortschrittsgedanken verbunden sind, stehen unter Ideologieverdacht. Keine Verbrüderungen, schon gar nicht mit dem Zeitgeist. Damit setzt sich *Documents* von anderen Avantgarde Zeitschriften deutlich ab. Und doch gibt es eine zeitgemäße Begeisterung für den neuen Tonfilm, Hollywood, Jazz und Revue. Die Bilder, die in jeder Illustrierten wenig ungewöhnlich schienen, wirken hier gezielt deplaziert. In Rezensionen, die die Ankunft des Tonfilms feiern, werden systematische Schläge gegen die Kunstanstrengungen des französischen Films ausgeteilt.<sup>222</sup>

Die Begeisterung hat allerdings nichts mit dem Fortschrittsoptimismus zu tun, der sich in Deutschland mit dem Amerikanismus der zweiten Hälfte der 20er Jahre verbindet. Die Maschine, die für die Ästhetik von Futurismus, Konstruktivismus und neuer Sachlichkeit von so entscheidender Bedeutung ist, spielt in *Documents* keine Rolle. Keine Fotos von glänzenden Oberflächen, keine auf Industriearchitektur basierenden, rhythmisierten Formen. Hier ist eine markierte Abwesenheit zu verzeichnen: Der Angriff auf's abendländische Subjekt wird nicht über die Maschine lanciert, sondern über die „figure humaine“. So ist einer der für den Antihumanismus zentralen Texte

---

<sup>222</sup> Vgl. Robert Desnos, „Cinéma d'avant-garde“ (*Documents*, I/7, S. 385 ff.), vgl. auch: Philippe Despoix, „Présence du cinéma et conscience photographique dans *Documents*“, Vortrag auf der internationalen Tagung: Cultural Transfer and Picture Politics – Carl Einstein, Georges Bataille and the Magazine *Documents* am Centre canadien d'études allemandes et européennes, Université de Montréal, Mai 2001.

überschrieben (I/4, 201 ff.). Der Text nimmt seinen Ausgang von einem altmodischen, provinziellen Hochzeitsfoto, das eine Generation zuvor aufgenommen worden ist. Bataille kommentiert die Aufnahme mit gnadenlosem Spott. Man fühlt sich an die Mischung aus Peinlichkeit und Lächerlichkeit erinnert, die Kracauer am Foto der Großmutter herausstreicht. Anders als bei ihm winkt allerdings keine Verwandlung und Erlösung. Aufschlussreich ist, wie das Foto, das vollkommen austauschbar scheint mit irgendeinem anderen seiner Art, als Anstoß für den Text funktioniert. Der Text setzt nicht nur dies Foto dem blanken Hohn aus, er greift auf die folgenden über, die entsprechend zusammengestellt und arrangiert werden. Die Konstellation ehemals berühmten Schauspielers mit einer Jupiterfigur in der Mitte wirkt lächerlich (Abb.9). Nadar, der die herausgeputzten Protagonisten fotografiert hat, erscheint auf das Niveau eines Provinzphotografen reduziert, der die Eitelkeiten der Abgebildeten verewigt. Aber das ist noch nicht alles. Mit dem Arrangement werden zugleich die Surrealisten um Breton angegriffen. Der informierte Betrachter erkennt als Vorlage die Bildseite wieder, mit der sich Bretons Gruppe programmatisch für die „Révolution Surréaliste“ in Szene setzte. Didi-Huberman hat die Abbildung auf einer Doppelseite mit ihrem abwesenden Gegenpart konfrontiert (Abb.10)<sup>223</sup>.

Die für *Documents* charakteristische Bewegung zwischen Bild und Text lässt sich so zusammenfassen: Es beginnt mit einem gefundenen Foto, das eine Reflexion über die „Figure humaine“ in Gang setzt, die ihrerseits den Ausgangspunkt für die Konzeption der Bildseite gibt. Es ist ein geniales Stück Bildpolitik, weil hier nicht nur die Dynamik zwischen Bild und Text einen naiven Humanismus angreift. Zugleich wird die Selbstinszenierung der Surrealisten lächerlich gemacht, ihre Beziehung zum 19. Jahrhundert und zum Traum. Keine Namen, kein Argument, bloß eine Geste der Verachtung, vorgetragen mit vollkommener Desinvolture.

Auch bei Picasso ist die Rückkehr zur menschlichen Figur in dieser Zeit zu beobachten. Auch bei ihm erscheint sie grotesk entproportioniert, entstellt.<sup>224</sup> In einer geradezu obsessiven Beschäftigung wird in *Documents* ihre Repräsentation angegriffen – ohne dass allerdings die Ebene des dokumentarischen Herzeigens verlassen wird. In einer Reihe von zentralen Abbildungen erscheint die menschliche Figur bis in die Demontage des Körperbilds zerlegt. Die brachiale Isolierung des Kopfs, die nicht nur an ethnografischen Objekten in Szene gesetzt wird, wirkt wie die groteske Parodie aufs klassische Porträt. Dokumentarisch aussehende Fotos zeigen Körperfragmente, die sich zu keinem Ganzen mehr fügen wollen. Die aggressive Grundhaltung in den Texten, vor allem von Bataille, aber auch von Leiris und anderer, richtet sich nicht gegen den Menschen selbst, sondern gegen alle moralischen Verharmlosungen und ästhetischen Beschönigungen, die mit der Hybris der westlichen Zivilisation in Verbindung gebracht werden. Nichts läge *Documents* ferner als die romantische Idealisierungen des Exotischen in fremden Gesellschaften oder der eigenen. Die Ethnographie wird zum Hebel einer Demontage grundsätzlicher Art, in der und mit der die daran Beteiligten sich neu positionieren.

<sup>223</sup> Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, a.a.O., S. 44 f.

<sup>224</sup> Die neue Stufe der Auseinandersetzung mit dem Figurativen bei Picasso hat Werner Spies in den Zusammenhang mit den Surrealisten gerückt. Er hat durch Hängungen Picassos Reaktion auf Giacometti verdeutlicht (Ausstellung *Surrealismus 1919-1944 Paris u. Düsseldorf* 2001). Andeutungen dazu in: Werner Spies (Hrsg.), *Surrealismus 1919-1944 (dt. Kat)* Stuttgart 2001, S. 32 f.



Abb.9 Nadar, Portraitaufnahmen gruppiert um ein Rollenportrait. Bildseite zu Batailles Artikel „Figure humaine“. *Documents*, 1. Jg. Nr. 4, 1929, S. 201.



Abb.10 Photomatonaufnahmen von Mitgliedern der Gruppe um Breton, angeordnet um ein Bild von René Margritte, *La Révolution surréaliste*, 5. Jg. Nr. 12, 1929, S. 73.

Wenn man versucht, sich ein Bild von denjenigen zu machen, die sich auf dieses Unternehmen eingelassen haben, fällt auf, dass die Arbeit an der Zeitschrift für alle in eine Phase der Neuorientierung fällt. Einstein, der mit dem Bebuquin 2, der Fortsetzung seines Romans von 1912, nicht zu Rande kommt, ist im Jahr zuvor nach Paris übergesiedelt. Der zwölf Jahre jüngere, noch völlig unbekannte Bataille hat eben seine erste Schrift herausgebracht, die erotische Erzählung „Histoire de l’oeil“ – unter Pseudonym und im Selbstverlag. Für Michel Leiris, mit 28 Jahren der Jüngste, der aus dem Zirkel Bretons desertiert ist, lässt sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehen, wohin die Reise geht. Er kämpft mit einer Schreibblockade. Alle versuchen als Schreibende einen Weg zu finden. Die Literatur aber ist tabu in *Documents*, eine weitere markierte Abwesenheit. Vielleicht und gerade, weil das Terrain zu sehr besetzt ist, können Bilder, die Beschäftigung mit „Kunst“ die Funktion eines Katalysators übernehmen: Als *Nicht-Schrift*. Der Wirklichkeitsbezug der Fotografie, ihre Versatilität und Kombinationsfähigkeit, die andere Ausdrucksmöglichkeiten schaffen, öffnet einen Weg.

Auch die anderen, die Breton und seiner Literaturzeitschrift den Rücken gekehrt haben – und eine Literaturzeitschrift bleibt *La Révolution Surréaliste* nach Aufmachung und Beteiligung auch nach dem Einzug der Künste – sind in einer Phase der Neuorientierung. *Documents*, das wird von Nummer zu Nummer deutlicher, hat eine Haltung, aber keine Positionen anzubieten. Was unternommen wird, ist Handlungsraum schaffen. Demontage in *Documents* ist nicht nur ein Verfahren sondern eine Bewegung, die das, was man tut, selbst ergreift. Leiris wird über Bataille schreiben: „(il) fit ‚Documents‘ en le défaisant...“<sup>225</sup>

## **Ethnografie**

Die Ethnografie fungiert als offenes Bezugsfeld, das selbst in der Formierung ist, indem Regeln und Karrieren noch nicht abgesteckt sind. 1925 gründen Marcel Mauss, Lucien Lévy-Bruhl und Paul Rivet, der zum Redaktionskomitee von *Documents* gehört, das Institut d’Ethnologie.<sup>226</sup> Er steuert im dritten Heft den Aufsatz „L’étude des civilisations matérielles“ bei, der eine Ethnologie der Feldforschung thematisiert, einer Erfahrungswissenschaft, die sich an die Sachen selbst zu halten gedenkt. Die Sammlungsbestände des Musée du Trocadero werden entstaubt und von Henri Rivière, der ebenfalls zur Redaktion gehört, visuell neu in Szene gesetzt. Picasso hatte dreißig Jahre früher hier die afrikanische Plastik für die europäische Kunst entdeckt, eine Begegnung, die nicht nur für die Kunst selbst folgenreich war, sondern auch die Entwicklung der Ethnografie in Frankreich stark beeinflusst hat.

Bei der Gründung von *Documents* war es Carl Einstein, der den Brückenkopf zwischen Kunst und der Ethnografie schlug. Seine Würdigung der eigenständigen formalen Qualitäten afrikanischer Masken und Skulpturen von 1915 war allerdings noch weit entfernt von den Forderungen

---

<sup>225</sup> Michel Leiris, „De Bataille l’Impossible à l’impossible Documents“ in: *Critique*, Hommage à Georges Bataille, August-September 1963, S. 693.

<sup>226</sup> James Clifford hat das Verhältnis von Ethnografie und Surrealismus untersucht in: ders., *The Predicament of Culture. Twentieth Century. Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge (Mass.) 1988.

nach ethnografischer Bestimmung und Kontextualisierung der Objekte, die er in einem Beitrag anlässlich der Ausstellung afrikanischer Plastik in der Galerie Pigalle (II/2) stellt. Nach der Entdeckung der Negerplastik durch die Künstler war es jedoch ein erster Schritt, afrikanische Masken und Skulpturen als der europäischen Kunst gleichrangige Objekte wahrzunehmen. Die Aufwertung der ethnografischen Objekte war die Basis für die Reorganisation der Sammlung des Musée d'ethnographie du Trocadero, die von Paul Rivet betrieben und von Rivière ins Werk gesetzt wurde. Am Trocadero arbeiteten außerdem André Schaeffner, der für die ethnografischen Musiksammlung zuständig war und zum Umkreis von *Documents* gehörte und Michel Leiris, der als Redaktionssekretär für den Bildtransfer der Fotos aus den Sammlungsbeständen in die Redaktionsräume gesorgt haben dürfte. Was in *Variétés* und anderen Zeitschriften zu beobachten ist, der Zugriff auf Fotobestände aus Sammlungen und Museen, bekommt durch die am Trocadero beschäftigten Mitarbeiter eine breitere Basis. Die Stelle des Redaktionssekretärs hatte Rivet für Marcel Griaule vorgesehen, der bei der Gründung der Zeitschrift noch auf einer Forschungsexpedition in Abessinien weilte. Er scheint sie sich mit Leiris später geteilt zu haben. Von ihm sind die meisten ethnologischen Beiträge in *Documents*, häufig kurze Einträge zu Stichworten im „Dictionnaire“. Auch einige Deutsche sind mit ethnografischen Artikeln beteiligt, darunter von Königswald und Frobenius. Während aber in Paris sich die künstlerische und die wissenschaftliche Avantgarde überkreuzen, hat sich die Ethnologie in Deutschland parallel zu den Philologien entwickelt. Es ist ein an den Sprachen orientiertes, akademisches Fach. Es ist aufschlussreich, dass die Ethnologen, die die rasante Entwicklung des Fachs in Frankreich ab den 30er Jahren bestimmen werden, unakademische Lebensläufe haben. Leiris, Schaeffner und Rivière waren auf der Suche nach einem Platz in der Literatur- Kunst- und Musikszene von Paris, bevor die Ethnografie für sie wegbestimmend wird.<sup>227</sup> Ein wenig ähneln ihre Biographien denen, die charakteristisch sind für den neuen Typ des Fotografen in der Weimarer Republik: Bürgerlicher Hintergrund, gute Ausbildung, unorthodoxe Lebensformen. Allerdings findet sich unter den späteren Ethnologen zunächst keine einzige Frau. Ein erster institutionell basierter Kristallisationspunkt war die Ausstellung kolumbianischer Kunst „L'Amérique disparue“ 1928, bei der sich einige der später für die Entwicklung der Ethnografie wichtigen Leute kennen lernten. Ihre zum Teil unorthodoxen Lebensgeschichten beeinflussen nicht nur die Formierung des Fachs, sondern prägen auch die Art, wie in *Documents* von der Ethnografie Gebrauch gemacht wird. Sie bestimmt das Subversive in der Konzeption der Zeitschrift. Das ist entscheidender als Zahl und Gewicht der Fachartikel, die abgedruckt werden. Auch Marcel Mauss unterstreicht in einer kurzen Würdigung Picassos, die er für das *Documents* Sonderheft beisteuerte (II/3), die Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Ethnografie. In Frankreich wird sie vom *Bild* her angegangen, in Ausstellungen visualisiert und populär gemacht. Der Zugang über die visuelle Wahrnehmung in der französischen Anthropologie erstreckt sich auch auf die technischen Bildmedien. Mauss' entscheidendes Erlebnis für die Entwicklung des Begriffs der Körpertechniken geht auf eine *Kinowahrnehmung* zurück. Wenn Benjamin geschrieben hatte, dass wir erst im Film erkennen können, wie der Moment des Ausschreitens aussieht, so geht Mauss

---

<sup>227</sup> Vgl. Alette Arnel, Michel Leiris, Paris 1997; Nina Gorgus, *Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières*, Münster 1999.

mit seinen Schlussfolgerungen aus dem visuellen Befund noch einen Schritt weiter: Bei einem Krankenhausaufenthalt 1926 in New York erscheint ihm der Gang der Krankenschwestern fremd und gleichzeitig eigenartig vertraut. Er wird sich schlagartig darüber klar, dass er ihn aus dem Kino kennt. Bei seiner Rückkunft in Paris fällt ihm auf, dass die Art, in der die jungen Französischen gehen, sich ändert. „In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden. Dies war ein Gedanke, den ich verallgemeinern konnte.“<sup>228</sup> Was Mauss beobachtet, ist der kulturelle Transfer durch die *Ubiquität technischer Bildmedien*, die tiefliegende, halb- oder überhaupt nicht bewusste kulturelle Prägungen beeinflussen.

Mauss ist die wichtigste Figur, die nicht allein die französischen Ethnologen der neuen Generation geprägt hat, er hatte auch einen immensen Einfluss durch eine kleine, aber wirkungsmächtige Gemeinde auf das intellektuelle Leben von Paris. Er trieb die ethnografische Wende der französischen Soziologie voran, die mit Dürkheims Buch *Les formes élémentaires de la religion* (1912) eingesetzt hatte und gewann dem ethnografischen Material unterschiedlicher Herkunft Schlüsse ab, die anthropologische Grundmuster nicht westlicher Zivilisationen für die Analyse der eigenen Gesellschaft fruchtbar machen sollten. Entscheidend war, dass Mauss das evolutionäre Modell außer Kraft setzte, das den Abstand zu den sogenannten primitiven Gesellschaften regelte. Er betrachtete sie nicht als Vorstufen westlicher Zivilisation.

Leiris bezieht sich in der Charakterisierung der Ethnografie auf Mauss, wenn er in „L'œil de l'ethnographe“ in *Documents* schreibt: „... cette science qui a ceci de magnifique que, plaçant toutes les civilisations sur le même pied et ne considérant aucune d'entre elles comme plus valable qu'une autre...“ (II/7, S.406).

Mauss ging es um die Frage nach den sozialen Formen, dem „fait social total“. Er selbst macht keine Feldforschung, sondern arbeitet mit dem Material, das andere Ethnografen erhoben haben. Die Aufhebung der Hierarchisierung von Zivilisationen steht in einem Zusammenhang mit der Form ihrer Erschließung und der Art und Weise des Vergleichs. Die Fotografie spielt dabei ganz konkret eine Rolle. Elisabeth Edwards schreibt „Photographs closed the space between the site of observation on the colonial periphery and the site of metropolitan interpretation.“<sup>229</sup> Sie sind nicht nur Illustrationen, sondern Rohmaterial, das erst in die Bestände des Wissens eingearbeitet wird. Diesen Status besitzt es, weil das Medium sich gleich-gültig gegenüber dem Abgebildeten verhält und auch Unbeachtetes festhält. Es hierarchisiert nicht. Seine vergleichsweise einfache Handhabung erlaubt es, weit mehr zu dokumentieren und einer späteren Auswertung zu überlassen. Das trägt zu einer Enthierarchisierung des Blicks bei, einer anderen Form von Aufmerksamkeit für noch interpretationsoffene Details. Die Fülle der Einzelheiten, die aus den unterschiedlichen Kulturen zusammengetragen werden, werden als konkrete Spuren aufgefasst, die auf derselben Ebene rangieren. Das ermöglicht eine Dezentrierung des Blicks sowohl gegenüber den einzelnen Kulturen als auch der eigenen. Auf diese Weise werden horizontale Verknüpfungen möglich. In

---

<sup>228</sup> Zit. nach E. Schüttelpelz, „Der Fetischismus der Nationen und die Durchlässigkeit der Zivilisation. Globalisierung durch technische Medien bei Marcel Mauss (1929)“, in: S. Andriopoulos, B. Dotzler, 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, Frankfurt/M 2002, S. 161.

<sup>229</sup> Elisabeth Edwards, *Raw Histories...*, a.a.O., S. 31 f.

der nicht hierarchischen, horizontalen Ordnung kann das Einzelne seinen Platz wechseln, sodass sich unerwartete Bezüge ergeben. Was *Documents* programmatisch nutzt, ist, dass die Fotografie Abstände *dereguliert*, indem sie nebeneinander stellt.

### **Chronique-Dictionnaire**

Die Definitionsmacht verliert erst ihren Grund, wenn der Schein der Neutralität nicht länger gewahrt wird. Die Einträge bieten ein Feld der Entdefinitionen, von Handhabungsangeboten eher als Bestimmungen<sup>230</sup>. Das kritische Potential wie die subversive Wendung des ethnografischen Blicks werden vor allem im *Dictionnaire* entwickelt. Griaule ist mit einer ganzen Reihe von sachkundigen Beiträgen zu Stichworten wie „Joujou“, „Poterie“ und „Seuil“ vertreten. Oft gibt er eine ethnografische Basisinformation, die mit Einträgen zum selben Stichwort von anderen durchgespielt werden. Zu Metamorphose (I/6) etwa trägt er die Beschreibung eines abessinischen Verwandlungsspiel bei, das durch Fotos illustriert wird. Leiris fährt mit Betrachtungen zum Außersichsein fort, dem Wunsch nach Verwandlung als einer anthropologischen Grundkonstante. Bataille spitzt unter dem Titel „Wilde Tiere“ zu: „On peut définir l'obsession de la métamorphose comme un besoin violent, se confondant d'ailleurs avec chacun de nos besoins animaux...“ (S.333). Auch zu dem Schlüsselwort „Oeil“ in *Documents* Nr. 4 trägt Griaule unter dem Stichwort „Mauvais oeil“ ethnografische Informationen bei. Desnos nimmt sich umgangssprachliche Verwendungen vor und wieder ist es Bataille mit Ausführungen zur „friandise cannibale“, der für eine subversive Wendung sorgt. Der Schrecken, der mit der Verletzung des Auges verbunden wird, ist der Kristallisationskern für eine erste Bildserie, die von den schreckensgeweiteten Augen der Schauspielerin Joan Crawford<sup>231</sup> über das entkörperte Auge von „L'oeil de La Police“ auf dem Titelbild einer Heftchenserie bis zu einer Grafik von Grandville reicht (Abb.11). Griaules Rekonstruktion eines abessinischen Amulettes gegen den bösen Blick fügt sich ein. Das Motiv deckt den heterogenen Zugriff, der sich um keine Bezüge und Zuordnungssysteme kümmert. Die Bilder ergänzen sich nicht. Sie werden in einer horizontalen Anordnung gezeigt, die keine Bedingungsverhältnisse über das Motiv hinaus erkennen lässt. Die Reihe ist beliebig fortsetzbar. Wie die geschriebenen Einträge erscheinen die Bilder einander überbietend oder unterkreuzend montiert. Auf der Bildebene liegt der Akzent auf Sprung und Lücke. In jedem lexikalischen Zusammenhang so selbstverständlich, dass es der Aufmerksamkeit entgeht, wird es hier provokativ ausgestellt. Vermieden wird jeder Anschein akademischer Klärung oder kulturhistorischer Beschaulichkeit.<sup>232</sup>

<sup>230</sup> 2005 ist eine deutsche Ausgabe des kritischen Wörterbuchs erschienen. Exzellent annotiert geht das Nachwort der Herausgeber auf Vorgeschichte und Umfeld ein. Rainer Maria Kiesow, Henning Schmidgen, *Kritisches Wörterbuch*. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a., Berlin 2005, S. 105.

<sup>231</sup> Das Foto vertritt den Schnitt durch das Auge in Luis Bunuels *Chien andalou* von 1929, auf den sich Bataille im Text bezieht. Vermutlich gab es Probleme bei der Bildbeschaffung. *L'histoire de l'œil* markiert Batailles extreme Besetzung des Auges. Roland Barthes ist den metonymischen Verschiebungen nachgegangen, die den Roman durchziehen. „La métaphore de l'œil“, in: ders. *Essais critiques*, Paris 1964, S. 238-245.

<sup>232</sup> Klaus Kiefer hat darauf hingewiesen, dass Carl Einstein gemeinsam mit Carl Sternheim und Gottfried

Auf der gegenüberliegenden Bildseite ist die Verbindung zwischen ethnografischem Material und Populärkultur visuell knapper pointiert. Das Standbild von Revuegirls, das für den Tonfilm „Broadway Melody“ wirbt, wird zusammen mit einem ethnografischen Photo aus den Beständen des Trocadero abgebildet, auf dem schwarze Schulkinder unter dem Kommando eines Kolonialbeamten strammstehen (Abb.12). Weiß wird mit Schwarz konfrontiert, weiblich mit männlich, Tanz mit Drill. Das Spiel mit Ähnlichkeit und Differenz hat nicht nur Bildwitz. Die Konfrontation lässt sich als Kritik an der zivilisatorischen Zurichtung der Körper in beiden Abbildungen lesen. Während Revuegirls Kracauer an Fords Fließbandproduktion denken ließen<sup>233</sup>, rückt das Nebeneinander mit den schwarzen Schülern in *Documents* das Verhältnis von Autorität und Körper in den Mittelpunkt. In Deutschland ist die Girlkultur in der zweiten Hälfte der 20er Jahre Inbegriff der Überwindung des abendländischen Subjekts zu Gunsten einer trieb gelenkten Maschinenkultur.<sup>234</sup> Der ethnografisch basierte Blick in *Documents* dagegen gilt dem populären und vor allem dem schwarzen Amerika, dem Jazz, den „Lew Leslie’s Blackbirds“, deren Gruppenaufnahme auf der „France“ in *Documents* ethnografische Aufnahmen von Schwarzen und die Porträtaufnahme einer Farbigen von Nadar vorangestellt werden (I/4). Das Phänomen aktueller Populärkultur wird in der Montage durch den Zeitsprungzwischen den Fotos und ihren unterschiedlichen

Benn 1917/18 in Brüssel eine „Encyclopädie zum Abbruch bürgerlicher Ideologien“ plante, in „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*“, in: Hubertus Gassner (Hrsg.), Elan Vital, a.a.O., S. 98.

<sup>233</sup> Siegfried Kracauer, „Das Ornament der Masse“ (1928) in: ders., *Der verbotene Blick*, a.a.O., S. 176. In „Girlkultur und Krise“ heißt es drei Jahre später in einer Glosse in der *Frankfurter Zeitung* (27.5.1931): „Wenn sie die Beine mathematisch genau in die Höhe schmetterten, bejahten sie freudig die Fortschritte der Rationalisierung: und wenn sie stets wieder dasselbe taten, ohne daß ihre Reihe je abriß, sah man innerlich eine ununterbrochene Kette von Autos aus den Fabrikhöfen der Welt gleiten und glaubte zu wissen, daß der Segen kein Ende nehme.“

<sup>234</sup> Vgl. Helmuth Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-32. Studien zur Literatur des weißen Sozialismus*, Stuttgart 1970.



L'œil de la Police, page de la promotion en couleur. — 198, 37-38.

Abb.11 L’œil de la Police, 1908. Ausschnitt aus der Bildseite zum Eintrag « Œil », *Chronique-Dictionnaire, Documents*, 1. Jg. Nr. 4, 1929, S. 217.



Abb.12 Revuegirls aus dem Tonfilm „Broadway Melody“, 1929 Schulkinder aus Bacouya beim Appell um 1870. Bildseite *Chronique-Dictionnaire, Documents*, 1. Jg. Nr. 4, 1929, S. 219.

Bezugssystemen aus der zeitgenössischen Wahrnehmung herausgesprengt. Die Vorliebe für die Kultur des schwarzen Amerika zeigt auch die Begeisterung für King Viders „Hallelujah“, den ersten Tonfilm, den MGM herausbringt. Der Film spielt im Milieu schwarzer Baumwollarbeiter, für die Blues, Jazz und Spiritual Leben, Arbeit und Religion begleiten. Ribemont-Dessaignes (II/4) rühmt in seiner Besprechung das Unliterarische, Direkte des Films. Leiris schreibt später, dass die ekstatische Taufszene in diesem Film ihn zum Ethnologen bekehrt habe. Auch hier zeigt sich dieselbe, unverhohlene Verbindung von Kino und Ethnografie wie bei Marcel Mauss. Die technischen Bildmedien werden ohne Rücksicht auf hierarchische Kategorisierungen als Mittel der Erkenntnisgewinnung gehandhabt.

Die Unterminierung der Abstände, die die Grundlage aller Rangordnungen ist, wird am erfolgreichsten im *Dictionnaire* betrieben. Zunächst vorgesehen, um abstrakte Begriffe abzuhandeln, wird es unter dem Titel „Chronique-Dictionnaire“ ab Nummer 4 zum Experimentierfeld und Transformator der Zeitschrift. Die Texte werden kürzer und anekdotischer. Ihr notdürftig durch die alphabetische Ordnung gedecktes Nebeneinander wird zu einer treibenden Kraft. Das Alphabet wird nicht in der lexikalischen Reihenfolge abgehandelt. Von Heft zu Heft ändert sie sich willkürlich. In Heft 4 werden das erste Mal Fotos zu den Einträgen gestellt. In Heft 5 sind den sieben Texten acht Fotos gegenübergestellt. Die Bildkombinationen entwickeln eine eigene Dynamik. Die Abbildungen werden zwar auf die Einträge bezogen, sind aber nichts weniger als nachschlagewerkübliche Illustrationen. Sie sind aus dem Strom der Bilder abgefischt, der auch durch das Redaktionsbüro von *Documents* fließt. Die Doppelseite mit sechs Fotos der „Chronique-Dictionnaire“ des Hefts Nummer 5 vereinigt so heterogene Bilder wie Kinoreklamen, Tieraufnahmen, das Porträt eines bandagierten Mörders und das Werbefoto für das Kürschnereihandwerk (Abb.13). Anders als in

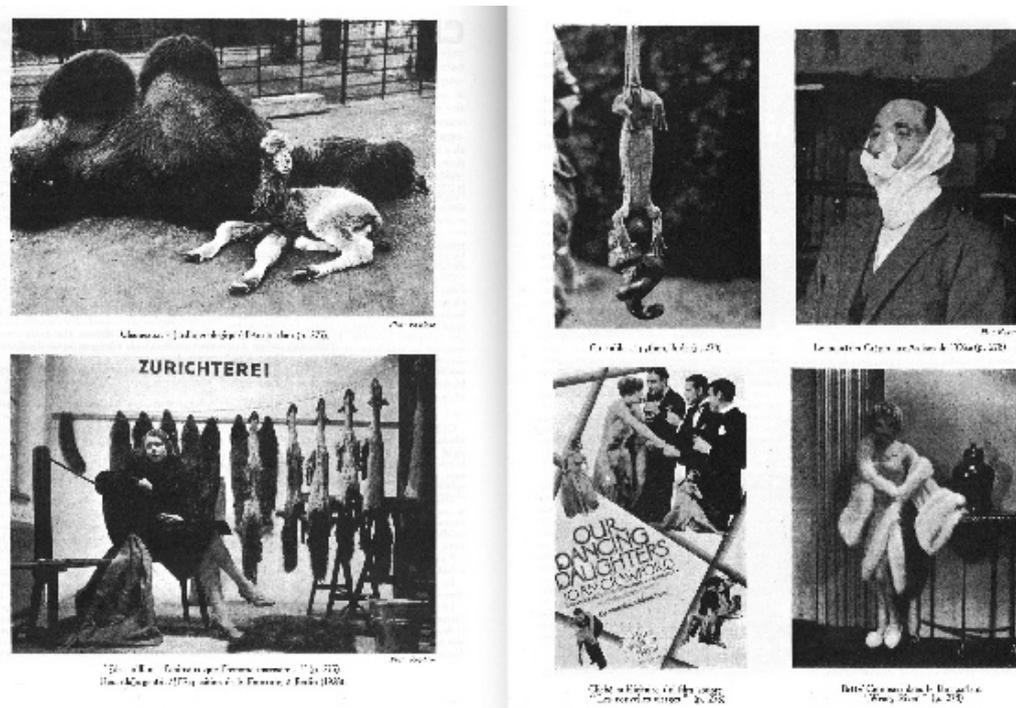


Abb.13 Kamele im Amsterdamer Zoo (Foto Keystone); Pelzmesse in Berlin 1928 (Foto Keystone); Krokodil und Python, Indien; Der Mörder Crepin (Foto Keystone); Reklamefotos für die Tonfilme „Our Dancing Daughters und „Weary river“. Bildseiten zu Chronique-Dictionnaire, *Documents*, 1. Jg. Nr.5, 1929, S. 275/276.

der Bildfolge zu „L'Oeil“ gibt es keinerlei motivische Beziehung zwischen den Abbildungen. Aber sie wirken auch nicht neutral nebeneinander gestellt. Sie sind ausdrücklich so arrangiert, dass man sie zusammen sieht. Es ist eine Konstellation, die mit Affinitäten spielt. Je verschiedene Fotos gruppieren sich um die Terme Mensch/Tier und Gewalt/Luxus. Eine axiale Position nimmt das Foto „Zurichterei“ ein, in dem alle Terme, auf die sich die anderen Photos beziehen lassen, präsent sind. Das in einen Pelzmantel gehüllte Modell in legerer Haltung kontrastiert grausam mit den gehäuteten Tieren auf der Leine hinter ihr. Das Krokodil, von einer Python bereits halb verschlungen, scheint ein Kontrastbild tierischer Grausamkeit, ist aber ebenfalls das Ergebnis menschlichen Handelns. Der Bildrand ist so gesetzt, dass man die Hand nicht sieht, die das Krokodil der Python hält. Leiris vereint Täter und Opfer unter der Rubrik „Reptilien“ und konstruiert nach einigen ethnografischen Hinweisen eine pseudosymbolische Bedeutung, in der die Reptilien als exaktes Bild menschlicher Existenz figurieren, „traversée du haut en bas par la mort et l'amour“ (S.278). Das liest sich wie eine Parodie auf die surrealistische Ikonographie der Gottesanbeterin, die wegen des Zusammenfallens von Liebesvollzug und Tod eine hohe Faszination ausübte.<sup>235</sup>

Das Foto „Zurichterei“ ist durch die Bildunterschrift auf den Eintrag „Homme“ bezogen. Zitiert wird darin eine Quelle, die sich gegen das Abschlachten von Tieren wendet und es als inhuman geißelt. Zitat und Verknüpfung stellen die Verdrängung der alltäglichen Grausamkeiten heraus. Eli Lotars Schlachthausfotos dokumentieren sie in der nächsten Nummer. Sie rücken die sorgfältig vom Bewusstsein durch örtliche Auslagerung und Isolierung abgespaltene Tatsache der Tiertötung vor Augen.

Es ist zu vermuten, dass die Dramaturgie der Bildseite von dem Foto aufgebaut worden ist, auf dem das Modell im Pelzmantel vor den Tierhäuten als Werbung für eine Kürschnerei Messe in Berlin abgelichtet und verbreitet wurde. Die Montage durchkreuzt den beabsichtigten Zweck und kehrt den Gewaltzusammenhang hervor, den das Foto ganz naiv und offenbar ahnungslos herzeigt. Was im Kontext von Handwerk und Mode übersehen wird und *optisch unbewusst* bleibt, wird durch die Montage hervorgekehrt und bewusst in der folgenden Nummer unter dem Stichwort „abattoir“ zum Thema gemacht.

Versucht man allerdings die Seite als Ganzes zu lesen, so lassen sich die wechselnden Beziehungen zwischen den Bildern an keinem Punkt stillstellen. Immer steht etwas über, verschiebt sich, geht nicht auf. Die Verfügbarkeit der Fotografie ist die Voraussetzung für die Kombination der aus so unterschiedlichen Zusammenhängen stammenden Fotos. Es wird kein kontingenter Zusammenhang konstruiert. Sie ordnen sich keinem vorgegebenen Diskurs ein, sondern gruppieren sich um Faszinationskerne. In *Documents* bilden sie sich um Formen impliziter und expliziter Gewalt im menschlichen Leben, die gegen die als sentimental empfundene Auffassung vom Menschen ins Feld geführt werden. Die „faits divers“ aus dem Bilderstrom der Agentur- und Werbefotos werden nach mehr oder weniger bewussten Voreinstellungen ausgewählt. Dabei geht es nie um die bloßen Bildgegenstände, sondern um die anarchische Dynamik, die sich durch ihre Montage mit anderen Bildern erzeugen lässt. Deswegen sind die Konstellationen der Abbildungen untereinander

---

<sup>235</sup> Vgl. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris 1972, S. 35 f.

und mit den Texten wichtiger als das Einzelbild, der einzelne Text. Texte und Bilder werden so gegeneinander gesetzt, dass Zuordnungen und Bedeutungen ins Gleiten geraten und Deutungen instabil bleiben. Hier liegt das Problem, in dem jede Untersuchung der Bildlichkeit in *Documents* leicht stecken bleibt. Didi-Huberman, der die Wichtigkeit der Bildlichkeit für die Zeitschrift unterstreicht, behauptet, dass man die Bilder als Teil eines Korpus aufzufassen habe. Das heißt, dass die Fotos sich einem Repertoire zuordnen lassen, das eine immanente Verknüpfung gewährleistet. Die Art, in der er dies plausibel macht, verdeckt aber, dass die Bildlichkeit in *Documents* sich nicht in den üblichen Formen ikonographischer Beweisführung darstellen lässt. Es ist befriedigend und überzeugend, das Bildmaterial nach Ähnlichkeitsrelationen zusammenzustellen, wie es Praxis ausgebildeter Kunsthistoriker ist, und auf diese Weise Zusammenhänge zu konstruieren. Für die Analyse von *Documents*‘ Bildstrategien ist aber gerade das *disjunktive* Element entscheidend, Lücke, Abstand, Positionierung. Eben darin liegt das Ungezähmte im Umgang mit den Fotos, die im Zusammen- und Widerspiel mit den Texten ein diskursives Feld eröffnen. Festlegungen werden zugunsten von Widerspruchsbewegungen vermieden. Diese subversive Praxis ermöglicht eine Kritik, die sich nicht in Positionen festfährt. Der Tendenz nach richtet sie sich gegen jede Form von Idealismus, nicht nur den bürgerlichen, sondern auch den antibürgerlichen im Zirkel um Breton, der ihn abbildet, indem er ihn bekämpft.

## **Fotografie**

Die Fotografie wird in *Documents* nirgends reflektiert. Auch nicht die Funktion der Bilder. Sie werden eingesetzt. Wie Karten auf den Tisch geknallt. Bataille ist ein Meister darin. In Jacques-André Boiffard findet er einen kongenialen Mitspieler. Boiffard hat für Breton die Fotos gemacht, die dem 1928 erschienen Roman *Nadja* beigegeben sind und die Schauplätze zeigen, die für ihn von Bedeutung sind. Es sind banale Fotos ohne jeden formalen Aufwand. Boiffard hat Breton inzwischen den Rücken gekehrt. Anders als Man Ray, der von der ersten Nummer an in *La Révolution Surréaliste* vertreten ist und bei dem er gelernt hat, interessieren ihn die artifiziellen Praktiken von Doppelbelichtungen und andere Labortechniken nicht, mit denen die surrealistische Fotografie ins Feld der Kunst überwechselt. Er besteht auf den Realitätsbezug des Mediums. Die Fotografie als Medium ohne jede eigene ästhetische Präention einzusetzen, entspricht dem Konzept von *Documents*.

Der Einsatz der Bilder ist direkt und subtil zugleich. Sie funktionieren als *Abbréviation* gegenüber schriftgelenkten Argumentationen. In der Partie Einstein – Bataille macht Einstein den ersten Zug. In einem Aufsatz über die neuesten Bilder von Picasso im ersten Heft von *Documents* hatte er seinen Begriff des Tektonischen in Verbindung mit der menschlichen Form exponiert. Bataille, der sich an dem älteren und arrivierten Einstein abarbeitet, betreibt in der nächsten Nummer unter dem Stichwort „Architektur“ eine systematische Umkehrung des von Einstein ausgelegten Begriffs<sup>236</sup>.

---

<sup>236</sup> Bataille höhnt, dass der Mensch nur eine mittlere Etappe zwischen den Affen und der monumentalen Architektur bildet. Was Einstein als das Tektonische feiert, stellt Bataille als verabscheuungswürdigen Zwang aus, dem die Malerei mit Recht zu entkommen suche.

Die Karte, die Einstein darauf spielt, ist, Fotos von Karl Blossfeldt in Nummer 4 einzurücken.

Blossfeldt hat mit seinen Fotografien vergrößerter Details von Pflanzen eine Studiensammlung angelegt. Seit seiner Anstellung an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums 1899 verfolgte er das Projekt für die Lehrsammlung. Zeitpunkt, Form und Kontext der Publikation von *Urformen der Kunst* löschen den konkreten Zusammenhang. Der Band scheint ein originärer Beitrag zum „Neuen Sehen“. Der Kontext anderer Fotobücher überdeckt die ästhetische Grundprägung, die dem Jugendstil näher steht als der Avantgarde und durch Achsensymmetrie und Rahmung formal einem traditionellen Bildbegriff verpflichtet ist. Als monografischer Bildband herausgebracht, treffen die Aufnahmen der vier bis sechsfach vergrößerten Pflanzen den Nerv der Zeit. Einstein präsentiert Blossfeldts Fotos als Entgegnung auf Batailles Eintrag zum Stichwort Architektur. Der ursprünglich von Blossfeldt vorgesehene Titel für *Urformen der Kunst* war „Architektonische Naturformen“. Benjamin besprach Blossfeldts Fotos zum ersten Mal 1926 unter dem Titel „Architektur der Pflanze“ und der UHU verhandelte sie unter der Überschrift „Grüne Architektur“. Aber nicht nur das Feuilleton nahm die von Blossfeldt optisch inszenierte Beziehung zwischen Pflanze und Architektur auf. Werner Lindner stellte 1927 Blossfeldtfotos in „Bauten der Technik“ neben Architekturaufnahmen, um Ähnlichkeiten zwischen den Feinstrukturen der Pflanzen und menschlichem Bauen augenfällig zu beschwören.<sup>237</sup>

Der Stich ist strategisch gut platziert. Aber Bataille schlägt ihm die Karte mit dem Text „Le langage des fleurs“, den er daneben setzt, aus der Hand. Ausgerechnet die sechsfach vergrößerte, entblätterte Blume (Abb.14), die Blossfeldt mit gutem Grund nicht in seine



Abb.14 Karl Blossfeldt, „Campanula Vidali“ ohne Blütenblätter, sechsfach vergrößert. Bildseite zu Georges Batailles Artikel „Le langage des Fleurs“, *Documents*, 1. Jg. Nr. 3, 1929, S. 161.

<sup>237</sup> Benjamins Rezension erschien am 2.8.1926 in das *Illustrierte Blatt*. „Grüne Architektur“ erschien im *UHU*, Heft 9, 1929. Möglicherweise stieß Einstein selbst im April 1926 auf Fotos von Blossfeldt in der Galerie Nierendorf. Nierendorf zeigte afrikanischer Plastik, für die sich Einstein interessierte, zusammen mit Fotos des damals 61jährigen Blossfeldt, die zum ersten Mal außerhalb der Kunstgewerbeschule zu sehen waren. Nierendorf brachte die Exotik der nächsten Nähe mit der weiter Fernen unter dem Titel: „Exoten, Kakteen und Janthur“ zusammen. Seine Aufmerksamkeit könnte auch durch den Verleger Ernst Wasmuth oder Florence Henri geweckt worden sein, mit denen er in dieser Zeit befreundet war. Durch die Zeit am Bauhaus mit der deutschen Foto-Szene verbunden, war Florence Henri auf der Werkbundaustellung *Film und Foto* 1929 in Stuttgart ebenso vertreten wie Blossfeldt.

Publikation aufgenommen hat, weil sie nicht in das Bild kristalliner Harmonie passt, nimmt Bataille zum Ausgangspunkt einer Umkehrung aller Absichten, die Einstein mit der Publikation der Blossfeldtfotos im Sinn hatte. Der lyrische Titel des Texts, der auf die traditionellen Metaphorik des „sag es durch die Blume“ anzuspielen scheint, verhöhnt die konventionelle Sprache der Blumen und kehrt das Sexuelle an ihnen heraus. Erst über den Close-up wird die sexuelle Dimension der Pflanzen augenfällig, eine Wahrnehmung, die Georgia O'Keeffe zur selben Zeit in New York dafür nutzt, das brave Genre des Blumenstilllebens aufzugreifen und zu sprengen.<sup>238</sup> Die Vergrößerung bringt in Blossfeldts *Campanula Vidali* das optisch Unbewusste auf eine Weise zum Vorschein, die dichter an das Freudsche Konzept anschließt, als Benjamin es erwartet haben dürfte. Von Bataille wird es im Sinne eines „bas materialisme“ gelesen, der sich gegen Einsteins Konzept des Tektonischen profiliert. In der Tat könnten die streng symmetrischen Formen, die Blossfeldt an den Pflanzen durch die Vergrößerung ins Ornamentale steigert, als Nachweis des Tektonischen in der Natur eingesetzt werden. In der *Vergrößerung* liegt aber ein transgressives Element, das etwas hervorkehrt, das mit der eingeschliffenen Wahrnehmung auch das ästhetische Konzept zu durchschlagen droht. Genau darauf reagiert Bataille und radikalisiert es durch seinen Text. Dass er sehr genau das Potential der Vergrößerung erkennt, zeigen die Aufträge, mit denen er Boiffard im Fortgang der Partie gegen Einstein betraut. Die Auseinandersetzung wird mit Mitteln des Fotografischen geführt. Auch im Weiteren wird kein einziges, ausformuliertes Argument benutzt.

Da es in der „language du fleur“ um Grundfiguren des batailleschen Werks geht, hat sie die Rezeption aufgegriffen, ohne weiter Notiz davon zu nehmen, in welchem Kontext sie sich ausprägen. Batailles Vorstellungen entwickeln sich in der Reibung mit der bei der Gründung *Documents* klar dominierenden Figur Einsteins und konkretisierten sich immer wieder in Zusammenhang mit Fotografien. In „Les larmes d'Eros“ schreibt Bataille über Fotografien, die ihn sein ganzes Leben begleitet haben. Es sind Aufnahmen der Folterung eines chinesischen Attentäters, der bei lebendigem Leibe in Stücke gerissen wird: „Je possède, depuis 1925 un de ces clichés. Il m'a été donné par le Docteur Borel, l'un de premiers psychoanalyste français. Ce cliché eut un rôle décisif dans ma vie“.<sup>239</sup> In einer Verschiebung rückt Bataille im Weiteren de Sade in die imaginierte Betrachterposition. Bei de Sade beschränkten sich die Grausamkeiten auf Phantasien, die hier als reales Ereignis dokumentiert sind. Das Foto registriert die Spur des Geschehens. Die unfassbare Schreckensszene ist stillgestellt und ermöglicht eine wiederholte Betrachtung. Um diese drei Aspekte geht es in der Passage: Die Fotografie gibt Zeugnis. Sie eröffnet die Möglichkeit einer

<sup>238</sup> Etwa O'Keefes „Black Iris Serie“ Mitte der 20er Jahre oder die unverblümt phallische Serie „Jack-in-the-Pulpit“ Anfang der 30er.

<sup>239</sup> Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, Paris 1961, S. 121. **Bataille war bei Borel in Behandlung.** Die Fotos des „Supplice chinois“ sind nicht 1923 erschienen, sondern 1932 in: Georges Dumas, *Nouveau Traité de Psychologie*, Bd. II, S 283 ff. Die Fotos sind dort im Zusammenhang einer wissenschaftlichen Physiologie des menschlichen Ausdrucks abgebildet. Der Text bemüht sich, das Geschehen in historisch unbestimmte Ferne zu entrücken. Foucault dagegen – und darin ist die Wirkung Batailles zu erkennen – holt es mit dem Eingangsbericht der Urteilsvollstreckung an einem Attentäter in Paris in *Überwachen und Strafen* zurück in den geschichtlichen Horizont der Gegenwart. Das wissenschaftliche Werk Dumas zeigt Ausschnitte, teilweise retuschiert, die den Gefolterten aus der Gesamtszene isolieren. Bataille dagegen interessiert sich erkennbar für das Ganze der fotografierten Szene, den Akt der Verstümmelung und insbesondere für Blick und Haltung der Zuschauer. In der illustrierten Version von *Les larmes d'Eros* (Reprint: Edition Pauvert, 2000) werden sie im Ausschnitt gezeigt und verdoppelt, sodass das Zusehen selbst zum Thema wird.

teilnehmenden Beobachtung ohne Anwesenheit. Sie erlaubt fortdauernde Präsenz des einmal Geschehenen.<sup>240</sup>

In einem Akt der Substitution tritt die Fotografie an die Stelle des Abgebildeten und hört nicht auf, es geschehen zu lassen. Das Foto ist mehr als ein Bild, weil es am Realen partizipiert und es in der Anwesenheit des Betrachters geschehen lässt. Darauf basiert Batailles im Gegensatz zu den Surrealisten ganz *unmetaphorisches* Verständnis von Fotografie als Dokument, als materieller Spur. Es ist diese Direktheit, die den Einsatz der Fotografie in *Documents* zunehmend prägt. Wie darüber Positionen ausgehandelt werden, ist für die Bildpolitik der Zeitschrift mindestens so interessant wie der Kern der Auseinandersetzung zwischen Einstein und Bataille, den Conor Joyce in seinem Buch, „Carl Einstein in Documents and his Collaboration with Georges Bataille“, freigelegt hat.

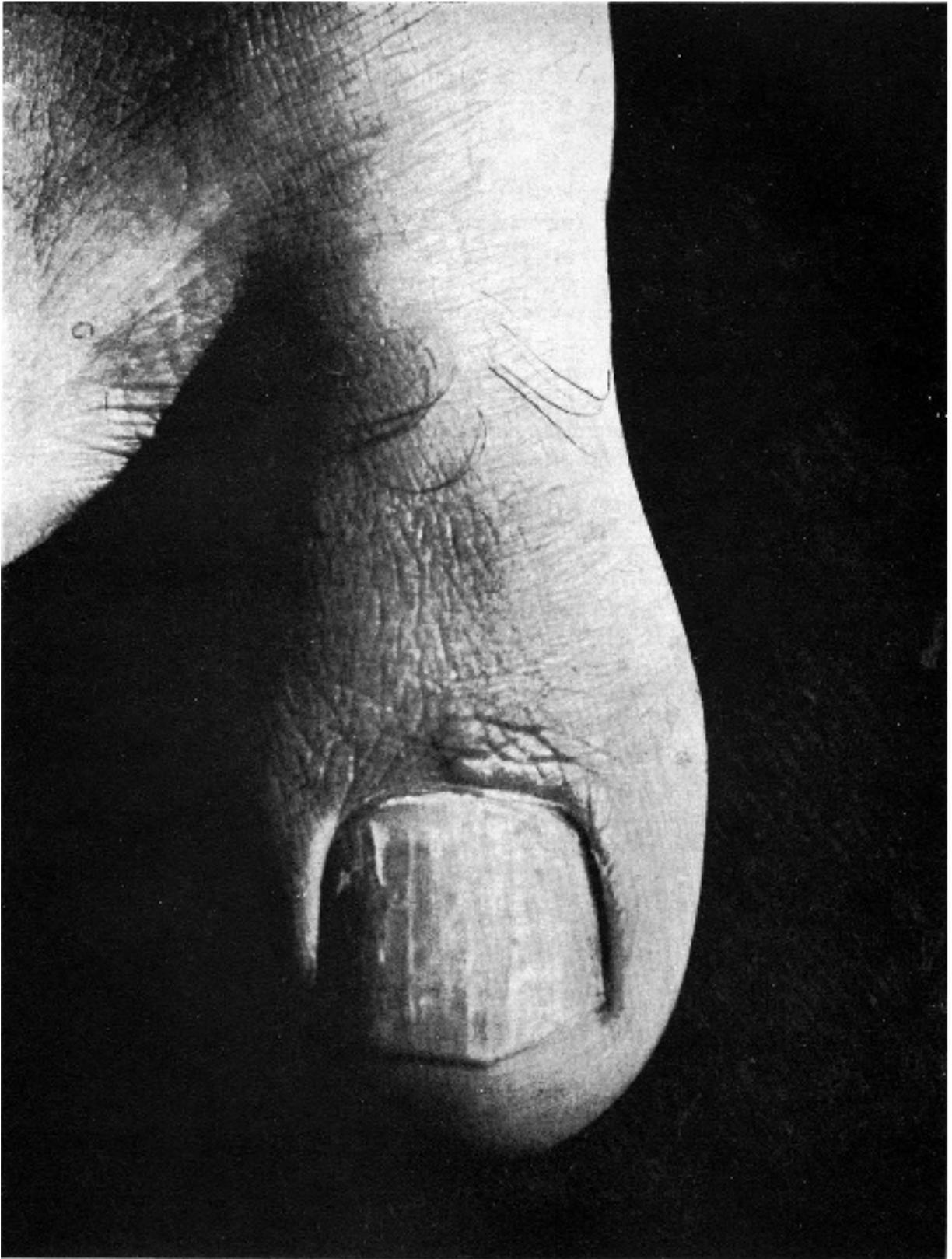
Batailles nächste Karte in der Partie spielt er mit Boiffard. Und er spielt sie mit den transgressiven Möglichkeiten der Vergrößerung. Er hat bei ihm Fotos vom Großen Zeh (Abb.15) in Auftrag gegeben, dem ungestalten, entferntesten Teil des menschlichen Körpers, der den Homo Sapiens von seinen tierischen Vorfahren unterscheidet. Von ihm, so die höhnende Pointe in Batailles Text „Le gros orteil“, hängt der aufrechte Gang des Menschen ab, auf den der Humanismus die menschliche Würde gründet. Man kann sich heute keine hinreichende Vorstellung mehr von dem Eindruck der Doppelseite machen, die einem Artikel Carl Einsteins über Braque folgt (II/6). Die vergrößerten und ganzseitig abgebildeten Zehen springen aggressiv aus dem Schwarz der Seite.<sup>241</sup> Die Fotos zünden den Sprengsatz, den Einstein drei Nummern zuvor unwissentlich mit den Aufnahmen von Blossfeldt gelegt hat. Zentral dafür ist die *Vergrößerung*. Wissenschaftliche Abbildungen und die Grossaufnahme des Films haben die Aufmerksamkeit für ihre Möglichkeiten geweckt: Präzision und Pathos markieren die Spannbreite. In derselben Nummer, in der die Vergrößerungen der großen Zehen abgebildet sind, gibt es eine Makroaufnahme eines Krabbenkopfs. Sie stammt aus einem populärwissenschaftlichen Film von Painlevé <sup>242</sup>(I/6,231). Was *Documents* an Vergrößerungen interessieren muss, ist, dass die übliche Wahrnehmungsgrenze unterschritten wird, ohne dass der Bereich des Dokumentarischen verlassen wird. Die Vergrößerung wird zum Instrument der Vivisektion. Diese Haltung unterscheidet sich sowohl von der ästhetisch funktionalistischen Perspektive des „Neuen Sehens“ als auch von dem Interesse am Phantastischen, das die Surrealisten der Vergrößerung entgegenbringen. Im Kontext von *Documents* funktioniert sie als eine „*sous-realistische*“ Praktik. Sie rückt der Materialität der Dinge ganz nah und wendet sie polemisch sowohl gegen abgeschliffene Wahrnehmungsformen wie gegen surrealistische Besetzungen. „Gros orteil“ wie Krabbenkopf überbieten in dieser Hinsicht Blossfeldt, dessen Fotos im Rahmen klassischer

---

<sup>240</sup> Ebda., S.121.

<sup>241</sup> Zwischen der Wirkung damals und heute steht nicht nur die Senkung der Schockschwelle, sondern vor allem die Kunst der 80er Jahre, in der sich ähnliche photographische Dramatisierungen einzelner Körperfragmente finden. Beispiele lassen sich etwa bei Florschütz, Coplan und Geneviève Cadieux finden. Vgl. dazu: Herta Wolf (Hrsg.), *Skulpturen. Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre*, Zürich 1992.

<sup>242</sup> Painlevé war Biologe. 1923 stellte er seinen Film über die Entwicklung der Stachelhäuter der Académie des Sciences vor, die ablehnend reagierte. In den Kreisen der künstlerischen Avantgarde erregten die Vergrößerungen und Zeitlupenaufnahmen dagegen einige Aufmerksamkeit. Painlevés Filme von Tintenfischen, Amöben und Seesternen kommen dem Interesse an der optischen Erschließung des Unsichtbaren entgegen. Er hat Kontakt mit der Pariser Kunstszene und arbeitet mit Boiffard und Eli Lotar zusammen.



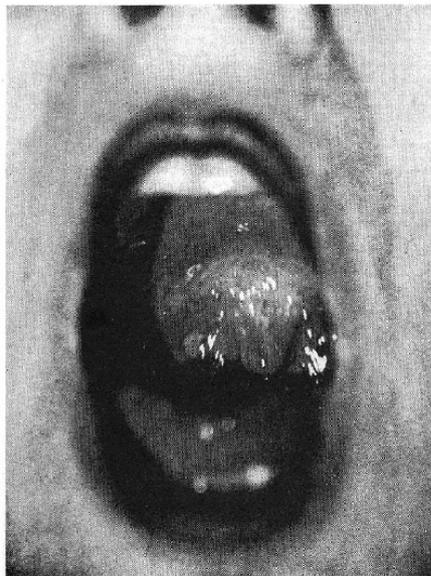
GROS ORTEIL. SUJET MASCULIN. 30 ANS. — PHOTO. J.-A. BOIFFARD.

Abb.15 Jaques-André Boiffard, Großer Zeh eines Mannes, 30 Jahre alt. Etwa sechsfach vergrößert. Bildseite zu Georges Batailles Artikel „Le gros orteil“. *Documents*, 1. Jg. 1929, Nr. 6, S.299.

Repräsentationsverhältnisse bleiben. Während die Vergrößerung bei ihm den Fragmentcharakter aufhebt und aus dem Detail visuell ein Ganzes macht, das seinerseits „Urformen“ repräsentiert, erscheint Boiffards Zeh als isolierter Körperteil monströs. Er wird nicht entstellt. Die Disproportion in der Beziehung auf ein Ganzes ist, was ihn monströs erscheinen lässt: Unmöglich, ein Ganzes zu dem Fragment zu imaginieren. Jeder Versuch in dieser Richtung läuft ins Leere. Während Blossfeldts Aufnahmen völlig stillgestellt sind in der Symmetrie, die vom Rand bloß gerahmt wird, liegt bei Boiffard ein ungeheurer Druck darauf.<sup>243</sup>

Er überschneidet, dass die anderen Zehen weggehalten werden (Abb 15)<sup>244</sup>. Den Rand so zu setzen, akzentuiert den Bruch. Der Zeh erscheint nicht bloß als Fragment, sondern wie amputiert. Die Kamera wird zum Skalpell. Die Legende liest sich wie aus dem Anatomiebuch: „GROS ORTEIL, SUJET MASCULIN, 30 ANS“ ist so präzise, wie die Härchen auf dem Zeh: Deiktisch wie das Foto selbst. Boiffards Verfahren, das sich von allen Kunstübungen surrealistischer Fotografie absetzt, führt vor, wie das bloße *Herzeigen* Demontage sein kann. Batailles Text mit seinen kulturhistorischen Anekdoten wird skandalös erst durch die Fotos. Sie laden ihn auf wie sein Text über die Sprache der Blumen die Aufnahmen von Blossfeldt aufgeladen hat. Es gibt kein illustratives Verhältnis. Bild und Text behalten eine eigenartige Autonomie. Sie rangieren auf gleicher Ebene – deiktisch, provokativ. Ihr Nebeneinander erzeugt korrelative Reibung, die für erhöhte Aufmerksamkeit sorgt. Die Korrosionseffekte stehen im Dienste der Demontage, die Deutungen im traditionellen Sinne nicht einlädt.

Die Strategie der Subversion durch Vergrößerung und Anschnitt, die es dem Betrachter unmöglich machen zu totalisieren, kulminiert in einer ganzseitig abgebildeten Fotografie von Boiffard, die das Innere eines Mundes zeigt (II/5, S.299ff.) (Abb.16). Der Rand überschneidet die Nasenlöcher,



... la terreur et le souffrance adosse face de la bouche humaine. Ces deux séries sont (s. 299). — Photo J. A. Boiffard.

Abb.16 Jaques-André Boiffard, „ ... furchtbarer Schrecken und Leid machen aus dem Mund ein Organ zerreißen Schreie.“ Bildseite zum Eintrag „Bouche“ von Georges Bataille, *Chronique-Dictionnaire, Documents*, Jg. 2 Nr. 5, 1930, S. 298.

<sup>243</sup> Vgl. dazu Rosalind Krauss' Ausführungen zu Man Ray's *Monument to de Sade* (1933), in: *The Photographic Conditions of Surrealism*, a.a.O., S. 90.

<sup>244</sup> Abb. in: *L'amour fou*, a.a.O., S. 65.

die durch das Zurücklegen des Kopfes im Schrei exponiert sind. Batailles Text bezieht sich auf die Entpositionierung des Munds: Im Ausdruck des Schmerzes ist der Mund oben. Bei Picasso nimmt in den Schmerzfiguren der 30er Jahre der Mund ebenfalls die oberste Position ein.<sup>245</sup> Die Körperhaltung des zurückgeworfenen Kopfs verweist anthropologisch wie ikonographisch auf ein Außersichsein, in dem die Grenze zum Nichtmenschlichen durchlässig wird.<sup>246</sup> Bataille betont in seinem Text den Bezug zum Tierischen. Das Foto wirkt unscharf, wodurch der Schnitt durch den Rand hervortritt. Das sollte aber nicht die Tatsache verdecken, dass es sich um eine sorgfältig inszenierte Fotografie handelt. Die Flauheit ist das Ergebnis gezielter *De-Artikulation*.

Auch in Eli Lotars Aufnahmen vom Schlachthof La Vilette ist das zu beobachten. Der Blickwinkel wie die Form, in der der Rand gesetzt ist, macht es schwierig diese Fotos zu lesen. Sie werden weit seltener abgebildet und kommentiert als andere aus der Serie, obwohl sie die für *Documents* interessanteren sind (1/6 S. 230/31, Abb. 17). Ist das eine abgezogene, zusammengerollte Haut in dem oberen Foto? Sind Eingeweide im Vordergrund des unteren? Wie ist die Position der Kuh im Raum zu lokalisieren? Die Spur von etwas, das über den Boden gezogen wurde, möglicherweise eine Blutspur, verbindet beide. Weder Tier noch Mensch sind von fokussiertem Interesse. Es ist die materielle Spur, auf die es hier anzukommen scheint. Die Gegenüberstellung mit den monströs wirkenden Großaufnahmen eines Krabbenkopfs aus Painlevés Film unterstreicht die Methode, ein visuelles Feld jenseits üblicher Formen der Repräsentation anzuvisieren. Ganz anders werden Eli Lotars Aufnahmen aus dieser Serie wenig später bei der Publikation in *Variétés* verwendet. Dort erscheinen sie unter dem Titel „La Viande. Huit photos prises à l’abattoir par Eli



Abb.17 Eli Lotar, „Schlachthäuser von La Vilette“. Bildseite zum Eintrag „Abattoir“ von Georges Bataille, *Chronique-Dictionnaire, Documents*, Jg. 1 Nr. 6, 1929, S. 330.

<sup>245</sup> Kulmination dieser Figur sind die verzweifelten Frauen in Picassos *Guernica* von 1937.

<sup>246</sup> Die Körperhaltung als Ausdruck der ekstatischen Grenzüberschreitung findet sich in der Darstellung von Mänaden. Vgl. Ines Lindner, „Die rasenden Mänaden. Zur Mythologie weiblicher Unterwerfungsmacht“, in: I. Barta u.a., *Frauen. Bilder. Männer. Mythen*, Berlin 1987, S. 282-295.

Lotar“.<sup>247</sup> Es ist ein Portfolio mit Autornamen, mit Nennung von Ort und Sujet. Damit ist im Gegensatz zur Verwendung in *Documents* für eine klare Einordnung gesorgt.

Wenn Auswahl und Kombinatorik in *Documents* kein Interesse an üblichen Formen einordnender Abbildung zeigen, so geht es gleichwohl nicht um Formen der Abstraktion. Die Beziehung der Fotografie zum Realen bleibt entscheidend. Ausschnitt, Unschärfe, Vergrößerung sind wie für das „Neue Sehen“ eine Möglichkeit Wahrnehmungsmuster zu durchbrechen. In *Documents* zielt das allerdings nicht auf eine neue Ästhetik ab. Bataille greift in „Cheminée d’usine“ (I/6, S. 329-332) die Erfindung der *Schönheit* der Fabriken durch miserable Ästheten an.<sup>248</sup> Dabei bezieht er sich wahrscheinlich auf die Schornsteinserie von Renger-Patzsch. Seinen Industrie Ikonen antwortet in *Documents* das Agenturfoto vom Einsturz eines 60 Meter hohen Fabrikschornsteins am Stadtrand von London.<sup>249</sup>

Gegen jede Form der Ästhetisierung propagiert Bataille eine „wilde Sehweise“ (voir sauvage). Strategie in *Documents* ist, das optisch Unbewusste zu radikalieren, nicht um verdeckte Ansichten freizulegen, sondern um auf *Entdefinitionen* hinzuwirken. Die „wilde Sehweise“ richtet sich gegen jede Form der Abstraktion.<sup>250</sup>

Der Eintrag zum Fabrikschornstein wird von den Schlachthausfotos und den Vergrößerungen aus Painlevés Film unterbrochen. Was sich hier zeigt, ist eine Praxis, die über den theoretischen Ansatz von Benjamin zum Optischen Unbewussten hinausgeht. Vergrößerung, Ausschnitt und Unschärfe lassen die Codes zerfallen, um das Reale vor und jenseits der Sprache erscheinen zu lassen.

Boiffard setzt das Licht dafür auf sehr unterschiedliche Weise. Benutzt er es in „Gros orteil“ zur Dramatisierung wie bei einer Großaufnahme im Kino, so setzt er es in „La bouche“ so, dass sich alles auflösen scheint. In der übernahmen Aufnahme des aufgerissenen Munds bricht es sich in den Reflexen des Speichels und löst auf, was es doch überhaupt erst sichtbar macht: Das Innere der Mundhöhle. Die Kamera ist auf das Zäpfchen hinten im Rachenraum scharf gezogen, das den Weg in das Körperinnere öffnet und schließt. Das Zäpfchen reguliert den Atemstrom im Lauten und den Zugang zur Speiseröhre. Es ist wichtig festzuhalten, dass es *nicht* die Zunge ist, wie die meisten Kommentare angeben. Die Betonung liegt nicht auf dem Organ, mit dem Sprache artikuliert wird, sondern auf der unartikulierten Fähigkeit zu lauten. In dem *Dictionnaire* Eintrag

<sup>247</sup> *Variétés* II/12, April 1930. In *Vu* wurden Fotos aus der gleichen Serie im Jahr darauf mit einem Text von C. Rim „La Vilette rouge“ publiziert (Nr. 166, 1931, S. 698-700). Vgl. dazu auch Bernhard Stiegler, „Schlachthäuser in Kunstzeitschriften. Fotografie und Kunstwissenschaft in den 20er und 30er Jahren“, in: *Fotogeschichte*. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 2000, Nr. 77, S. 37-57.

<sup>248</sup> „Aujourd’hui, alors que de très misérables esthètes, en quête de placer leur chlorotique admiration, inventent platement la *beauté*, la lugubre saleté de ces énormes tentacules m’apparaît... écoeurante...” Georges Bataille, „Cheminée d’usine“, in: *Documents*, I/6, S. 329 f.

<sup>249</sup> Eine Aufnahme Renger-Patzschs aus der Serie publiziert *Variétés* in Januar Ausgabe des Zweiten Jahrgangs (Nr.9, 1930).

<sup>250</sup> Sinn des *Dictionnaire*, schreibt Bataille in dem Eintrag „Cheminée d’usine“, sei es, die Verfehltheit von Wörterbuchdefinitionen zu demonstrieren. Der Zusammenhang zwischen wildem Sehen und Entdefinition lautet im Zusammenhang: „A cette manière de voir enfantine ou *sauvage* a été substitué une manière de voir savante qui permet de prendre une cheminée d’usine pour une *construction de pierre formant un tuyau destiné à L’évacuation à grande hauteur des fumées*, c’est-à-dire pour une abstraction. Or, le seul sens que peut avoir le dictionnaire ici publié est précisément de montrer l’erreur des définitions de ce genre.“ (I/6, S. 332).

„Le Crachet“, der Batailles zu „informe“ flankiert (I/7)<sup>251</sup>, nimmt Leiris eine Trennung zwischen dem Mund als Ort der Sprache und der Spucke als Inbegriff des Gestaltlosen vor. „La bouche“ hebt diese Trennung auf. Das erhellte, doch unscharfe Innere des im Schrei geöffneten Mundes bezieht sich auf Ausdrucksformen *vor* und *jenseits* der Sprache: Den Ausdruck von Schrecken, Lust und Schmerz.<sup>252</sup> Festgehalten ist hier ein Kurzschluss zwischen dem Akustischen und Visuellen, der eine Semantisierung unterläuft. Der Schrei streicht nicht nur die Sprache durch, er lässt sich sprachlich nicht wiedergeben. Im Bild wiedergegeben, erzeugt er eine Entstellung, die, anders als in den Zeitkünsten, nicht aufgelöst werden kann. Deshalb ist der Schrei seit Lessings Laokoon Aufsatz auch immer wieder Gegenstand ästhetischer Debatten gewesen. Den Schrei darzustellen, bedeutet im Raum wiederzugeben, was nur in der Zeit wiedergegeben werden kann. Jeanne Lamoureux schreibt über das mediale Paradox „La representation de cri constitue un scandale plastique: Elle introduit dans l’image une plage de de-formation.“<sup>253</sup> In Boiffards Foto ist die De-formation in die Art der Wiedergabe des Mundes selbst eingegangen. Die Grenzauflösung im Dienst einer Entdefinition hält deutlich Verbindung zu Batailles Begriff des „informe“. Die Unartikuliertheit des Schreis erscheint unmittelbar. Dadurch werden Kategorisierungen und mediale Zuweisungen unterschritten, die die Raumkünste und Zeitkünste von einander trennen und die Aufgabenzuweisung für jedes Medium bestrebt sind zu regeln.<sup>254</sup>

Wie bei einer Reihe von Texten in *Documents* ist die *Fotografie das Medium und Movens transgressiver Überschreitung*. Es geht also um mehr als um das Gegenüber von Foto und Text. Weder illustrieren die Fotos die Texte noch erklären die Texte die Fotos. Da eins dem anderen nicht untergeordnet wird, herrscht eine gespannte Parenthese. Dem Visuellen wächst dabei eine kritische Funktion zu, die auf die Form der Texte übergreift. Die Fotos werden zunehmend *deiktisch*.

## Défaire

Es sind die visuellen Strategien, mit denen operiert wird, die die experimentellen Erkenntnisübungen in *Documents* einzigartig machen. Fotos wie gezielte Schläge, böse Witze, freche Antworten.

Breton hatte sich im zweiten Manifest des Surrealismus weitschweifig mit Batailles Wendung von der „mouche sur le nez d’orateur“ aus dem Text „Figure humaine“(I/4) befasst, um den „bas materialisme“ des abtrünnigen Bataille niederzumachen. Höchst gelehrt deckt er zudem darin eine alte Figur der Rhetorik auf, um dann fortzufahren: „Nous ne parlons si longuement des mouches

---

<sup>251</sup> „Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l’imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l’informe, de l’invérifiable, du non-hiérarchisé“ (I/7. S. 382.).

<sup>252</sup> Die Schrifftung lautet: „...la terreur et la souffrance atroce font de la bouche l’organe des cris déchirants“.

<sup>253</sup> Jeanne Lamoureux, „Cris et médiations entre les arts. De Lessing à Bacon“, in: *Protée*, Mélancolie entre les arts, Jg. 28, Nr. 3, Winter 2000-2001, S. 13-21.

<sup>254</sup> Bis in das Modernismuskonzept von Clement Greenberg lässt sich der Versuch medienspezifischer Zuweisungen verfolgen. „Towards A Newer Laokoon“, 1940 in der *Partisan Review* (Juli/Aug., S. 296-310) erschienen, heißt einer seiner Schlüsseltexte; wiederabgedruckt in: John O’Brian (Hrsg.), Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*, Chicago 1995, S. 23-38.

que parce que M. Bataille aime les mouches. Nous, non...<sup>255</sup>

Auf Bretons abkanzelnde Bemerkungen antwortet Bataille in der letzten Ausgabe von *Documents* mit „Les Mouches“ (II/8). Boiffards Foto, das sie am Fliegenfänger klebend in einer Nahaufnahme festgehalten hat, wird auf einer ganzen Seite präsentiert. Beim „Institut de Microphotographie“ hat man Aufnahmen bestellt, die durch 27fache Vergrößerung die Figur der Fliege für das untrainierte Auge zerfallen lässt (Abb. 18). Auch hier die durch Auflösung bewirkte Unterbrechung, die es unmöglich macht, vom Detail aufs Ganze zu schließen. So gründlich und ironisch wird der von Breton herausgestellten, rhetorischen Figur, die er als Metapher gegen Bataille wendet, optisch auf den Grund gegangen, dass man nicht einmal mehr die Fliegenbeine zählen kann.

Breton hat schließlich das Spiel verstanden. Auf einer Doppelseite im ersten Heft des im neuen Layout und mit höherem Bildanteil ausgestatteten *Surréalisme au Service de la Révolution* zeigt er Standbilder aus Bunuels *L'age d'or*, das eine fokussiert auf den Mund, das andere auf einen großen Zeh. Es ist der große Zeh einer Statue, an dem die Frau in einer Art Übersprungshandlung lustvoll ekstatisch saugt.<sup>256</sup>

Breton kann nicht anders, als mit einer metaphorischen Figur auf die radikale Form des „Gros orteil“ zu reagieren. Brav psychoanalytisch wird er in dem Bildzitat zum Phallus. Das ist keine Entlarvung, sondern ein grobes Missverständnis:

*Documents*: Dass ist 1:1 – deiktisch, apodiktisch in Ton und Bild. Hier geht es nicht weiter – nur anderswohin. Am Ende der Demontagearbeit von *Documents* ist der Weg in die Praxis frei: Die Ethnologen gehen in die Feldforschung, Griaule, Leiris und Schaeffner brechen auf zur Expedition Djakar-Djibuti, der Fotograf Boiffard wird Radiologe, Desnos hört auf, Filmkritiken zu schreiben und beginnt, Dokumentarfilme zu drehen, Bataille eröffnet eine „Akademie“ und der Kunsttheoretiker Einstein geht zu den

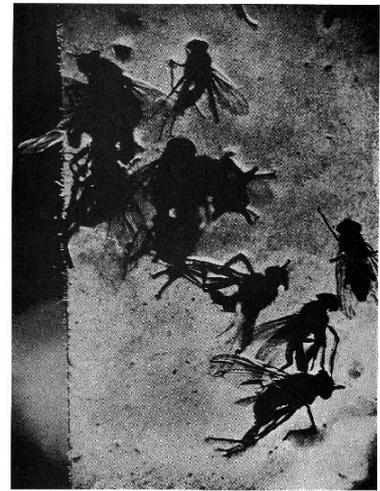


Abb.18 Jaques-André Boiffard, Fliegen auf Klebestreifen. Etwa vierfach vergrößerte Aufnahme. Bildseite zu Georges Batailles Eintrag « L'esprit moderne et le jeu des Transformations », *Chronique, Documents*, 2. Jg. Nr. 8, 1930, S. 489.

<sup>255</sup> A. Breton, in: *La Révolution Surréaliste*, Nr. 12, 929, S. 15.

<sup>256</sup> Die Bildunterschrift lautet: „Il y a longtemps que je l'attendais ce moment. Ah! quelle joie d'avoir assassiné nos enfants!“. Dawn Ades hat ebenfalls die Beziehung zwischen den Abbildungen angedeutet. Vgl. „Photography and the Surrealist Text“, in: *L'amour fou*, a.a.O., S. 175.

spanischen Anarchisten.

Und doch ist das „défaire“, die Praxis des Entdefinierens, virulent in den unterschiedlichen Praxen, am folgenreichsten vielleicht in der Kunst, die sich der „Kunst“ entwinden will: Kunstpraxen, die sich mehr für die Prozesse interessieren als für Ergebnisse.<sup>257</sup>

## **Abstände**

*Documents* profitiert von dem Moment der Freiheit, der sich zwischen der massenhaften Verbreitung der Fotografie und ihrer Kanalisierung auftut. Als Dokument genutzt, steht ihr Wert als Spur des Realen im Vordergrund. Anders als in Kunstzeitschriften und Magazinen geht es nicht um einen künstlerischen oder ästhetischen Wert. Ihr Aussagewert wird nicht allein durch das Foto bestimmt, sondern von seiner Kontextualisierung mit anderen Abbildungen und Texten. *Documents* nutzt dabei die neuen Bildstrategien, die in den Illustrierten und Zeitschriften in den 20er Jahren entwickelt werden, wendet sie aber anders. Das liegt vor allem an dem Umgang mit den Abständen. Auf der Seite einer Illustrierten kann die Heterogenität des Bildmaterials völlig unbemerkt bleiben. Dagegen hatte Kracauer polemisiert. In Bildbeilagen und Magazinen folgt die Anordnung eher zusammenhängenderen Konzepten. Ein Thema, ein Gegenstand, ein Name stützt den Zusammenhang. In Bildfolgen prägen sich narrative Strukturen aus, die bildübergreifend die Abstände zwischen den Bildern regulieren. In Avantgardezeitschriften ist der Umgang mit ihnen freier. Hier wird die Heterogenität des Bildmaterials bewusst genutzt für unerwartete Zusammenstellungen, die metaphorisch funktionieren.

Bildfolge und Bildkombinatorik machen die einzelne Abbildung zu einem Element, sei es in einer narrativen Abfolge, sei es im kombinatorischen Spiel. Die linearisierte Form wie die Poetik der Kombination folgen Mustern der Sprache. *Documents* widersetzt sich diesen Ordnungen. Die Abstände zwischen den Fotos, zwischen Fotos und Texten werden dereguliert. Das wirkt provozierender als in jeder Avantgardezeitschrift, weil *Documents* dem wissenschaftlichen Format bis zuletzt verpflichtet bleibt. Gerade vor diesem Hintergrund wird die Deregulierung der Abstände und die Entdefinition der abgebildeten und behandelten Gegenstände wirksam.

Wenn sich in Bildserie und Kombinatorik der Zug zur Alphabetisierung der Bilder ankündigt, die sie als Elemente eines Aussagekontextes aneinander reihen und der Sprache und Sprachmustern unterordnen, so werden diese Strategien in *Documents* radikal gegen die Vorherrschaft der Sprache gewendet. Das geschieht nicht, indem die Bilder aufgewertet werden, sondern indem eine Reibung zwischen Bildern und Texten erzeugt wird.

Die Mitarbeiter, die *Documents* prägen, sind Schreibende in der Krise. Auch ihre späteren Arbeiten zeigen, dass sie sich weder einem wissenschaftlichen noch literarischen Stil verschreiben. Sie sind

---

<sup>257</sup> Das Interesse am dezentrierenden, ethnografischen Blick findet sich sowohl in der Kunst, als auch, vor allem über Jean Rouch vermittelt, im Kino. Dokumentarisch experimentelle Filme seit den 50ern haben den Zwischenraum zwischen Bild und Text aktiviert. Chris Markers Filme etwa lassen sich in dem Kraftfeld orten, das über die Bildpolitik in *Documents* aufgebaut worden ist.

für den Glauben an die Wahrheit der Wissenschaft verloren. Sie sind aber auch keine Dichter, die an die Kraft der Metapher glauben. Bildlichkeit und Poezität des Wunderbaren, wie sie im Umkreis von Breton gebraucht werden, lehnen sie ab. Sie halten sich an die Sachen selbst. Fotos werden nicht als Bilder, sondern ganz konkret als Spur des Realen verstanden. Deswegen kann mit ihnen eine visuelle Strategie entwickelt werden, die sich gegen die Sprache, gegen all die in ihr eingelagerten „Idées reçues“ richtet. Sie operiert mit dem bloßen Herzeigen. Provokativ wird es durch die Lücken und Sprünge zwischen den Abbildungen, zwischen Abbildungen und Texten. Das unbewusste Funktionieren akademischer Muster, das die Referenzebene der Zeitschrift bleibt, lässt die Brüche schärfer hervortreten. Sie stellen ihren Kontingenzanspruch in Frage. Die Subvertierung der Referenzebene exponiert das optisch Unbewusste in den Fotos. Die visuelle Strategie in *Documents* ist darauf gerichtet, das optisch Unbewusste herauszukehren und zu radikalieren. Es wird gegen die Hybris eines Bewusstseins gekehrt, von dem es abgespalten bleiben muss, um seinen Souveränitätsanspruch nicht zu gefährden. Genau um diese Gefährdung ist es *Documents* zu tun. Sie ist Teil eines anthropologisch orientierten Anti-Humanismus. Damit ist *Documents* der einzige Ort, an dem der Strom der Bilder gezielt für die Entwicklung visueller Strategien genutzt wird, in denen das Medium Fotografie erkenntniskritische Dimensionen gewinnt.

Hier unterscheidet sich der Zugriff klar vom politisch-didaktischen Umgang mit Fotografie in der Presse der Weimarer Republik. In gewisser Weise haben Tucholsky und Heartfield mit ihrem Fotobuch „Deutschland, Deutschland über alles“ dem „Schneegestöber“ der Fotos in den Illustrierten und den ästhetisierenden Fotobildbänden etwas entgegensetzen wollen. Auch sie benutzen *Agenturfotos* als Dokumente- aber ganz anders. Sie haben keinerlei Autonomie. Tucholskys Texte füllen nicht nur optisch die Lücken zwischen ihnen. Die Schrift umschließt, bedrängt und erdrückt sie. Die Fotos haben anzutreten nach der neuen Ordnung, vielleicht nicht so wie das Militär der alten, das auf unzähligen Fotos in diesem Band stramm steht, doch haben die Fotos bloß die Funktion, die Anklageschrift gegen soziale Ungerechtigkeit zu illustrieren.<sup>258</sup> Max Ernst hat das einschlägig mit dem bon mot kommentiert, „Les intellectuels allemands ne peuvent pas faire caca ni pipi sans des idéologies.“<sup>259</sup> Mit ein paar Montageschnitten dreht er den Illustrationen des 19. Jahrhunderts die Taschen um und entlässt sie aus dem Sklavendienst am Text. In *Documents* erscheint eine enthusiastische Besprechung seines ersten Collageromans *La Femme 100 Têtes*. Robert Desnos schreibt: „... Max Ernst arrache ainsi un lambeau au merveilleux et le restitue à la robe déchirée du réel.“<sup>260</sup>

---

<sup>258</sup> Um auf der letzten Strecke den Wunsch nach Heimat im Landschaftsbild zu inszenieren – wie weiland in Langewiesches *Blauen Bänden*... John Hartfield, Kurt Tucholsky, Deutschland, Deutschland über alles, Berlin 1929.

<sup>259</sup> Zit. nach Werner Spies, Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln 1974, S. 80.

<sup>260</sup> *Documents*, Nr. 4, 1930, S. 239.

## Teil 3

### Der unsichtbare Schnitt

#### Momentaufnahme und Montage in Max Ernsts Collageromanen

Max Ernsts Werk ist zu einem bedeutenden Teil aus seiner Collagepraxis entwickelt. Werner Spies hat das als erster in seinem großen Buch „Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch“ Anfang der 70er Jahre herausgestellt<sup>261</sup>. Im Anhang publizierte er Quellenmaterial zu den Collagen. Für die Collageromane sind es ausschließlich Holzstichillustrationen. Sie stammen hauptsächlich aus Zeitschriften des 19. Jahrhunderts, die sich an ein breites Publikum wendeten. Spies' Haltung zu seiner eigenen Dokumentation ist zwiespältig. Einerseits ist ihm der Entdeckerstolz anzumerken, andererseits beschneidet er seinen Funden jede weiter reichende Bedeutung. Seine Argumentation läuft darauf hinaus, dass mit der Collage etwas Neues entsteht, das von den Vorlagen völlig unabhängig ist.<sup>262</sup>

Max Ernst scheint eher distanziert auf die Ermittlung des Ausgangsmaterials reagiert zu haben. Entsprechend betont Spies die Gestaltungsabsicht und die Einheit des Werkes, für dessen Anerkennung er sich erfolgreich eingesetzt hat. Inzwischen sind weit mehr Vorlagen ermittelt worden,<sup>263</sup> doch hat sich an dieser Sicht der Dinge wenig geändert. Im Katalog der großen Max Ernst-Retrospektive im Metropolitan Museum of Art – in mancher Hinsicht die Krönung von Spies lebenslangem Bemühen, Ernst unter die Klassiker des 20. Jahrhunderts einzurücken – schreibt er:

“It is important to recognize that even precise knowledge of the sources Ernst made use of for his collages and paintings does not help us understand them, for he cut away and

---

<sup>261</sup> Werner Spies, *Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln 1974.

<sup>262</sup> „Es gibt, dies sei mit aller Deutlichkeit gesagt, keine Äußerung Max Ernsts, die darauf schließen ließe, dass die durch die Collage zerstörten oder verdrängten Ausgangsbilder als komplementärer latenter zweiter Inhalt der Collagen bestehen bleiben. Es ist nicht zu übersehen, dass in allen Collagen das neu zustande gekommene Bild die isolierten ursprünglichen Bedeutungsfelder als neue Bedeutungseinheit verdrängt. Das neue Unbekannte (die Collage) negiert das rekonstruierbare Bekannte, den pragmatischen Sinn des Ausgangsbildes. Es kann folglich nicht die Rede davon sein, dass die aufgefundenen Ausgangsdarstellungen irgendwie in einer Art von Rückstoß durch die Collagen ihrerseits auch einen Werkcharakter bekommen können. Dies liegt in keiner Weise in der Intention Max Ernsts.“ W. Spies, ebda., S. 26.

<sup>263</sup> Charlotte Stokes, *Max Ernst's La Femme 100 Têtes*, Diss. Washington 1977; Dirk Teuber, „Max Ernsts Lehrmittel – der Kölner Lehrmittelkatalog“, in: Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Max Ernst in Köln. Die Rheinische Kunstszene bis 1922* (Ausstellungskatalog des Kölnischen Kunstvereins), Köln, 1980, S. 206-221; Ludger Derenthal, „Mitteilungen über Flugzeuge, Engel und den Weltkrieg. Zu Photocollagen der Dadazeit von Max Ernst“, in: *Im Blickfeld der Moderne. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 1, 1994, S. 41-60; Evan M. Maurer, „Images of Dream and Desire: The Prints and the Collage Novels of Max Ernst“, in: *Max Ernst, Beyond Surrealism. A Retrospective of the Artist's Books and Prints*, New York 1986, S. 37-93; M. E. Warlick, „Max Ernst's Alchemical Novel: Une Semaine de bonté“, in: *Art Journal*, 46, 1987, S. 61-73.

obscured the meaning of the original image in the course of making his own work.“<sup>264</sup>

Die Absicht dieses Kapitels ist zu zeigen, wie Max Ernst aus dem reproduzierten Material seine Collagen entwickelt und zu argumentieren, dass der Blick auf das Material und seine Organisation durch Praktiken der Fotografie strukturiert ist.

Es geht also nicht allein um Max Ernsts Verwendung reproduzierten Materials, sondern um die Verflechtung künstlerischer Praktiken mit der Reproduktion. Max Ernsts Arbeiten von der Produktionsseite her zu lesen und in einen breiteren Horizont medialer Erfahrungen zu stellen, zielt zum einen darauf ab, eine neue Perspektive für das Verständnis seiner Arbeit zu eröffnen. Zum anderen geht es darum, Effekten der Fotografie jenseits des direkten Einsatzes des Mediums nachzugehen.

Die Strategien Max Ernsts lassen sich besonders gut an den Collageromanen herausarbeiten, denen umfangreiche Collagefolgen zugrunde liegen. Es handelt sich um reine Montagen, das heißt, dass er auf jede Überarbeitung von Hand verzichtet hat. Von besonderem Interesse ist der erste Collageroman, *La femme 100 têtes* von 1929, in dem Max Ernst den Zugriff auf das Material entwickelt und systematisiert. In nur knapp drei Wochen entstehen die 147 Collagen. Menge und Kürze des Produktionszeitraums legen die Vermutung eines methodischen Vorgehens nahe. Die Vermutung wird durch Ernsts Bemerkung in „Au-delà de la peinture“ gestützt, dass er die *Femme 100 têtes* mit „archarnement et méthode“ komponiert hat. Für die Rekonstruktion seiner Strategien ist dies ein Hinweis, der Beachtung verdient.

Max Ernst ist nicht der Erfinder des Collageromans. „What a life“ etwa von Edward V. Lucas und Georges Morris, ein absurder Bilderroman, für den Material aus dem Londoner Warenhaus Whiteley's verwendet wurde, erschien bereits 1911<sup>265</sup>. Aber Max Ernst war es, der den Collageroman zu einem eigenen Genre entwickelte. Zwischen 1929 und 1934 entstehen drei, die zwischen 80 und 182 Collagen umfassen<sup>266</sup>. Das sprengt deutlich den Umfang einer Serie oder Mappe. Die

---

<sup>264</sup> Werner Spies, „Nightmare and Deliverance“, in: Max Ernst – A Retrospective, New York (Metropolitan Museum of Art) 2005, S. 3. Im selben Katalog wertet Thomas Gaethgens die Rolle des Vorlagematerials auf, allerdings nur Max Ernsts Verwendung von Reproduktionen alter Meister als Collagematerial. Das erlaubt ihm zum einen, kunsthistorisch ikonographisch zu argumentieren und gleichzeitig Max Ernsts Künstlerschaft zu adeln, indem er ihn mit denen, von denen er „borgt, in eine Reihe stellt“; vgl. Thomas Gaethgens, „Max Ernst and the great Masters“, in Max Ernst- A Retrospective, a.a.O., S. 48.

<sup>265</sup>In der Zeitschrift Documents, Nr. 5, 1930 wird What a life von Raymond Queneau folgendermaßen vorgestellt: „On peut assez exactement dater du 17 août 1911, la conjonction de la paire de ciseaux et du pot de colle en vue de fins désintéressées.“ (S. 283). Es handelt sich um das Erscheinungsdatum des nur mit Initialen gekennzeichneten Collageromans von Edward Lucas und Georges Morris, What a life, London 1911. Acht Collagen sind abgebildet. Mehrere Seiten wurden 1936 in der New Yorker Ausstellung Fantastic Art, Dada and Surrealism im Museum of Modern Art gezeigt. 1975 erschien in New York ein von John Ashberry eingeleiteter Reprint.

<sup>266</sup> *La femme 100 têtes*, Paris: Éditions du Carrefour, 1929: 25 x 19 cm, 147 Repros nach Collagen, Auflage 1000 Stück (davon 15 Luxus- und 88 Vorzugsausgaben);

*Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Paris: Éditions du Carrefour, 1930: 23,5 x 19 cm, 79 Repros nach Collagen, Auflage 1000 Stück, (davon 40 Vorzugsausgaben plus 20 Luxusausgaben);

*Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, Paris: Jeanne Bucher, 1934: 28 x 22 cm, 182 Repros nach Collagen, 5 Hefte im Schubert, Auflage 800 Stück (plus 16 Vorzugsausgaben, denen eine nummerierte und signierte Radierung beigelegt ist).

Auflage orientiert sich an Buchpublikationen.

### **Was ist ein Collageroman?**

Ein Collageroman setzt sich aus Bildern und Texten zusammen. Reproduzierte Collagen und Text werden in eine bestimmte Reihenfolge gebracht, in Heften oder als Buch vertrieben. Der Textanteil tritt gegenüber dem Bildanteil entschieden zurück. Er besteht aus Kommentaren, Zitaten, Untertiteln, die den Bildern zugeordnet sind. Die *Ordnung* der Bilder wird ihrerseits von der Textform dominiert: Titel, Kapitelüberschriften und Bildunterschriften gliedern ihre Abfolge. Die Anordnung erfolgt also im Rahmen von Textkonventionen.

Schrift und Motive stützen Verknüpfungen. Sie suggerieren eine narrative Form. Anders als in gewöhnlichen Romanen ordnen sich die Bilder den Textanweisungen nicht widerspruchlos unter. Obwohl das Material der Bilder einem vollständig textabhängigen Genre entstammt, der Illustration, entfalten sie beträchtlichen Eigensinn. In der Regel dienen Illustrationen dazu, eine Textaussage zu veranschaulichen. Sie funktionieren als Supplement des Textes, der sie wiederum erklärt. Max Ernst durchschneidet diese Zirkularität. Jede Montage beginnt als Demontage. Der Zusammenhang zwischen Illustration und Text wird unterbrochen. Die Illustration wird in diesem Akt nicht allein von der Textreferenz entkoppelt, sondern ganz materiell vom Ort des Erscheinens. Demontiert wird damit der Verständigungszusammenhang. Die Illustration wird auf ihre Selbstevidenz zurückgeworfen. In dem Moment, wo sie aufhört, Informationsträger zu sein, wird sie zwar ganz Bild, jedoch ohne den Supplementcharakter abstreifen zu können. In diese Lücke fügt Max Ernst andere Elemente. Die Bild- und Textfragmente operieren auf dem Feld des Bruchs. Sie supplementieren den Mangel auf eine Weise, die diesen Bruch offen hält, ihn zweideutig umspielt.

Der Titel von Max Ernsts erstem Collageroman *La femme 100 têtes* von 1929 führt das paradigmatisch vor. Der lautliche Doppelsinn *La femme 100 têtes / La femme sans tête* siedelt an der Schnittstelle zwischen Kopf und Körper. Dem Mangel antwortet der Überschuss: Die kopflose / hundertköpfige Frau. Für die Titelillustration (Abb.1) hat Max Ernst die technische Illustration eines Schmelzofens mit einer Variété-Darstellung einer dreiköpfigen Frau fusioniert (Abb.2a, b). Den phantastischen Überschuss hat er allerdings in der Montage in einen offensichtlichen Mangel verwandelt: Wo der weibliche Rumpf in der Collage einen Kopf erwarten ließe, gähnt die Öffnung des Schmelztiegels, umgeben von züngelnden Flammen. Der Querschnitt der technischen Illustration wird in der Montage imitiert. Max Ernst konstruiert ihn, indem die Tiegelöffnung zur Schnittstelle zwischen Kopf und Rumpf der decapitierten, in der Vorlage dreiköpfigen Frauenfigur avanciert.<sup>267</sup>

Das Deutungsspektrum für kopflose Frauenfiguren ist breit. Sie figurieren in mythischen und emblematischen Darstellungen, tauchen im Schauerrepertoire der schwarzen Romantik auf und

---

<sup>267</sup> Charlotte Stokes leitet von dieser Collage den Titel des Romans ab; vgl.: „The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from *La Nature*“, in: *The Art Bulletin*, LXII, 1980, S. 453 f.



reiner, a essayé en vain de retrouver cette étoile à la place qu'elle devrait occuper dans le ciel. Il conclut que cet astre pourrait bien être la planète intra-mercurelle tant conjecturée et tant cherchée.

M. Perrotin signale l'état double 3400 du Catalogue de William Struve comme étant en réalité un système binaire composé d'une étoile de huitième grandeur et de deux satellites de neuvième grandeur, placés au ligne droit.

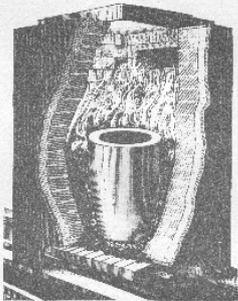
La foudre. — M. Collinard, de Genève, a établi une statistique des incendies et des accidents causés par la foudre. L'année qui vient de s'écouler a été particulièrement agitée. M. Collinard a remarqué que la plupart des incendies ont eu lieu, lorsque le fluide électrique venait suivi d'un couronnement interrompu en lieu d'un autre conducteur. Une étincelle s'était produite avec inflammation des corps combustibles intéressés.

Conservation. — M. Dumont, ingénieur, a proposé, il y a déjà quelque temps, d'entreprendre aux lacs de Genève et du Saconnay l'ensemencement à l'irrigation des sols à fertiliser les dépensements du midi de la France. En réglant l'écoulement des eaux du Rhône à sa sortie du lac Léman et, en tenant compte des différences de niveau, M. Dumont arriverait à mettre à la disposition de la ville de Genève une force motrice de 70 000 chevaux-vapeur tandis que d'un autre côté il pourrait utiliser 80 mètres cubes d'eau par seconde alors que 90 suffiraient pour l'irrigation du canal. Le projet grandiose de M. Dumont ne nécessiterait qu'une dépense de 4 500 000 francs; c'est tout.

Varia. — M. Franzoschini: Système de projection géographique. — Cornil: Nierche de la librairie jamaïque. — STEPHANUS HARMER.

POURNEAU A CREUSET  
Système Carré

M. Charles Carr, de Birmingham a imaginé un genre de fourneau très avantageux pour chauffer les creusets destinés à fondre les métaux. Les creusets ordinairement employés présentent plusieurs inconvénients. Ainsi, on y fait entrer l'air par le devant au moyen d'une ouverture d'environ cinq centimètres de hauteur, placée au niveau de la grille et de la même largeur qu'elle. Les produits de la combustion s'échappent par une ouverture placée à l'arrière et à la partie supérieure du four-



MACHINES INTRINSEQUES A CREUSET.

neau, de sorte que l'air traversant l'appareil en diagonale. Dans ces conditions, l'assise est considérée dans la partie du creuset qui reçoit le courant ascendant, et, pour réparer l'assise sur tout le tour, on fait faire au quart de tour au creuset après chaque opération.

M. Carr a trouvé, en second lieu, que l'écartement des barreaux de la grille, lequel est d'environ 18 à 25 millimètres, présente des inconvénients. Les courants de coke, sur lesquels repose le creuset, une fois brûlés, il arrive que le creuset pousse sur les barreaux qui sont relativement froids, ce qui retarde l'opération, d'autant plus que le fond du creuset se trouve frappé par un courant d'air froid.

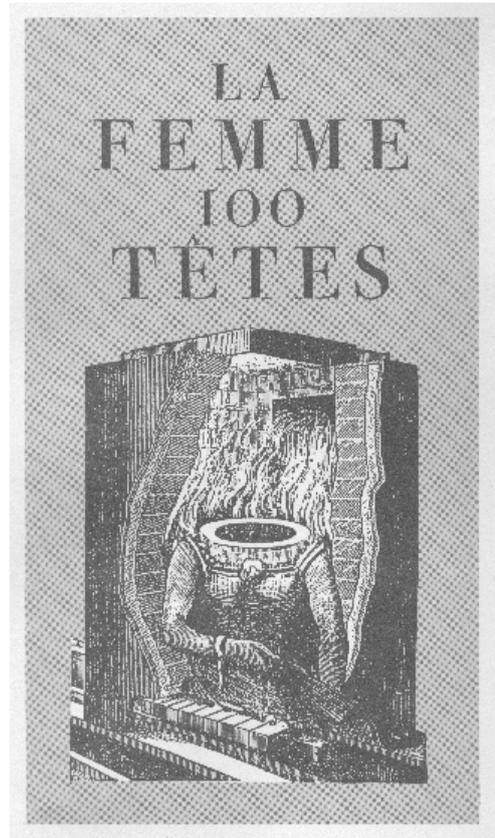
Le fourneau Carr, représenté en coupe par la vignette, comprend deux enveloppes rétractaires B et C et une enveloppe métallique D. Comme on le voit, les barreaux de la grille, carrés ou trapézoïdaux, sont joints, de manière à constituer une plaque plutôt qu'une grille. Le creuset étant entouré de coke, comme à l'ordinaire, l'air arrive par les quatre côtés du fourneau. Dans ces conditions, le tirage et la température sont uniformes tout autour du creuset, dont le fond repose en outre constamment sur un lit de combustible. Les inconvénients signalés ci-dessus sont évités et la durée du creuset est beaucoup plus considérable.

Le fourneau repose par quatre pieds sur deux poutres en double T parallèles, placées au-dessus du cendrier, et qui peuvent recevoir ainsi plusieurs de ces appareils. Un fourneau de ce genre a été récemment expérimenté chez M. Galloway à Manchester. Il venait d'être achetés et était encore humide. Le creuset était chargé de 60 kilogrammes de brique, on put opérer la coulée une heure quarante minutes après l'allumage, et le creuset ayant été rechargé d'environ 45 kilogrammes, cette seconde coulée put se faire au bout de quarante minutes.

Ces fourneaux peuvent avoir de très grandes dimensions. On fait des creusets pouvant contenir 250 kilogrammes. (Mechanical World.)

Le propriétaire-gérant: G. FISCHER.

CHATELAIN, Imp. et Éd. CHATELAIN.



LA SCIENCE FORAINE

LES FEMMES A TROIS TÊTES

Dans les Larques des Expositions de Paris ou de la hauteur, par exemple, à la Foire aux pains

d'épice, à la Bte de Saint-Claude, etc., dans les tours des haleleurs, acrobates, jongleurs, saltimbanques, qui opèrent sur les places, dans les cafés-concerts ou les cirques, on trouve soit des phénomènes ayant un véritable intérêt scientifique, soit des applications ingénieuses de diverses sciences ou

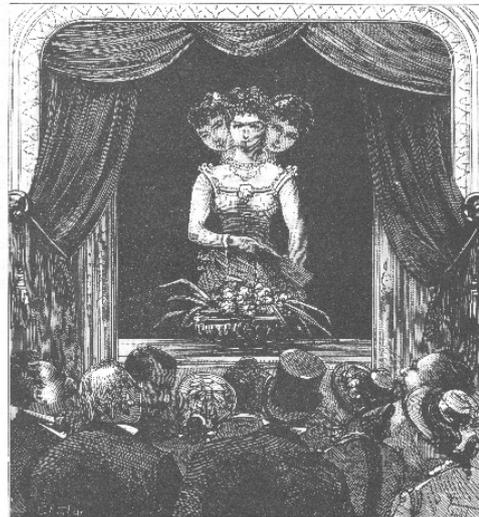


Fig. 1. — La femme à trois têtes.

simples des « trucs » qui intriquent le spectateur. Comme en général on aime à connaître le secret de ce qui nous a surpris, intéressé ou intrigué, nous croyons répondre au désir d'un certain nombre des lecteurs de la Nature en consacrant quelques articles à ce qui se peut appeler la science foraine.

Aujourd'hui nous parlons du procédé employé pour créer: les femmes à trois têtes. L'extérieur de la petite lorsque qu'un establi ce phénomène est couvert d'une grande toile peinte représentant une femme en costume de soirée se trouvant dans un saint richement décoré avec quelques personnes. Cette femme a trois têtes. Pour

Abb.1 Titelcollage, La femme 100 têtes, Paris 1929; Abb. 2a Schmelzofen, La Nature, 22. 9. 1883, S. 272; Abb.2b Dreiköpfige Frau, La Nature, 9. 9.1883, S. 237; Abb.3 Relief La femme 100 têtes, Île de St. Louis, Paris.

fügen sich in die Faszination der Surrealisten für das Acephalische<sup>268</sup>. Dies alles könnte Max Ernsts Wahrnehmung für die *femme sans tête* geschärft haben, er könnte ihr auch auf der Île de St. Louis begegnet sein, wo sie noch heute eine Hausecke an einer ehemals „Rue de la Femme sans teste“ genannten Straße ziert (Abb.3)<sup>269</sup>. Auch wenn surrealistische Bildwelten eine ikonographische Deutung einladen mögen, verfängt man sich allzu leicht in möglichen Bezügen. Interessanter ist es, sich auf die *techné*, das Gemachtsein der Blätter, einzulassen und über eine Rekonstruktion die innere Ökonomie freizulegen, mit der die Phantastik der surrealistischen Bildwelt generiert wird. Es handelt sich bei Max Ernst um eine im wahrsten Sinne experimentelle Technik, die sich Effekte der Fotografie wie der Reproduktion zu Nutze macht. Die Illustrationen aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sind dabei nicht bloß Spielmaterial für eine davon unabhängige künstlerische Imagination, wie Werner Spies nahe gelegt hat. Die Transformationen sind *mit* und *aus* dem Material entwickelt. Jedem Schnitt und jeder Montage geht eine exakte Lektüre voraus, die die Lücke zwischen dem faktisch Gegebenen und dem Intendierten ausmacht und als Ausgangspunkt für den Eingriff benutzt. Die Arbeit beginnt also nie mit einem weißen Blatt, sondern mit einer Vorlage. Max Ernst reagiert zugleich analytisch und kreativ interpretierend auf implizite Angebote. In der Sprache der Surrealisten: „Keiner hat sich besser als Max Ernst darauf verstanden, die Taschen der Dinge nach außen zu kehren.“<sup>270</sup> Er tut es, indem er Elemente hinzufügt, die die Bezüge im Bild verändern.

### **Integrierte Collage**

Spies hat darauf verwiesen, dass Max Ernst bereits Anfang der 20er Jahre mit dieser Form der Collage experimentiert hat. Anders als in den Dada Collagen werden die Fragmente nicht auf einem neutralen Grund montiert, sondern in eine Basisvorlage.<sup>271</sup> Die Montage zielt auf die Integration der Elemente in den vorgegebenen Bildraum. Um diesen Aspekt hervorzuheben, benutze ich den Begriff der integrierten Collage. Die Regeln der Perspektive werden dabei soweit beachtet, dass der Eindruck einer räumlichen Kontinuität erweckt wird. Formal gesehen gibt es keine Disproportionen und abrupten Sprünge wie in anderen Collagetechniken, die den konventionellen Bildraum sprengen. In fotobasierten Collagen hat Max Ernst den Anschein von Einheitlichkeit häufig durch Übermalungen herbeigeführt. Hier zeichnet sich ab, dass er nicht nur an dem poetischen Funken interessiert ist, der sich durch die Zusammenführung heterogener

<sup>268</sup> Charles Stuckey, „Duchamp’s Acephalic Symbolism“, in: *Art in America*, 65, 1977, Nr.1, S. 96-99. Stuckey steckt den breiten Horizont ab und geht auch auf Bataille und Masson ein.

<sup>269</sup> „C’était là que le peintre avait son atelier, dans les combles de l’ancien hôtel du Martoy, à l’angle de la rue de la Femme-sans-Tête“, so beschreibt Zola die Lage des Ateliers des Malers Claude im zweiten Absatz seines Romans „L’œuvre“. Emile Zola, *L’œuvre*, Paris 1902, S. 2.

<sup>270</sup> Tristan Tzara, „Max Ernst et les images réversibles“, in: *Cahiers d’Art*, IX, 1934, S. 165 ff., zitiert nach der Übersetzung von M. Oestereicher-Mollwo, in: Günter Metken (Hrsg.), *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Hofheim 1983, S. 318-323. Tzara hebt die erkenntnistheoretische Dimension von Ernsts Praxis hervor.

<sup>271</sup> Spies unterscheidet zwischen synthetischer und analytischer Collage. Als synthetisch bezeichnet er Collagen, in denen Elemente auf einem neutralen Grund zusammengefügt sind, als analytisch diejenigen, in denen sie in einen bestehenden Zusammenhang eingefügt sind; vgl. Spies, *Inventar und Widerspruch*, a.a.O., S. 105.

Elemente erzielen lässt, sondern an der Spannung, die zwischen ihrer Montage und dem konventionellem Bildraum entsteht. Aus dieser Spannung entwickelt er eine neue Form der Collagepraxis, die Affinitäten zu Manipulations- und Montagepraktiken in den technischen Medien zeigen.

In der „Leimbereitung aus Knochen“ von 1921 reduziert er die Manipulation erstmals auf reine Montage. Der Eindruck der Einheitlichkeit verdankt sich dem Material, mit dem er arbeitet (Abb.4). Es besteht ausschließlich aus Holzstichillustrationen. Anders als bei der Collagierung von Fotofragmenten ermöglicht das grafische Medium eine nahtlose Verfung der Montageelemente. Während die Fotografie die individuellen Schattierungen und Texturen ihrer Gegenstände durch Halbtöne wiedergibt, werden Oberflächenunterschiede im Holzstich ins Schwarz-Weiß des Linienrasters übersetzt. Diese Homogenisierung innerhalb des Ausgangsmaterials erlaubt es, den Eindruck von Einheitlichkeit zu erwecken, wenn die Regeln der Raumkontinuität halbwegs gewahrt werden, ohne dass weitere Eingriffe wie eine Übermalung notwendig wären.

Max Ernst entwickelt aus dem Material heraus eine Ökonomie der Montage, die entscheidend die umfangreiche Produktion für die Collageromane strukturiert.<sup>272</sup>.

Innerhalb dieser Ökonomie, die darauf basiert, der Struktur nach homogene Elemente in eine Basisvorlage derselben Struktur einzufügen, wird alles zu einer Frage der *Platzierung*: Die Montageteile ersetzen notwendig bereits Vorhandenes, sei es auch nur einen dargestellten Zwischenraum. Sie ersetzen es so, als füllten sie eine Lücke. Nur so entsteht der Eindruck, dass sie sich in einen kontinuierlichen Bildraum fügen. Die Regelmäßigkeit des schwarz-weißen Linienrasters verstärkt ihn. Sie geht auf eine halbautomatische Rasterung bei der Übertragung der Vorlage auf den Holzstock zurück. Das mechanische Raster trägt seinerseits zur Vereinfachung der Objekte in den Illustrationen bei. Max Ernst zeigt eine deutliche Vorliebe für schematische Darstellungen, die zur Unterhaltung und Belehrung in den Zeitschriften eingerückt sind. Auch bei den Romanillustrationen, die er verwendet, steigert die technisch vereinfachte Form der Reproduktion die stereotypen



Abb. 4 Leimbereitung aus Knochen, 1921, Collage auf Karton, 7 x 11cm.

<sup>272</sup> 145 der 147 Vorlagen für die Bildtafeln der *Femme 100 têtes* entstanden ohne weitere Zusätze oder Bearbeitungsschritte ausschließlich aus der Montage von Holzstichillustrationen.

Kontrastwirkungen der dramatischen Szenen.

Die halbindustrielle Fertigung erleichtert nicht nur die Reproduktion der Vorlagen und ihre Vervielfältigung, sie trägt auch dazu bei, dass die Illustrationen leicht zu kopieren sind. Das Bildmaterial aus *Magazin pittoresque* und *La Nature*, mit dem Max Ernst arbeitet, zirkulierte in unterschiedlichen Kontexten auch in den Nachbarländern.<sup>273</sup> Max Ernst benutzt also Material, das über die Grenzen hinweg publiziert wurde und repräsentativ für den populären Bilderkosmos des 19. Jahrhunderts ist.<sup>274</sup>

Der Holzstich bleibt bis zur Jahrhundertwende das beherrschende Reproduktionsmedium. Er wird nicht nur zur Reproduktion von Zeichnungen und anderen traditionellen Darstellungsmedien benutzt. Ab Mitte der 1870er Jahre werden auch Fotografien für auflagenstarke Publikationen mehr und mehr nachgestochen und als Holzstiche gedruckt. Noch 1891 verteidigt *La Nature* aus Kostengründen den Holzstich als Reproduktionsverfahren gegen die photomechanische Autotypie. Die Zeitschrift präsentiert ein Foto in beiden Verfahren und fordert den Leser auf, die Ergebnisse miteinander zu vergleichen. Max Ernst hat den Holzstich für eine Collage verwendet (Abb.5). Durch



Abb.5 *La femme 100 têtes*, Kap. 3, (38).

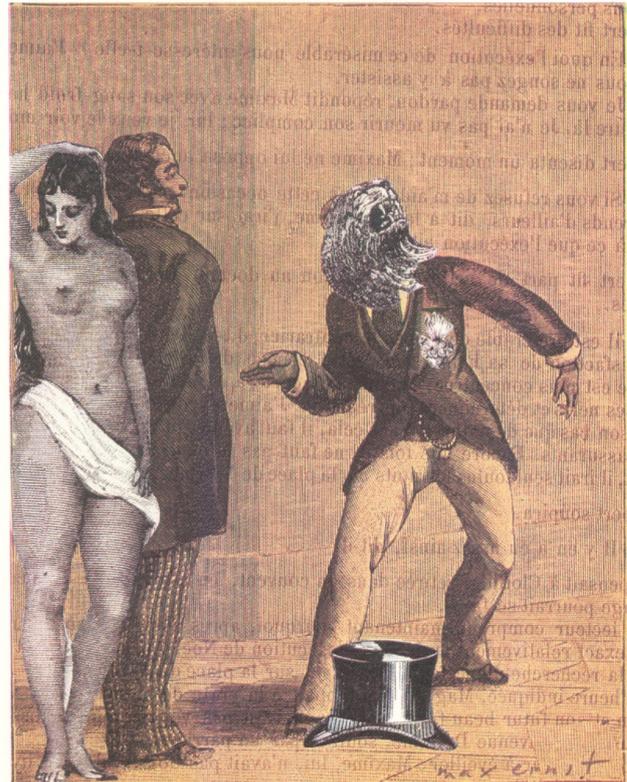
<sup>273</sup> Eine Auswahl aus *La Nature* erschien 1880 unter dem Titel *Les récréations scientifiques ou l'enseignement par les jeux* und avancierte in Übersetzungen zu einem europäischen Bestseller.

<sup>274</sup> Die Erschließung der populären Bilderwelt des 19. Jahrhunderts steckt noch in den Anfängen. Eine empirisch fundierte Übersicht über Illustrationen zwischen 1842 und 1882 in der *Illustrierten Zeitung* und der *Leipziger Illustrierten* findet sich in Bernd Weises, „Aktuelle Nachrichtenbilder ‘Nach Photographien’“, in: Charles Grivel, André Gunthert, Bernd Stiegler (Hrsg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816-1914*, München 2003, S. 62-101.

die Montage von zwei Aktfiguren scheinen sich die Gassenjungen am Geländer nicht länger für den Fotografen zu interessieren, der sie gerade aufnimmt, sondern für die Erscheinung des nackten Paares auf der Treppe. Diese Deviation qua Montage ist ebenso charakteristisch wie die Wahl der Vorlage. Sie steht mit Ernsts Interesse an Illustrationen in *La Nature* in Zusammenhang, die sich mit Fragen der Fotografie beschäftigen.

Die ältere Form der Reproduktion, die Fotografien in einem zwar halbmechanischen, aber immer noch von Hand ausgeführten Verfahren in ein Linienraster übersetzt, bietet zwei entscheidende Vorteile: Anders als die Photogravure kann der Holzstich zusammen mit dem Text gedruckt werden und zweitens ist kein spezielles Papier erforderlich. Durch billiges Papier können die Produktionskosten wesentlich niedriger gehalten werden.

Das billige Papier gilbt, und mehr noch, es gilbt unterschiedlich. Die Montageteile in den Vorlagen für die Collageromane setzen sich durch ihren unterschiedlichen Zustand der Vergilbung voneinander ab. Die unterschiedlichen Farbwerte gefährden den Eindruck der Einheitlichkeit. Das durchkreuzt ihre beabsichtigte optische Integration. Auch schlägt mitunter die Schrift der Rückseite durch (Abb.6). Die *Reproduktion* der Collagen erweist sich nicht bloß als ein Mittel der Vervielfältigung, sie filtert aus, verwischt die Schnittstellen und hebt die Unterschiede im Farbton auf. Max Ernst setzt die Reproduktion gezielt als Mittel der Manipulation ein. Die Reproduktion übertrifft das „Original“, indem sie die als störend empfundenen Unterschiede dissimuliert. Erst in der Reproduktion vollendet sich die Integration der montierten



37a/b Ohne Titel, um 1929

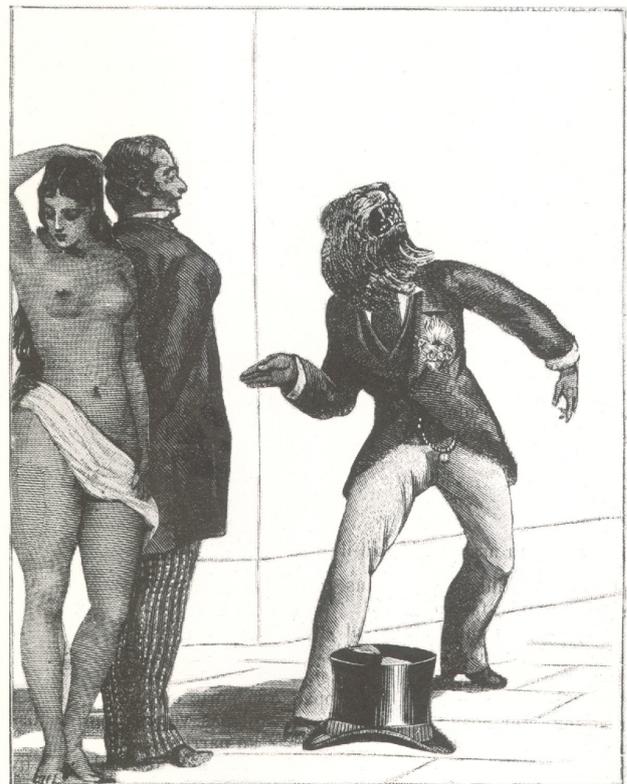


Abb.6 L'homme lion, 1929, Collages, 14x11cm, Collage und Repro.

Teile. Welche Bedeutung Ernst diesem Schritt beimisst, zeigt sich bereits Anfang der 20er Jahre. Er lässt seine Fotocollagen abfotografieren und signiert anschließend die Fotografie.<sup>275</sup> Nun könnte man annehmen, dass das wie die Signierung eines graphischen Blatts funktioniert. Das würde allerdings die eigentümliche Spannung zwischen der Collage und der Reproduktion unterdrücken. Die Reproduktion ist nicht einfach ein Mittel der Vervielfältigung. Sie wird zur Kaschierung der Montageränder eingesetzt. Sie zielt auf Dissimulation, geht es doch darum, die Wahrnehmung zu *täuschen*. Ein Brief von Max Ernst an Tristan Tzara, der 1920 Arbeiten für den geplanten Dadaglobe angefordert hatte, macht das deutlich. Ernst schreibt: „Können Sie dem Klischierer beibringen, dass er die Nähte bei den geklebten Arbeiten in der Reproduktion verwischt (damit das Geheimnis der Fatagaga bewahrt bleibt)?“<sup>276</sup>

Zwei Dinge fallen auf: Erstens, dass der Bereich von Produktion und Reproduktion durchlässig wird und zweitens, dass die Manipulation offensichtlich als Betriebsgeheimnis betrachtet wird. Max Ernst hat Collagen nicht allein als Vorlagen für den Druck verwendet, sondern auch für Zeichnungen und Gemälde. In der Übertragung werden die Spuren der Montage ebenso gelöscht wie in der Reproduktion. Dass Reproduktionen von Collagen als Repros von Zeichnungen und Originalgraphiken firmierten, hat er wenn nicht veranlasst, so doch zumindest nicht korrigiert. Auf dem Umschlag der mit Paul Eluard 1921 veröffentlichten *Répétitions* steht „*Dessin de Max Ernst*“ – als ob es sich bei den Collagen um Zeichnungen handele.<sup>277</sup>

Erst mit den Collageromanen ändert sich das. Vielleicht wird er sich erst bei der Produktion in Serie selbst klar über den Stellenwert der Reproduktion: Sie ist nicht länger eine Form der Kaschierung, sondern *integrativer* Teil der Produktion. Seine Arbeit geht von Reproduktionen aus und wird erst durch die Reproduktion vervollständigt. Die Collage fungiert als Durchgangsstufe, in der reproduziertes Material für die Reproduktion zusammengefügt wird. Sie hat nicht den Status des Originals. Die Collagen für die *Femme 100 têtes* in der Sammlung des Vicomte Noaille und seiner Frau sind zumeist unsigniert.<sup>278</sup> Erst in der Reproduktion realisiert sich der beabsichtigte Effekt. Sie ist nicht länger eine Verminderung gegenüber dem Original, sondern untergräbt seinen Status, indem sie es überbietet. Die Reproduktion produktiv zu machen, unterminiert die Unterscheidungen. Was als illusionistischer Trick begonnen hat, ist eine offensive Taktik geworden.

Es geht also weder um unmittelbare Eingebungen noch um Originalschöpfung,<sup>279</sup> sondern um eine

---

<sup>275</sup> Z.B. *Santa conversazione* von 1921.

<sup>276</sup> Zit. nach Werner Spies, *Inventar und Widerspruch*, a.a.O., S. 68.

<sup>277</sup> Erst wesentlich später markiert Max Ernst selbstbewusst den Beitrag seines Verfahrens der integrierten Collage für die surrealistische Bildproduktion. In „Jenseits der Malerei“ von 1936 stellt er unter dem Zwischentitel „Welches ist die höchste Errungenschaft der Collage?“ heraus: „Die surrealistische Malerei“, und fügt sowohl einschränkend wie klarstellend hinzu: „wenigstens in dem einen ihrer vielfältigen Aspekte, den ich zwischen 1921 und 1924 allein herausgearbeitet habe und der später ... von anderen weiter erforscht worden ist (zum Beispiel von Magritte, dessen Bilder ganz und gar handgemalte Collagen sind, und von Dali).“ Günther Metken (Hrsg.), *Als die Surrealisten noch recht hatten*, a.a.O., S. 333.

<sup>278</sup> Die Collagen sind heute im Besitz der Tochter Natalie. Zur Erwerbungs geschichte vgl. Charlotte Stokes, *La Femme 100 Têtes by Max Ernst*, a.a.O., S. 97 f.

<sup>279</sup> Max Ernsts Text, „Was ist Surrealismus?“ von 1934 beginnt mit dem Satz „Als letzter Aberglaube, als trauriges Reststück des Schöpfermythus blieb dem westlichen Kulturkreis das Märchen vom Schöpfer tum des Künstlers.“ Zit. nach Metken, a.a.O., S. 323.

Praxis der Intervention, die ganz konkret mit dem Material eines reproduzierten Bilduniversums arbeitet.

### **Interventionsstrategien und Bildökonomie**

Max Ernsts Umgang mit dem Material der Collageromane lässt sich in drei Schritten beschreiben: Auswahl, Dekontextualisierung, Manipulation.

Zunächst zur *Auswahl*: Die Holzstichillustrationen stammen aus Heften und Büchern zur Belehrung und Unterhaltung, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Massenaufgaben verbreitet wurden. Für *La femme 100 têtes* stammt der Hauptanteil aus alten Jahrgängen der Zeitschrift *La Nature*. Die ersten Szenarien des Collageromans entwickeln sich aus der systematischen Auseinandersetzung mit dem Illustrationsmaterial vor allem dieser Zeitschrift. Obwohl sich eine Prädisposition für Holzstiche aus dem populärwissenschaftlichen Bereich schon vorher ausmachen lässt, steht der Griff nach *La Nature* unmittelbar in Zusammenhang mit Max Ernsts Pariser Umfeld. *La Nature* gab in ihrer aktuellen Form das Modell für *La Révolution Surréaliste* ab, dem Zentralorgan des Surrealismus.<sup>280</sup> Pierre Naville hatte vorgeschlagen, die Erscheinungsweise der naturwissenschaftlichen Zeitschrift zu kopieren. Zum einen sollte sich die *Révolution Surréaliste* dadurch von der Aufmachung ästhetisch-literarischer Zeitschriften absetzen, zum anderen bot der Wissenschaftspositivismus von *La Nature* eine willkommene Reibungsfläche für die surrealistische Imagination. Benjamin Péret stellt in der ersten Nummer Überlegungen darüber an, dass einen bei der Lektüre von wissenschaftlichen Artikeln der Erfindungsgeist überkommt, weil man als Laie den mitgeteilten Fakten eine Bedeutung zu verleihen geneigt ist, die sie nicht besitzen. Diese Form der Bezugnahme auf die Naturwissenschaften ist nicht nur bei Max Ernst eine Quelle surrealistischer Inspiration.<sup>281</sup> Mathematische Modelle entwickelten in der Folgezeit eine hohe Anziehungskraft für die Surrealisten. Als geheimnisvolle „objets trouvés“ geistern sie durch Romanillustrationen, Ausstellungsarrangements und Gemälde.<sup>282</sup>

Illustrationen aus *La Nature* als Material zu benutzen, ist also keine bloß zufällige Entscheidung. Max Ernsts Interesse für schematische Darstellungen aus den Naturwissenschaften geht auf die Kölner Zeit zurück<sup>283</sup> und wird durch das Pariser Umfeld verstärkt. Seine Wahl folgt und entfaltet

<sup>280</sup> Vgl. Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, London 1978, S. 205.

<sup>281</sup> Der Kölner Lehrmittelkatalog mit seinem Anschauungsmaterial bot bereits einschlägige Anregungen; vgl. Dirk Teuber, „Bibliotheca Paedagogica“. Zur Quellenfunktion des Kölner Lehrmittelkataloges für Max Ernst“, in: Max Ernst, *Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke*. Die Sammlung Bolliger – eine Neuerwerbung, Kunstmuseum Bonn, 1989, S. 35-50.

<sup>282</sup> Vgl. Gabriele Werner, *Mathematik im Surrealismus*. Man Ray – Max Ernst – Dorothea Tanning, Marburg 2002. Im Zentrum stehen Man Rays Fotografien mathematischer Objekte. Marcel Jean überliefert, dass Max Ernst es war, der sie im Institut Poincaré entdeckte, vgl. Marcel Jean, *Geschichte des Surrealismus*, Köln 1959. Man Ray hat sie im Auftrag der *Cahiers d'art* fotografiert. Sie dienten als Illustration für Christian Zervos' Artikel „Mathématique et art abstrait“ in der Nr. 1-2 von 1936. (Vgl. dazu G. Werner, a.a.O., S. 117-125).

<sup>283</sup> In den *Dada* Magazinen finden sich immer wieder technische Zeichnungen als Montageelemente. Die ersten Blätter dieser Art tauchen um 1915 in New York auf, u.a. bei de Zaya, Picabia und Duchamp. Alfred Stieglitz veröffentlicht etliche in seiner Zeitschrift *291 (Voilà Elle* von Picabia etwa in Nr. 9, 1915, unpaginiert). Picabia gab seiner Nachfolgezeitschrift *391*, die zwischen 1917 und 1924 erschien, zahlreiche

eine Disposition surrealistischer Inspiration.

Im Frühjahr 1929 auf dem Landsitz seiner französischen Schwiegereltern nimmt Ernst sich einige alte Jahrgänge von *La Nature* vor<sup>284</sup> und kombiniert die Illustrationen zu den populärwissenschaftlichen Artikeln mit Holzstichillustrationen aus anderen Bereichen populärer Unterhaltung, häufig dramatischen Inhalts.

Die *Dekontextualisierung* besteht zunächst in der Isolierung des Blatts. In dem Moment, indem es zur Vorlage dient, hat ein Transfer stattgefunden. Die Illustration, die dem Text etwas zusetzt, wird zum Bild, dem etwas fehlt.

Der Eingriff geht mit diesem Mangel um. Je schematischer das Bild ist, je weniger die Binnenelemente für den uninformierten Betrachter miteinander auf einsichtige Weise verwoben sind, um so größer ist die Lücke, in die sich die neuen Interpretamente einhaken können, die für eine Verschiebung des Sinns sorgen. Das formelhaft Schematische der populärwissenschaftlichen Darstellungen ist dafür besonders einladend. Die Gegenstände sind vereinfacht und isoliert. Ihre Zusammenstellung wird außerhalb des erklärenden Kontexts unverständlich. Aber auch die Pathosformeln, mit denen Erregung, Abwehr, Schrecken, Verzweiflung, oder Demut und Hingabe in Romanillustrationen wiedergegeben werden, sind geeignet. Aus dem Kontext gelöst gehen die Gesten der Figuren rätselhaft ins Leere. Die Auswahl reagiert auf die Möglichkeiten, die sich durch die Dekontextualisierung bilden.

Die *Manipulation* setzt hier an: Die Fragmente werden im Hinblick auf ihre Supplementfunktion ausgewählt. Zugleich sind sie es, die Bildfolgen motivisch verknüpfen. Es gibt bestimmte Strategien der Platzierung, die sich beobachten lassen. Eine davon ist die *Drehung*<sup>285</sup> montierter Figuren. Max Ernst rotiert die ausgeschnittene Figur aus der ursprünglichen Position und setzt sie mal gekippt, mal um 180 Grad gedreht in die Vorlage ein. Sehr häufig verwendet er dafür Reproduktionen von akademischen Akten.<sup>286</sup> Sie werden in den gegebenen, perspektivischen Raum einer Vorlage eingepasst, stechen aber durch ihre im Umriss gegebene Nacktheit von der umgebenden Szene ab. Durch die Drehung werden sitzende oder liegende Figuren vertikalisiert. Die aufgestützten Arme „einer legendären erwachsenen Frau“ z.B. greifen nach der Drehung ins Leere und der ausgestreckte Fuß über dem Boden erweckt den Eindruck, dass die in der Hüfte abgeknickte Figur schwebt (Abb.7). Die Drehung dynamisiert nicht nur die steifen Posen der akademischen Akte, sie setzt die Gesetze der Schwerkraft für sie außer Kraft.

Für den Betrachter signalisieren diese zwar perspektivisch integrierten, aber befremdlichen

Maschinenportraits bei.

<sup>284</sup> Es handelt sich um die Jahrgänge 1874, 1882/83 und 1889-1892; vgl. Jürgen Pech, *La femme 100 têtes*, Kunstkabinett Brühl, 1984. Hinzukommen noch ältere Jahrgängen des *Magazine Pittoresque*, die auf 1830er Jahrgänge zurückgehen, die Frühzeit der illustrierten Zeitschriften, sowie Romanillustrationen.

<sup>285</sup> Max Ernst dreht für seine Arbeiten Anfang der 20er Jahren häufiger die Vorlagen, die er bearbeitet. So zum Beispiel die Seite 756 aus dem Lehrmittelkatalog mit physikalischen Apparaten, die in der Übermalung sich in die *hydrométrie à tuer par la temperature* von 1920 verwandelt, vgl. Dirk Teuber, „Bibliotheca Paedagogica“, a.a.O., Abb. 10 u. 11, S. 40. Durch die Drehung verwandeln sich die Apparate in mechanomorphe Formen. Durch diese einfache Form der Dekontextualisierung werden sie von ihrer ursprünglichen Funktion entlastet zum Spielmaterial künstlerischer Imagination.

<sup>286</sup> Die Aktfiguren stammen zumeist aus: Robert Hamerling, *Amor und Psyche*, Leipzig 1882.

Figuren den Eintritt einer anderen Ebene des Geschehens. Die Intervention lässt die Figuren der dargestellten Szene naturgemäß unberührt. In der Collage „jeden freitag durchstreifen titanen unsere waschküchen in raschem zick-zack-flug“ nehmen die Wäscherinnen keinerlei Notiz vom Titanenkampf über ihren Köpfen und unterhalb der Wäscheleine (Abb.8). Die formale Integration geht aber gleichzeitig so weit, dass die das Geschlecht des niedergeworfenen Titans deckende Schraffur nahtlos in die der Wäsche auf der Leine übergeht. Das hindert nicht den Eindruck der Heterogenität. Das Überirdische der Erscheinung ist vom Material her betrachtet der Einbruch von Elementen einer idealisch gesonnenen Hochkultur in die Niederungen des Alltags. Die Materialauswahl sichert dabei die Integrationsfähigkeit. Medial liegen die Bildquellen nicht weit auseinander. Beides sind Holzstichillustrationen, beide aus Zeitschriften, die für ein Massenpublikum bestimmt sind (Abb.9).

Die Unterzeile verknüpft die beiden Teile der Collage und dupliziert ihre Integration in *einen* Erfahrungsraum. Der sachlich konstatierende Ton der Aussage macht weiter kein Aufheben von der wöchentlichen Erscheinung. Die Bildunterschrift der folgenden Collage schließt syntaktisch an: „und nichts wird alltäglicher sein als ein titan im restaurant“ (Abb.10).

Die Aktfigur ist gekippt.<sup>287</sup> Sie ist so zwischen den Mann und die weibliche Bedienung gesetzt, dass die eigentümliche gestische Beziehung zwischen den beiden zugleich unterbrochen und verstärkt wird. Vermutlich handelt es sich um eine Form zeichensprachlicher Kommunikation, die hier dargestellt ist. Mit einem Blick von unten schaltet sich der nackte Titan in die Blick- und Zeigeverbindung zwischen den beiden ein. Er schaut ebenfalls auf den Mund der Bedienung, auf den sie selbst und der Kunde deuten. Das ist der Ansatzpunkt der Intervention. Sie materialisiert sich aber erst über die Lücke auf der Tischplatte, die es erlaubt, das aufgesetzte Knie des Titan dort so einzufügen, dass die Figur in den intentional aufgeladenen Raum zwischen den beiden Protagonisten hineinragt. Nicht nur ihr Blick, auch die Nacktheit des Titans verschiebt die Verständigungszeichen zwischen den Akteuren ins Erotische.

<sup>287</sup> Die Titanen sind dem *Magazine Pittoresque* entnommen. Bei dem in der Waschküche handelt es sich um eine nach rechts gedrehte Figur, die aus einer aufragenden in eine liegende Figur gedreht worden ist, im Restaurant ist sie aus einer Sitzposition in eine Knieposition gedreht. Charlotte Stokes hat auch diese zweite Figur lokalisiert (1838, Bd. 6, S. 205); vgl. C. Stokes, a.a.O., Bd. 2, Abb. 82. Sie ist der Rezension von Robert Desnos in Documents, Nr. 4, 1930, S. 239 beigegeben.



Abb.7 La femme 100 têtes, Kap. 3, (42).



Abb.8 La femme 100 têtes, Kap. 5, (81).



Abb.9 *Magasin Pittoresque*, „...Und erlöse uns von dem Übel...“



Abb.10 La femme 100 têtes, Kap. 5, (82).

Im folgenden Blatt ist die akademische Aktfigur wieder gedreht montiert und in den Mittelpunkt der Handlung gerückt (Abb.11). Statt das vom Schmieden heiße Rad zu kühlen, umrauscht das Wasser aus dem Eimer des Handwerkers die nackte Gestalt.<sup>288</sup> Auch hier bricht das Mythische in Gestalt einer Quellnymphe in eine Alltagssituation. Die Unterzeile kommentiert „der wagenbauer blindheit birgt keime zu köstlichen chimären“. Sie konstatiert exakt den Umsprung von der Illustration zur Collage. Die Akteure wissen nichts von dem, was wir sehen. Wir sehen ihre „blindheit“ und die „chimäre“. Wiederum transponiert der Eingriff die Szene ins Erotische. Oder wird dem, was latent in ihr angelegt ist, durch die Montage bloß zur Sichtbarkeit verholfen?

Die Drehung montierter Elemente ist nur ein Sonderfall der Platzierung. Sie radikalisiert die Dekontextualisierung und ermöglicht dadurch eine flexible Verwendung der Montagefiguren. Auf den ersten Blick scheinen ihre Haltungen dank ihrer räumlichen Integration plausibel. Die neue Orientierung lässt sie jedoch rätselhaft erscheinen. Die Drehung zeigt, mit wie wenig Aufwand Max Ernst Unmögliches inszeniert und es gleichzeitig als möglich erscheinen lässt. Dieselbe Ökonomie herrscht in der Art und Weise, wie er auf die Vorgaben einer Vorlage reagiert. Die Intervention wird aus dem Material heraus entwickelt. Die Lücken, die Max Ernst ausmacht, sind nicht einfach freie Stellen. Die perspektivische Raumkonstruktion basiert auf einer bruchlosen Kontinuität innerhalb der Darstellung. Zwischenräume braucht sie, um die Beziehung der einzelnen Elemente untereinander und im Raum ausdrücken zu können. In ihnen entfalten sich die Beziehungen zwischen den Personen. Ihre Konstellationen, Gesten und Blickbeziehungen durchqueren den Raum zwischen ihnen und laden ihn auf. Eine der Strategien Max Ernsts setzt hier an. Unbeeindruckt von der direkten Botschaft der Darstellung reagiert er auf das, was zu sehen ist, indem er das unterschwellig Mitgemeinte ausmacht. Daraus entwickelt er eine Praxis der *interpretativen Intervention*.

Am Umgang mit zwei Illustrationen aus den „Damnés de Paris“<sup>289</sup>, die als Vorlagen für zwei Blätter der *Semaine de Bonté* gedient haben, lässt sich das nachvollziehen. In der ersten Vorlage wird der Blick freigegeben auf eine Frau, die mit allen Zeichen des Entsetzens auf einen Ermordeten am Boden blickt. Ein Mann, der den Vorhang zur Szene zurückzieht, beobachtet sie (Abb.12). In der Collage verwandelt er sich vom Voyeur in einen Angreifer mit einem archaischen Steinkopf auf den Schultern



Abb.11 La femme  
100 têtes, Kap. 5,  
(83).

<sup>288</sup> Es handelt sich um eine sitzende Figur auf einer antiken Vase, abgebildet im *Magazine Pittoresque* von 1835, vgl. C. Stokes, a.a.O., Abb. 85.

<sup>289</sup> Constant Guérault, *Les Damnés de Paris*, 1867.

(Abb.13). Er zieht an dem durch Max Ernsts Eingriff verlängerten Haarschopf, während ein auf dem Kopf der Frau montierter Nager gerade dabei ist, ihr in die Finger zu beißen. Dem Plüschsofa entringen sich fuchtelnde Ärmchen. Das Drama in der Vorlage wird zur Nebensache, zumal die Blutlache am Boden mit dem amputierten Gliederwurm halb verdeckt wird.

Schaut man von der Collage zurück zur Vorlage, gibt es auf zwei Ebenen einen Ansatzpunkt für die Intervention. Die erste Herausforderung ist die für den Nichtleser unklare Verbindung zwischen den Protagonisten. Die Unterzeile auf der Vorlage ist ein Zitat<sup>290</sup>. Die Seitenangabe verweist auf eine Szene im Roman. Herausgelöst aus diesem Kontext lädt die Szene neue Kontextualisierungen ein. Der zweite Ansatzpunkt ist ganz konkret: Die einladende Lücke zwischen der in den Vorhang greifenden Hand und dem ausgepolsterten Hintern der Frau. Sie ist gewissermaßen das Einfallstor für die Substitutionen.

Die einmontierten Teile verwandeln die Schreckensgeste in eine Schmerz- und Verteidigungsgeste. Mit geringem Aufwand verschiebt sich ihre Bedeutung von einer psychischen Reaktion auf eine physische.

Durch den Eingriff gewinnt jetzt das Verhältnis zwischen dem Mann im Vordergrund hinter dem Vorhang zu der Frau im Mittelgrund an Interesse. Unterstützt wird das durch das Abdecken der Blutflecke neben dem Mordopfer in der Collage. Die Zwischenräume, die die Beziehung der Figuren zueinander definieren, sind durch den Eingriff verändert.

Es kommt eine dritte Ebene ins Spiel. War von der Lücke die Rede, die dadurch entsteht, dass der Betrachter die Figurenkonstellation nicht ohne den Text verstehen kann und von der, die sich ganz materiell zwischen der greifenden Hand und dem vorgeschobenen Hintern der Frauenfigur zeigt, so gibt es noch eine dritte, die Ernst durch seine Intervention sichtbar macht: Die zwischen dem Betrachter und dem, was ihm zu sehen gegeben wird. Sobald man sich nicht vom vorgeführten Drama bannen lässt und sich anschaut, wie es für den Betrachter in Szene gesetzt wird, ist klar, dass sie auf die Schaulust des Betrachters ausgelegt ist. Für ihn wird der Vorhang im Vordergrund beiseite gezogen. Der Steinkopfmann ist eine Mediationsfigur, die die Schaulust des Betrachters ins Bild setzt. Max Ernsts Eingriff macht aus ihr eine handelnde Figur. Der Maskenmann ist nicht länger bloß der Stellvertreter des Betrachters im Bild. Max Ernst lässt ihn die von der Illustration aufgerufenen Betrachterphantasie stellvertretend vollstrecken. Im nächsten Blatt wird das noch ausdrücklicher.

„Ah, je suis toujours belle! Aime-moi! Georges, Aime moi! (p. 406)“, steht unter einer Illustration, die ebenfalls den „*Damnées de Paris*“ entnommen ist (Abb.14). „Georges“ hält die leidenschaftliche Attacke der Frau auf, die nach seinem Schwert greift. Ihr Blick geht seltsam an ihm vorbei. Sie ist so aus der Umarmung gedreht, dass ihr Dekolleté dem Betrachter die Sicht frei gibt auf ihren Busen. Max Ernst folgt dem impliziten Appell und montiert eine Männerfigur in die leidenschaftliche Szene, die von dem Angebot an den Betrachter handgreiflich Gebrauch macht (Abb.15). Sie ist so in die Umarmung montiert, dass der seltsam ungerichtete, ekstatische Blick der Frau sie trifft. „Georges“ ist zur unbedeutenden Nebenfigur mutiert und der Griff nach seinem Schwert

<sup>290</sup> Die Bildunterschrift lautet: „A ce moment, la duchesse lui tournait le dos“ (p. 328).

gilt jetzt einem phallischen Gebilde, das aus der Rocktasche des Steinkopfmanns zu kommen scheint<sup>291</sup>. Wieder verschiebt die Montage das Geschehen in der Vorlage und rückt einen Agenten des Betrachters ins Bild. Mit dem Griff ins dargebotene Dekolleté lässt Max Ernst die von der Darstellung aufgerufene phantasmatische Wunscherfüllung kurzerhand Platz greifen.

Zu beobachten ist eine konzeptuelle Ökonomie, die aus der Vorlage heraus die Stoßrichtung des Eingriffs bestimmt und eine technische Ökonomie, mit der Max Ernst den Aufwand des Eingriffs gering hält. Das Montageelement des Steinkopfs beispielsweise ist so aus der Vorlage geschnitten, dass das Gestein, aus dem die Osterinselskulptur noch nicht ganz herausgeschlagen ist, im Collagekontext als Perücke fungiert (Abb.16).<sup>292</sup> Mit der Dekontextualisierung der Steinskulptur verschwindet der *Maßstab*. Größenverhältnisse können nur über Relationsbeziehungen wiedergegeben werden. In der Vorlage besorgen das winzige, europäisch gekleidete Figuren. Die geheimnisvollen, riesigen Skulpturen erscheinen in Max Ernst Collagen dagegen kaum größer als der Kopf, den sie jeweils ersetzen. Ernst hält sich strikt an das Gegebene: Was allein zählt, ist die in der Abbildung gemessene Größe, nicht die, auf die sie verweist. Sie wird in die Vorlage eingepasst und so über den veränderten Kontext neu bestimmt.<sup>293</sup>

Fotografie und Reproduktion verändern das Verhältnis zur *Maßstäblichkeit*. Ausschnitt und Vergrößerung dimensionieren die Welt des Sichtbaren neu. André Malreaux benutzt diese Form medialer Erschließung für die Konstruktion seines *Musée Imaginaire*. Die Verschiebung der Maßstäbe in der Reproduktion erlaubt es, Statuen von 20 Metern Höhe in Beziehung zu Statuetten zu setzen und umgekehrt durch Vergrößerung die „arts mineurs“ zu Rivalen der „arts majeurs“ zu machen.<sup>294</sup> Malraux ist sich vollkommen im Klaren darüber, dass es sich nicht um eine Form der Präzisierung der Beobachtung handelt: „...L’agrandissement des sceaux, des monnaies, des amulettes, des figurines crée de véritables arts fictifs.“<sup>295</sup> Bei der Isolierung und Redimensionierung handelt es sich nach Malraux also nicht einfach um einen technisch analytischen Vorgang, sondern um: *Fiktion*.

Für die innere Bildökonomie der Collagen ist der Umsprung einer technisch analytischen Montagepraxis zur phantastischen Bildwirkung charakteristisch. Wie die Drehung lässt sich die Maßstabsverschiebung als eine durchgängige Strategie verfolgen. Der Effekt der Drehung wie das

---

<sup>291</sup> Hände finden sich wie geheime Winke an den Schnittstellen der Collage: „Georges“ Hand, wo der Wurm montiert ist, die versetzte Linke der jungen Frau auf dem Scheitel des montierten Steinkopfs und eine weitere, ominöse an der Schnittstelle zwischen Steinkopf und Hals.

<sup>292</sup> Adolphe Pinart, „Monuments de pierre de l’Ile de Pâques“, Holzstich, in: *Le Tour du monde. Nouveau journal des voyages*, vol. XXXVI, 2e sem. 1878, S. 227; vgl. Ines Lindner, „Und die Bildsprache verneigt sich bis zum Boden“. Gewaltphantasmen in Max Ernsts *Une Semaine de Bonté*, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner, *Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, S. 466-468.

<sup>293</sup> Vgl. Hannah Höchs *Aus einem ethnographischen Museum*, von 1926, eine Folge von Collagen, in der sie Masken in Dada Manier als überproportional große Köpfe auf schwächliche Körperchen montiert.

<sup>294</sup> André Malraux, *Le musée imaginaire* (1947), Paris 1965, S. 96, S. 106. Malraux’ Verhältnis zu Fotografie und Reproduktion ist von Grund auf positiv. Die mediale Inszenierung wird ihm zum kreativen Akt. Anders als dem melancholischen Bürgersohn Benjamin macht ihm der Verlust der Aura nicht zu schaffen. Im Gegenteil zieht er einen gutgemachten Bildband bei weitem einem Besuch in verstaubten Museen vor. Über die Rückkopplung von Fotografie und Museum vgl. S. 122.

<sup>295</sup> Ebd., S. 96.

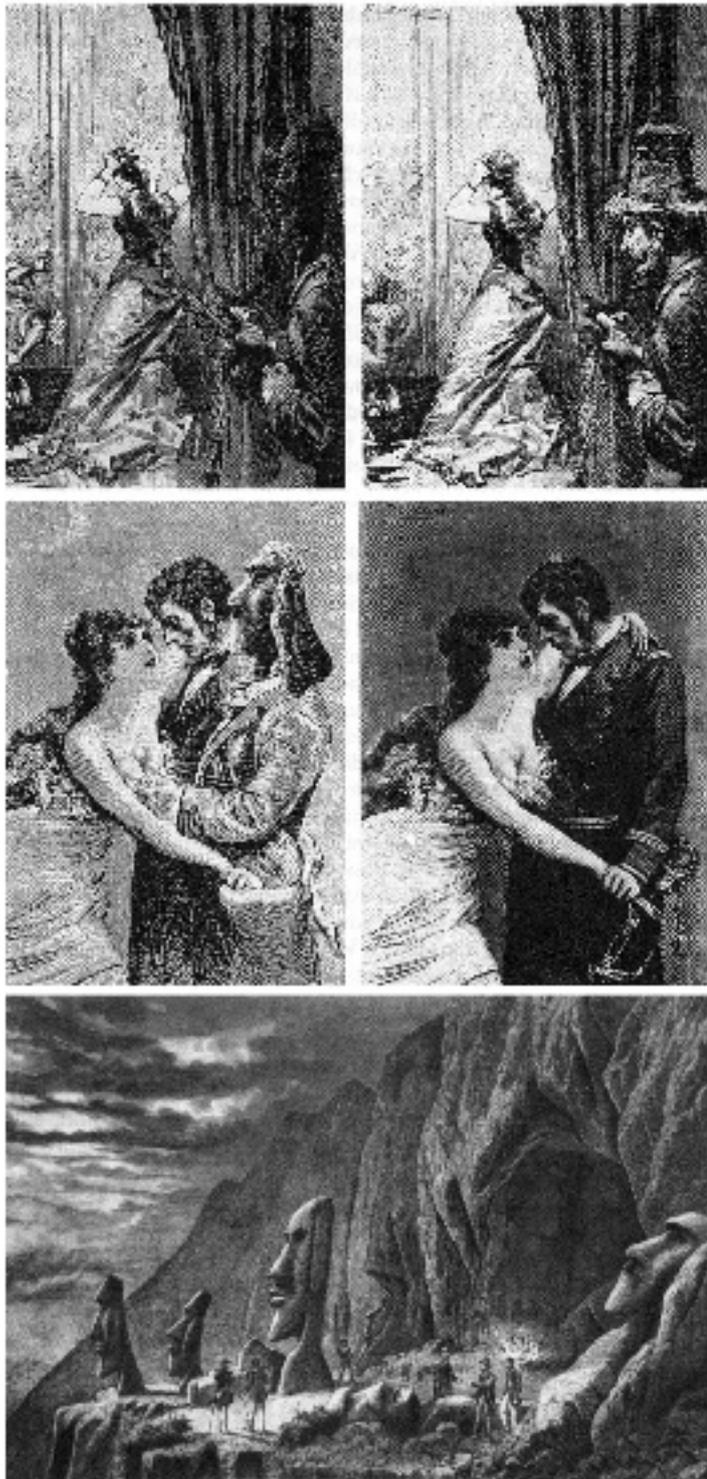


Abb.12,14 Illustration zu « Les Damnés de Paris », Holzstiche um 1870.  
 Abb.13,15 Une semaine de bonté, Kap 5, (153, f).

Abb.16 Adolphe Pinard, Steinmonumente auf der Osterinsel, Holzstich 1877.

Spiel mit den Größenverhältnissen setzt einen perspektivischen Bildraum voraus, der die Verhältnisse der Dinge und Figuren zueinander lesbar macht. Die Basisvorlage bestimmt diesen Raum. Der in der Literatur zu Max Ernst verwendete Begriff des Bildfonds scheint mir zu neutral angesichts des Befundes, dass die Ausgangsillustration die Ansatzpunkte für Max Ernsts Interventionen liefert und zugleich die Kontingenz des Raums sichert. Die Größe der Montageelemente wird durch den Bildraum der Basisvorlagen definiert. Im Gegenzug redefinieren die eingefügten Elemente das Szenario der Illustration. Die Verschiebungen ergeben sich aus der Interferenz der Maßstäbe der verwendeten Reproduktionen. Mit geringem Aufwand kann Max Ernst so überraschende Effekte erzeugen. Banale Szenarien werden dramatisiert und dramatische ironisch gebrochen. Die Montagepraxis unterläuft die akribische Sachlichkeit populärwissenschaftlicher Abbildungen wie das zur Schau gestellte Pathos in den Romanillustrationen. Die Eingriffe folgen einer Logik der Lektüre, die die Darstellungskonventionen unterläuft und auf implizite Einladungen reagiert. Das als Denunziation oder Kritik zu verstehen, greift zu kurz. Der fremd gewordene Blick auf die aus dem Kontext gefallen, aus der Mode geratenen Illustrationen beschäftigt sich mit den unverständlich gewordenen Details, die durch die Schaulust aufgeladen werden. Das gilt für die Dinge nicht weniger als für die Figuren. Die Faszination für ihre eigentümliche Gestensprache zeigt sich nicht allein in der Auswahl des Materials, sondern auch darin, dass Ernst sie durch die Drehung von Figuren *nachahmt*, sodass in ihrem Ursprungskontext unauffällige Figuren in den Collagen eigentümlich expressiv wirken.

Das Schlusskapitel von Max Ernsts drittem Collageroman, der *Semaine de Bonté*, „Element die Lust“, zeigt eine Folge ungewöhnlich bewegter Frauenfiguren. Im ersten Blatt wird der Unterleib der weiblichen Figur durch ein rundes Objekt betont und zugleich verdeckt.<sup>296</sup> Das könnte ein doppelbödiger Hinweis auf die Krankheit sein, die die Kontorsionen der Frauenkörper auf einigen der folgenden Blätter hervorgerufen hat. Ihr Name ist vom griechischen Wort für Uterus abgeleitet: Hysterie. Max Ernst hat sich der Holzstichreproduktionen bedient, die Fotos von der „grande attaque“ wiedergeben. Die festgehaltenen Posen hat Charcot, der sich mit ihrer Erforschung befasst hat, als „attitude passionelle“ bezeichnet und zu Ausdrucksgruppen zusammengefasst. Eine Übersichtstabelle verzeichnet die als charakteristisch eingestuft Phasen des Anfalls. Sie basiert auf Zeichnungen nach den Fotos, die das Typische der Körperhaltungen gegenüber dem bloß Momenthaften der Aufnahme herausstellten (Abb.17). Ziel der Aufnahmen und der schrittweise vorgenommenen Typisierung war das Regelmäßige in der unübersehbaren Vielfalt der Anfallsformen zur Darstellung bringen.

Die erste Vorlage, die Ernst verwendet, entspricht der Klassifikation „Crucifiement“. Die Patientin ist in die Senkrechte gedreht und zwischen einer schleifenverzierten Matratze und einer riesigen Wirbelsäule eingeklemmt (Abb.18). Der verzückt Betenden im folgenden Blatt ist ein nackter, aus der Horizontale gedrehter Jüngling mit einer Spritze (oder Tube?) zwischen den Schenkeln beigegeben, der nach ihren vor dem Geschlecht gefalteten Händen greift (Abb.19).

---

<sup>296</sup> Wahrscheinlich handelt es sich um ein mathematisches Modell. Ab Ende der 30er Jahre tauchen vermehrt Abbildungen aus Martin Schillings Katalog mathematischer Objekte von 1911 bei Max Ernst auf; vgl. Gabriele Werner, a.a.O., S. 90.

Die als „Clownisme“ rubrizierte Phase ist in den zwei folgenden Illustrationen festgehalten (Abb. 20, 21). Aus den krampfhaften Konvulsionen ist bei Max Ernst ein artistischer Sprung geworden. Die Patientin schwebt mit wehendem Gewand über der Lücke zwischen Bett und Tisch, zwei durch Männerhüte markierten Territorien. Im nächsten Blatt ist noch der gedrechselte Pfosten eines Baldachinbetts links in der Collage auszumachen. Hier scheint die Kranke in einem höhlenartigen Raum zu schweben. Das hochgerissene Bein sieht aus wie montiert, - ist es aber nicht.

Wildbauschende Stoffmassen orchestrieren im nächsten Blatt die Kontorsion des halb entblößten Frauenkörpers, der wiederum gedreht über einem Fenstergitter zu schweben scheint (Abb.22). Die nächste Frauenfigur mit halbbentblößter Brust wirkt lasziv (Abb.23). Sie stammt deutlich nicht aus dem Material klinischer Beobachtung, obwohl sich die Körperhaltung durchaus in den Ablauf des großen Anfalls einfügen ließe. (Charcot beobachtete die Hingabe an einen imaginierten Liebhaber während des Anfalls). In der Collage wird sie von einer Welle in eine stürmische Nachtszene getragen. Die Collage bietet an, die Frau als Imagination des fröstelnden, späten Wanderers aus der Szene zu betrachten, in die die Frauenfigur einmontiert ist. Vor allem aber wird sie dem Betrachter angeboten, der eingeladen ist, sich an die Stelle des imaginierten Liebhabers zu phantasieren.

Die letzten drei Frauenfiguren sind fast vollkommen freigestellt. Dreiviertel des Hintergrunds ist bewölkt oder gleich ganz neutralisiert. Zwei sind Illustrationen entnommen, die Charcots Katalogisierung nach typisch für die „période épileptoïde“ und die „deuxième période de clownisme“ sind.

Die Posen wirken wie durch die Montage erzeugt: Das, was Max Ernst sonst als Effekt der Dekontextualisierung und Drehung von Figuren erreicht, die eigenartig rätselhafte Gebärdensprache, findet sich in dem vom hysterischen Anfall herumgeworfenen Körper selbst zur Darstellung gebracht. Zwischen die zwei Collagen, die sich der wissenschaftlichen Illustration bedienen (Abb. 24, 26), hat er eine Collage eingefügt, in der er das noch einmal vorführt (Abb.25). Eine um 180 Grad gedrehte Figur ist so auf einer abgetreppten Kaimauer

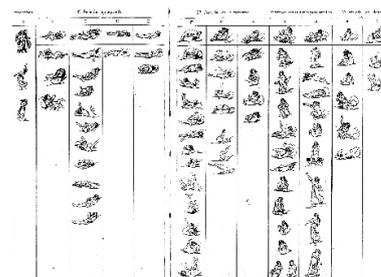


Abb.17 Paul Richier, Synopsis der Phasen des großen hysterischen Anfalls. Zeichnung nach Fotografien, 1881.



Abb.18 Une semaine de bonté, Kap 7, (174).

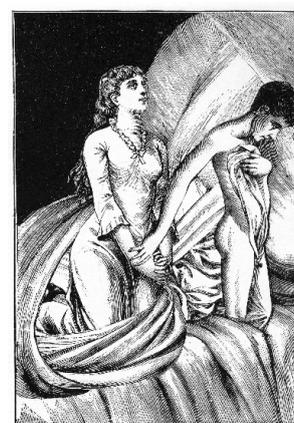


Abb.19 Une semaine de bonté, Kap 7, (175).



Abb.20 Une semaine de bonté, Kap 7, (176).

montiert, dass es aussieht, als handelte es sich um einen Arc de Cercle. Durch seinen Eingriff imitiert er die klinische Darstellung im letzten Blatt. Hier hat er die Unterlage weggeschnitten, von der sich die Patientin Augustine im Arc de Cercle wegstemmt. Der Aufsatzpunkt des Kopfs ist noch an der Abplattung der Haare zu erkennen. Bei der Mimikryfigur stehen sie, jeder Wahrscheinlichkeit entgegen, nach oben.

Offensichtlich gibt es eine Ähnlichkeit zwischen Max Ernsts Montage-Effekten und den Illustrationen des hysterischen Anfalls, mehr noch, es gibt direkte Verbindungen. Die eine führt in sein zeitgenössisches Umfeld. Sie ist vor allem thematisch ausgerichtet. Die andere hat mit der spezifischen Bildform zu tun, die sich einer fotografischen Praxis verdankt. Sie geht ins 19. Jahrhundert zurück.

### **Bildwirkungen der Wissenschaftsfotografie**

Der Arc de Cercle, der zum Emblem des „Großen Anfalls“ geworden ist,<sup>297</sup> ist auch ein Feldzeichen des Surrealismus. In einer ungeheuren physischen Anstrengung erstarrt der Körper zwischen Hingabe und Abwehr. In dieser Bewegungslosigkeit wird er zum Inbild der widersprüchlichen Regungen des Begehrens. Max Ernst verwendet bereits 1929 eine Reproduktion von Augustine im Arc de Cercle. 1931 benutzt er sie für die Gestaltung eines Prospekts, der für surrealistische Publikationen wirbt (Abb.27). Bevor er sie als Schlussfigur der *Semaine de Bonté* verwendet, montiert er sie hier in das Schaufenster eines mit LIVRES ET PUBLICATIONS SURREALISTES überschriebenen Ladens.<sup>298</sup> Die Wahl ist wiederum keineswegs willkürlich: Die Surrealisten hatten 1928 den fünfzigsten Jahrestag der Entdeckung der Hysterie gefeiert. In Nummer 11 vom 15.3.1928 heißt es in einem Text von Aragon und Breton in *Révolution Surréaliste*:

„NOUS, SURREALISTES, TENONS A CÉLÉBRER ICI LE CINQUANTÉNAIRE DE L'HYSTERIE, LA PLUS GRANDE DÉCOUVERTE POÉTIQUE DE LA FIN DU XIXe SIÈCLE ...“

Gefeiert wird nicht allein der Entdecker Charcot, dessen Werke bereits 1923 auf einer Empfehlungsliste des proto-surrealistischen Milieus auftauchen,<sup>299</sup> sondern seine junge Vorzeigepatientin Augustine. Die Dokumentation ihrer Anfälle entzündet erkennbar die surrealistische Phantasie.<sup>300</sup> „...LA DÉLICIEUSE X.L. (AUGUSTINE)“ ist in sechs „attitudes passionelles“ zu sehen<sup>301</sup>. Reproduziert

<sup>297</sup> Auf André Brouillets Gemälde, das Charcots *Leçon clinique à la Salpêtrière* zum Gegenstand hat, ist an der Wand links eine große Schautafel aufgehängt, die den Arc de Cercle zeigt, während eine Patientin (Blanche Wittman) dabei ist, ihn eben zu reproduzieren.

<sup>298</sup> Es handelt sich um das Cover für eine Auflistung surrealistischer Bücher und Zeitschriften, die in der Librairie Jose Corti erhältlich sind.

<sup>299</sup> In: *Litterature*, 11/12, Okt, 1923.

<sup>300</sup> In derselben Ausgabe findet sich ein Auszug aus Bretons Roman *Nadja*. Im Mittelpunkt steht eine junge Frau mit mediumistischen Fähigkeiten, deren Wahn Breton poetisiert.

<sup>301</sup> Augustine wurde nicht erst durch die Surrealisten zum Star gemacht; vgl. „Le charme de et envers Augustine“ (S. 83-172) in Georges Didi-Hubermans bahnbrechendem Buch von 1982, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Zum Star aufzusteigen verbesserte die Lage der Insassinnen, sie wurden bewundert und beneidet, wie Jane Avril (später Star des Moulin Rouge und bevorzugtes Modell von Toulouse Lautrec), die von 1882-84 interniert war, in ihren Erinnerungen anmerkt.



Abb.22 Une semaine de bonté, Kap 7, (174).

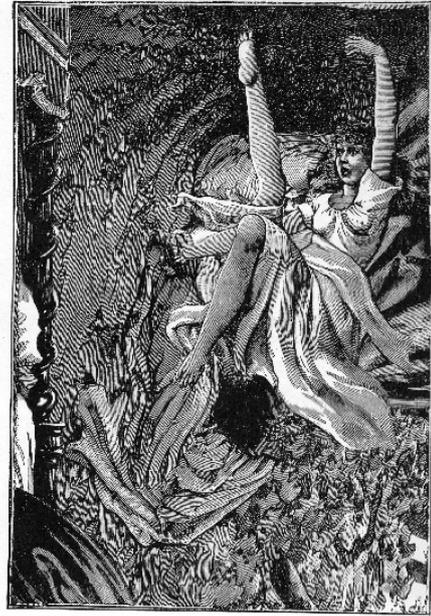


Abb.21 Une semaine de bonté,  
Kap 7, (176).



Abb.23 Une semaine de bonté, Kap 7, (175).



Abb.24 Une semaine de bonté, Kap  
7, (176).

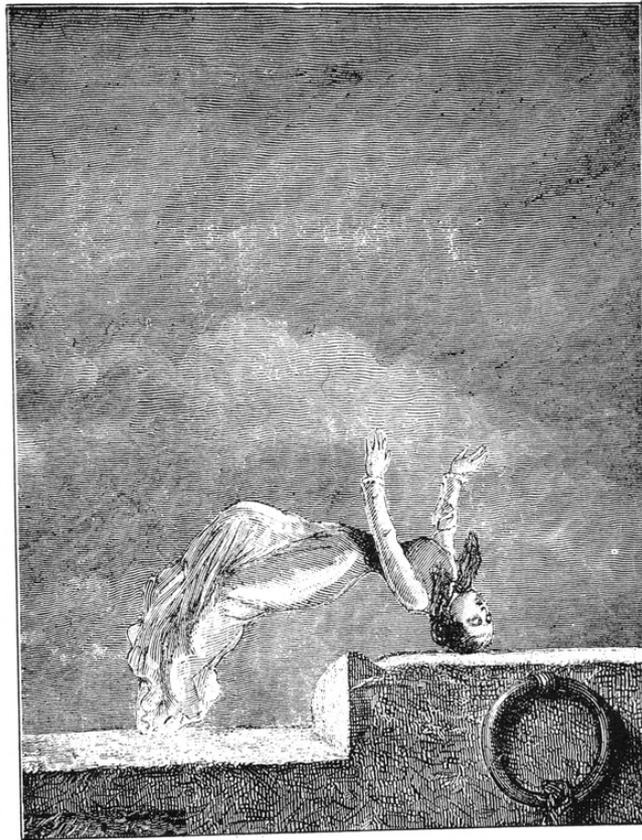
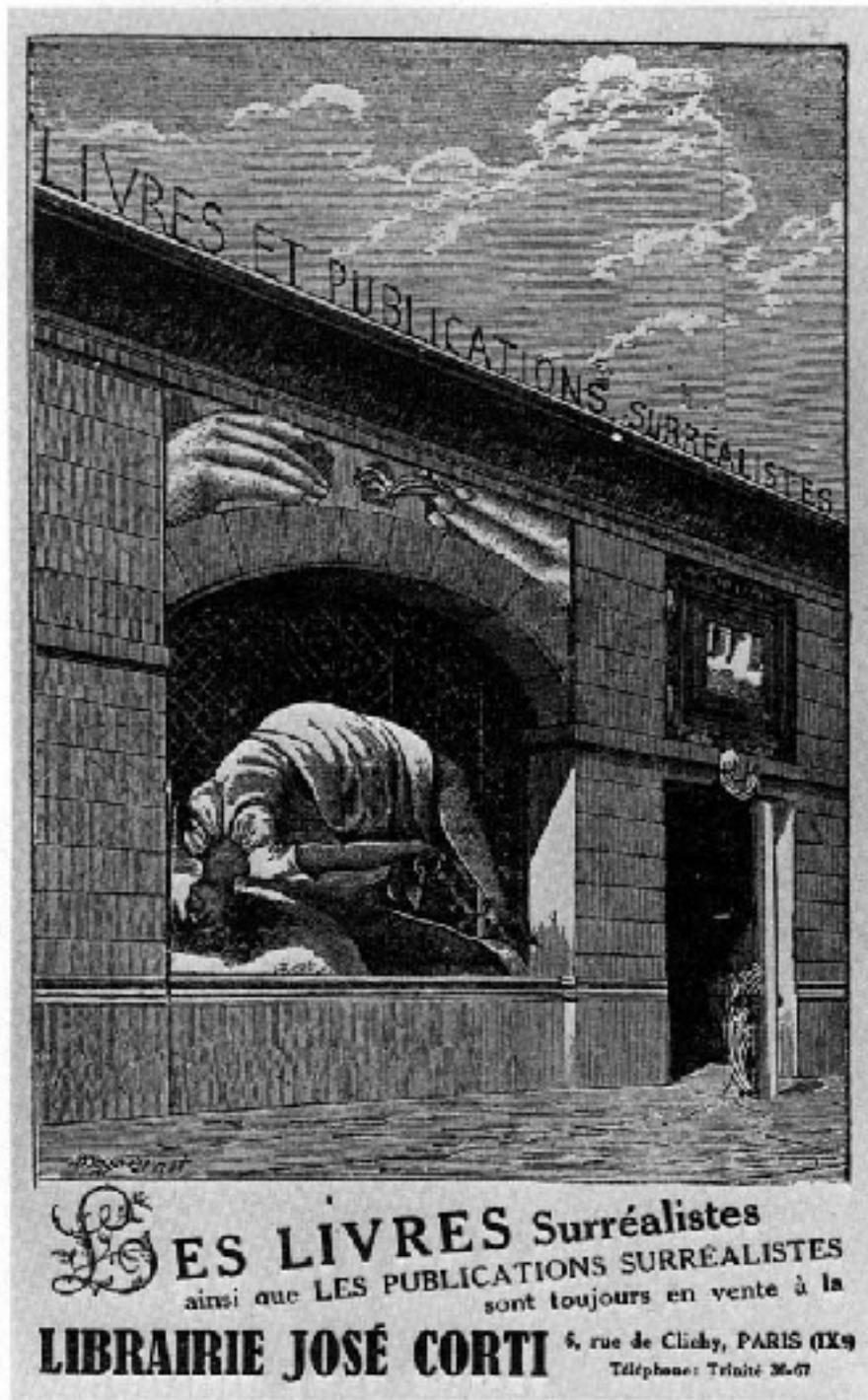


Abb.25 Une semaine de bonté, Kap 7, (177).



Abb.26 Une semaine de bonté, Kap 7, (178).



332 Umschlag für einen Prospekt der Librairie José Corti, «Les Livres Surréalistes», Paris 1931

Abb.27 Werbung für sürealistische Publikationen der Buchhandlung Corti, 1931.

werden auf 1878 datierte Fotografien aus der *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. (Abb.28).

Das Thema beschäftigt Max Ernst weiter. 1929, ein Jahr nach der Veröffentlichung der Fotos in der *Revolutions Surréaliste* taucht es wieder auf. Für das zweite Blatt der *Femme 100 têtes* (Abb.29) verwendet Max Ernst eine Holzstichreproduktion, die auf ein Foto aus der Salpêtrière zurückgeht.<sup>302</sup> (Abb.30). Es zeigt die Aufnahmesituation im Fotoatelier der Anstalt. Wie aufgeschreckt wendet sich die auf dem Klinikbett kniende, junge Frau dem Betrachter zu. Der mit dem Rücken zum großen Atelierfenster stehende Mann hält in der linken Hand einen Auslöser, der durch Kabel mit der Kamera auf dem Stativ verbunden ist. In der Collage ist sie durch eine Scheibe verdeckt. Die Unterzeile „die unbefleckte Empfängnis, verfehlt“<sup>303</sup> deutet ins Mariologische, dem sich auch das Karnickel zuordnen lässt. Der unglückliche Putto



Abb.28 Fotos der Patientin Augustine während eines hysterischen Anfalls 1878. Bildseite zu Aragons und Bretons Artikel « Le cinquantenaire de l’hysterie ». *Révolution Surréaliste* Nr. 11, 15. 3. 1928.

im Vordergrund, der das Stativ halb verdeckt, bietet da allerdings Schwierigkeiten. Wahrscheinlicher ist, dass die Zeile zweideutig auf die erotische wie religiöse Seite des hysterischen Anfalls anspielt. Charcot hat in der Kunstgeschichte Vorbilder für die Ausdrucksformen gesucht

Die Rolle war so attraktiv, dass ein Küchenmädchen sich ihr verschrieb. Axel Munthe, ein Lieblingsschüler Charcots, beschreibt in seinen Erinnerungen, wie er versucht hat, “die Primadonna der Dienstags-Schaustellungen, von allen verwöhnt und verhätschelt” der Institution zu entwinden. Sein Versuch, die 15jährige zu ihren Eltern zurückzuschicken, endet mit dem Rausschmiss durch Charcot persönlich; vgl. Axel Munthe, *Das Buch von San Michele* (1931), Leipzig 1959, S. 212 ff. Die “Stars” scheinen alle sehr jung und schön gewesen zu sein.

<sup>302</sup> Die Aufnahme ist in *La Nature*, 1883, Bd. 2, S. 216 veröffentlicht worden.

<sup>303</sup> 1930 erscheint *L’immaculée conception*, eine Co-produktion von Breton und Eluard, in dem sie Wahnzustände simulieren.

und gefunden: Bei der Darstellung von religiös Verzückten und Wahnsinnigen. Mit der Publikation „Les Démoniaques dans l’art“ von 1887 versuchte er dem „großen Anfall“, der sich außerhalb der Salpêtrière nicht reproduzieren wollte, durch einen kulturhistorischen Hintergrund zu universalisieren. Seinen Grenzgang zwischen Ästhetik und Wissenschaft<sup>304</sup> nehmen die Surrealisten unter umgekehrten Vorzeichen auf, wenn sie die Entdeckung der Hysterie als poetisches Ereignis feiern.

Es ist von einiger Bedeutung, wie zu zeigen sein wird, dass *La Nature* nicht nur die Aufnahme der Patientin reproduziert, sondern die ganze fotografische Situation, die für die Dokumentation der Anfälle nötig ist. Die Zeitschrift verfolgt die Entwicklungen auf dem Sektor der wissenschaftlichen Fotografie und Max Ernst interessiert sich wiederholt für das Illustrationsmaterial – und dies mit einigen Konsequenzen für seine Montagepraxis.

Der Mann, der die Patientin auf dem Holzstich fotografiert, ist Albert Londe, der im Jahr zuvor die Leitung der photographischen Abteilung der Salpêtrière übernommen hatte. Er ist auch der Autor des Artikels „La photographie en médecine. Appareil photo-électrique“<sup>305</sup>, dem die Illustration von Poyet aus *La Nature* beigegeben ist, die Max Ernst verwendet. Es ist seine erste Publikation in einem Feld, das für die Wissenschaftsentwicklung des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts von entscheidender Bedeutung ist: Der Bewegungsphotographie. Beeindruckt von Londes Erfindungsgeist und seinem Engagement für den Fortschritt der Wissenschaft, hat der renommierte Experimentalphysiologe Jules Marey die Veröffentlichung vermittelt.<sup>306</sup> Zum einen interessiert sich Marey für die technische Entwicklung in der Chronophotographie, an der Londe arbeitet, zum anderen teilt er seine Überzeugung, dass die Fotografie nicht nur berufen ist, Vorgänge und Bewegungsabläufe

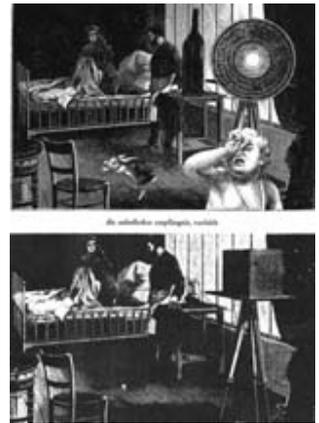


Abb.29 La femme 100 têtes, Kap.1, (2). Abb. 30 Poeyet, Albert Londe bei der Aufnahme in seinem Atelier in der Salpêtrière, *La Nature*, 1. 9. 1883, S. 216.

<sup>304</sup> „Charcot zeichnete sich dadurch aus, dass er sich nicht auf ein Feld und nicht ein Instrument beschränkte, sondern alle ihm zugänglichen Mittel ästhetischer und medizinischer Praxis mobilisierte“, resümiert Sigrid Schade in: „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburgrezeption“, in: Silvia Baumgart et al., Berlin 1993, S. 462. „Charcot artiste“ überschreibt Henri Meige einen Abschnitt der *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (Bd.11, 1898, S. 488-516).

<sup>305</sup> Albert Londe, *La photographie en médecine. Appareil photo-électrique*, in: *La Nature*, Nr. 535, Bd. 2, 1.9.1883, S. 215-218.

<sup>306</sup> Denis Bernard, André Gunthert, *L’instant rêvé. Albert Londe*, Nîmes 1993, S. 124.

zu dokumentieren. Sowohl Mareys als auch Londes erklärter Ehrgeiz ist es, die Fotografie als Instrument der *Erforschung* von Bewegungsabläufen einzusetzen. Londe schreibt: “ Avec l’aide de la photographie instantanée, on arrive à fixer, à décomposer sur le papier sensible des mouvements anormaux... qu’il eut été impossible d’analyser avec toute la précision désirable à l’aide du simple examen clinique.”<sup>307</sup> Die Kamera hält fest, was man nicht sehen kann und wird dadurch zum analytischen Instrument: Der engagierte Fotograf als Wissenschaftler. Auf dem Gemälde Brouillets figuriert Londe vier Jahre später an hervorgehobener Stelle im Ganzfigurenportrait mit weißer Schürze und Samtkappe, wie die Assistenzärzte sie zu tragen pflegten.<sup>308</sup>

Vorangetrieben wird diese technisch- experimentelle Entwicklung der Bewegungsaufzeichnung durch die auf Claude Bernard gründende experimentelle Physiologie. Bernard war von der Autopsie des toten Körper zur Funktionsanalyse am lebendigen übergegangen. Immer ausgefeiltere Versuchsanordnungen und raffiniertere Apparate werden entwickelt, um innere und äußere Funktionsbewegungen des Körpers exakt zu erfassen und zu messen. Marey arbeitet in diesem Bereich. Er experimentiert zunächst mit graphischen Aufschreibesystemen, bevor er die Fotografie für die Aufzeichnung von Bewegungsverläufen entdeckt.

1878 weckt ein Artikel in *La Nature* über Muybridges’ Aufnahmen eines galoppierenden Pferds seine Aufmerksamkeit. Die scherenschnittartige Übersetzung der zwölf Aufnahmen in der Reproduktion vor den Maßeinteilungen reduziert das Akzidentelle. Die Form der Aufzeichnung scheint kaum weniger klar als die Übertragung des Pulses in eine grafische Darstellung.

Entscheidend ist, dass sich die Bewegung selber schreibt. Die Chronophotographie rückt ins Zentrum von Mareys experimenteller Praxis. 1882 stellt er sein *Fusil photographique* vor, das Aufnahmen in schneller Folge auf einer rotierenden Scheibe ermöglicht. Ziel ist es, Instrumente und Experimentalprotokolle zu entwickeln, die es ermöglichen, mehr zu sehen, als man weiß. Das bedeutet, dass man im wahrsten Sinne des Wortes auf Unvorhergesehenes aus ist. Dabei modellieren sich Beobachtung und Instrumentenentwicklung fortlaufend gegenseitig.<sup>309</sup> Apparate produzieren immer neue Möglichkeiten der Erfassung von Bewegungen. Die Ergebnisse sind die Basis für weitere Optimierungen der Geräte. Auf diese Weise werden Unmengen optischen Datenmaterials produziert, mit dessen Hilfe sich herrschende Vorstellungen und abstrakte Berechnungen korrigieren lassen. Die optisch empirischen Datensammlungen dienen nicht nur zur exakten Vermessung der Bewegungen des Pferds im Galopp und von Geschossen im Flug. Mit ihrer Hilfe lässt sich das Strömungsverhalten von Wasser und Luft berechnen. Das Mehr an Wissen verdankt sich den

---

<sup>307</sup> Ebda. S. 129.

<sup>308</sup> Jean-Louis Signoret, Une leçon clinique à la Salpêtrière, par André Brouillet, in: *Revue neurologique*, Nr. 12, 1983, S. 687-701. Bernard und Gunthert beschreiben den Ehrgeiz und die problematische Situation der Anerkennung seiner Arbeit durch Charcot in dem Kapitel „Sous l’œil de Charcot“, in: *L’instant rêvé*, a.a.O., S. 99-146. André Gunthert präzisiert in seinem Aufsatz „Klinik des Sehens, Albert Londe, Wegbereiter der medizinischen Photographie“ die Einschätzung, dass Charcot nur mäßig interessiert am Einsatz der Fotografie für wissenschaftliche Zwecke war, und dass Londe es war, der, sowohl durch seinen Beitrag zur technischen Entwicklung wie durch seine Publikationen, den diagnostischen Wert der Fotografie zu etablieren suchte; in: C. Grivel et al. (Hrsg.), *Die Eroberung der Bilder*, a.a.O., S. 122-141.

<sup>309</sup> Michel Frizot, „Der menschliche Gang und der kinematische Algorithmus“, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Paradigma Fotografie*, Frankfurt/M. 2002, Bd. 2, S. 456 ff.

erweiterten Möglichkeiten der Beobachtung. Die instrumentgestützten Experimentalanordnungen transformieren nachhaltig, was zu sehen ist.<sup>310</sup> Was man auf diese Weise zu sehen bekommt, wirkt fremdartig, weil es die Wahrnehmungs- wie die Repräsentationsgewohnheiten durchkreuzt. Es sind im emphatischen Sinne *technische Bilder*. Sie unterscheiden sich von herkömmlichen Bildern durch die Form der Bildgenerierung. Sie ist automatisch. Die Einstellung der Parameter für eine Serie ist konstant. Unabhängig von jeweils individuellen Entscheidungen generiert der einmal eingestellte Automatismus Bilder, die – und das ist entscheidend – durch keinerlei überlieferte Darstellungskonzepte kontrolliert werden. Im Unterschied zu konventionellen Repräsentationen kommen sie ohne symbolische oder historische Bezüge aus. Während die Fotografie sonst den Anschluss an die Darstellungsgeschichte zu halten suchte und ihre Genres gemäß ihrem Kanon entfaltet hat, konzentriert sich die wissenschaftliche Fotografie auf Gegenstände, die sie, indem sie sie erkundet, erst hervorbringt. Sie wird eingesetzt, das Unsichtbare und Ungesehene für das menschliche Auge wahrnehmbar zu machen. Genau genommen ist der Gegenstand der Aufnahme unbekannt. Die Ergebnisse sind entsprechend überraschend. Und das umso mehr, wenn die Kamera für die exakte Beobachtung alltäglicher Vorgänge eingesetzt wird. Marey untersucht basale Bewegungsabläufe wie Gehen, Laufen, Springen. Neben Experten in Militär und Industrie, die darin die Möglichkeit der Arbeitsablauf- und Produktoptimierung erkennen, beschäftigt sich auch eine breite Öffentlichkeit mit den neuen Fototechniken. Die überraschenden Effekte animieren Amateure, sich an Momentaufnahmen zu versuchen. Sie schicken sie bei *La Nature* ein, die in Abständen Lesereinsendungen druckt. Nicht zuletzt diesem breiten Interesse an der experimentellen Fotografie verdankt sich die Finanzierung aufwendiger Versuchsanstalten, in denen vom Flug einer Gewehrkuugel<sup>311</sup> bis zur Analyse von Strömungsturbulenzen Bewegungsmuster fotografiert und analysiert werden.

Ein Reflex auf diese Forschungen ist in Max Ernsts Gemälde „Der blinde Schwimmer – Folge der Berührung“ von 1934 zu erkennen (Abb.31). Er rekurriert hier auf Aufnahmen, die die Grundlage für die Analyse des Strömungsverhaltens von Luft und Wasser sind. Der Titel von Max Ernst spielt darauf an. Der „Effekt der Berührung“ ist, dass die technisch erzeugte Gleichförmigkeit eines Musters durch den Kontakt mit den eingeführten Objekten abgelenkt wird. Entsprechend sieht man im Bild Max Ernsts, wie die gleichmäßig angelegten Streifen um die ellipsoiden Objekte abgelenkt werden. Um das linke Objekt verlaufen die Strömungslinien von unten, um das rechte von oben. Das bedeutet, dass zwei Versuchsanordnungen für das Bild kombiniert wurden. Aaron Schaarf hat als Vorlagen zwei Fotografien in *La Nature* vom 7.9. 1901 ausgemacht (Abb.32).<sup>312</sup> Es

<sup>310</sup> Über die mediale Rückkopplung von Bild und Körper vgl. den Abschnitt „Albert Londe: Paris, Paris“, in: Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002, S.148-172. Holl nutzt mit Gewinn die Forschungen von Bernard und Gunthert zu Londe im Zusammenhang einer in der experimentellen Physiologie gegründeten Medientheorie des Kinos.

<sup>311</sup> Vgl. Christoph Hoffmann, „Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886-87“, in: P. Geimer (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit*, Frankfurt/M. 2002, S. 342-376.

<sup>312</sup> Aaron Schaarf, „Max Ernst, Étienne Jules Marey, and the Poetry of Scientific Illustration“, in: Coke van Deren (Hrsg.), *One Hundred Years of Photographic History. Essays in Honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque 1975, S.117-126. Schaarf erwähnt, dass ein Bild von Max Ernst 1963 in einer Gedächtnisausstellung für Marey neben Arbeiten von Duchamp und Severini hing, um den Einfluss von Marey auf die Kunst zu dokumentieren. Es handelte sich um *Die Vögel* von 1925. Sein Aufsatz konzentriert sich auf Max

handelt sich um eine Aufnahme von Marey und eine von Hele-Shaw, der zeitgleich in England mit ähnlichen Experimenten beschäftigt war wie Marey. Mareys Aufnahme ist gedreht, sodass sich der Strömungsverlauf umkehrt. Die zugrunde liegende „Montage“ der Vorlagen folgt also einer der Ernst’schen Strategien der Desorientierung.

Das Interesse Max Ernsts an Marey lässt sich bereits fünf Jahre früher feststellen. Eine Holzstichillustration von Mareys physiologischer Versuchsanordnung am Parc des Princes dient im zweiten Kapitel der *Femme 100 têtes* als Basisvorlage (Abb. 33, 34).<sup>313</sup> Max Ernst hat in die Abbildung der Anlage, die der Aufzeichnung und Analyse der Bewegungen von Mensch und Tier dient, zwei Elemente einmontiert: Eine gespaltene Frauenfigur<sup>314</sup> im Abendkleid mit einer Waffe in der Hand und eine quergelegte Aquarium -Voliere, die den Eindruck erwecken soll, dass der Vogel im Wasser herumflattert. (Abb.35). Beide Montagefiguren sind durch die Linie der Telegraphenleitung verbunden. In der Marey’schen Versuchsanordnung meldet sie die Gehgeschwindigkeit der zwei Gehenden und des trabenden Pferds auf dem Parcours an ein zentrales Aufzeichnungszentrum. In der Versuchsanordnung im Parc des Princes ist alles auf die Aufzeichnung und Messung von Bewegungsabläufen ausgerichtet. Die Anlage ist vollkommen durchrationalisiert. Die Unterzeile in der *Femme 100 têtes* lautet

Ernsts Malerei.

<sup>313</sup> Die Illustration ist nur eine Nummer nach der vom Fotoatelier in der Salpêtrière in *La Nature* erschienen (8.9.1883), ein Hinweis darauf, dass die Zeitschrift die Entwicklungen im Bereich der wissenschaftlichen Fotografie verfolgt.

<sup>314</sup> Über die mediale Rückkopplung von Bild und Körper vgl. den Abschnitt “Albert Londe: Paris, Paris”, in: Ute Holl, *Kino, Trance und Kybernetik*, Berlin 2002, S.148-172. Holl nutzt mit Gewinn die Forschungen von Bernard und Gunthert zu Londe im Zusammenhang einer in der experimentellen Physiologie gegründeten Medientheorie des Kinos.

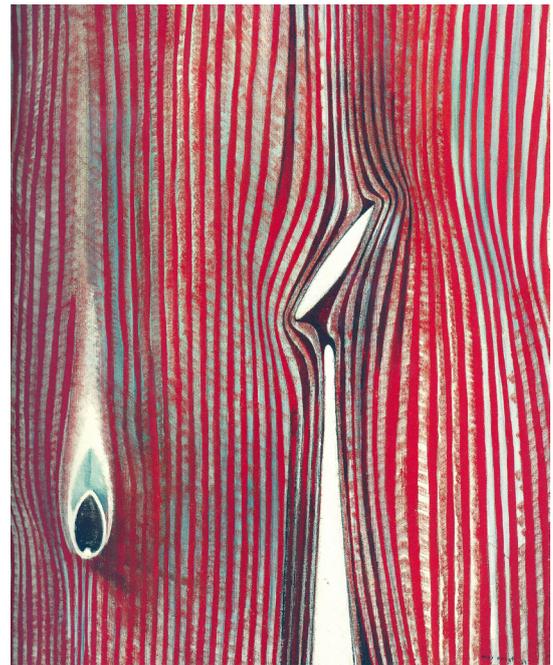


Abb.31 Le nageur aveugle, 1934, Öl auf Leinwand, 93 x 74 cm.

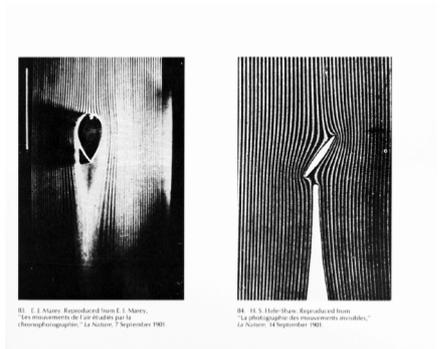


Abb.32 J.E. Marey, Chronophotographie von Luftströmungen, *La Nature*, 7. 9. 1901.

Abb.32a H.S. Hele - Shaw, Fotografie unsichtbarer Bewegungen, *La Nature*, 14. 9. 1901.

dagegen: „die landschaft wird im höchsten grade unbewusst“. Es ist eine Umkehrfigur, die durch die Ernst'sche Intervention provoziert wird.

Die gespaltene Frau und die Aquariumvolière, die er einmontiert, sind Störfaktoren in der leer gehaltenen Landschaft der durchorganisierten Versuchsstation. Die Aquariumvolière ist das Ergebnis einer bei *La Nature* eingereichten Tüftlererfindung. Auf naturwissenschaftlicher Basis wird eine verblüffende Täuschung erzeugt. Das ist der unterhaltende Teil der „physique amusante“, mit der die Wissenschaft unters Volk gebracht wird. Dann wird die wissenschaftliche Erklärung geliefert und schließlich Anweisungen für den Nachbau gegeben.

Die Verbreitung von Wissenschaft durch Gesellschaftsspiele ist Teil der Aufklärung gewesen. Ende des 19. Jahrhundert sind aber nicht mehr die gebildeten Schichten das Zielpublikum, sondern breite Volksschichten. Um die Popularität der Bilder aus der experimentalen Wissenschaft zu verstehen, die mit staatlicher Förderung in Massenaufgaben verbreitet wurden, lohnt sich ein Blick auf die Bedingungen und Verflechtungen ihrer Mediatisierung. Dies um so mehr, als sie nicht allein das Material, das Max Ernst verwendet, betreffen, sondern seine Collagestrategien beeinflussen.

### **Erfahrungswissenschaften und Bewegungsphotographie in *La Nature***

Gaston Tissandier, der Chefredakteur von *La Nature* (Abb.36) hat einen nicht weniger volkserzieherischen Blick auf die Wissenschaften als Arago<sup>315</sup>. Beide verstehen sich als demokratische Mittlerfiguren zwischen den Wissenschaften und der breiten Öffentlichkeit. Beide interessieren sich für die Entwicklung der Fotografie. Hatte Arago alle wissenschaftspolitischen Hebel angesetzt, um Daguerres Erfindung zum Durchbruch zu verhelfen, so sitzt Tissandier im Komitee für die 50-Jahrfeier der Fotografie.<sup>316</sup> Er verfolgt von Anfang an die Entwicklung der Chronophotographie. 1878 stellt er Muybridges Chronophotographien eines galoppierenden Pferds in *La Nature* vor. Marey ist so beeindruckt, dass er Tissandier, mit dem er befreundet ist, bittet, den Kontakt zwischen ihm und Muybridge herzustellen.<sup>317</sup>

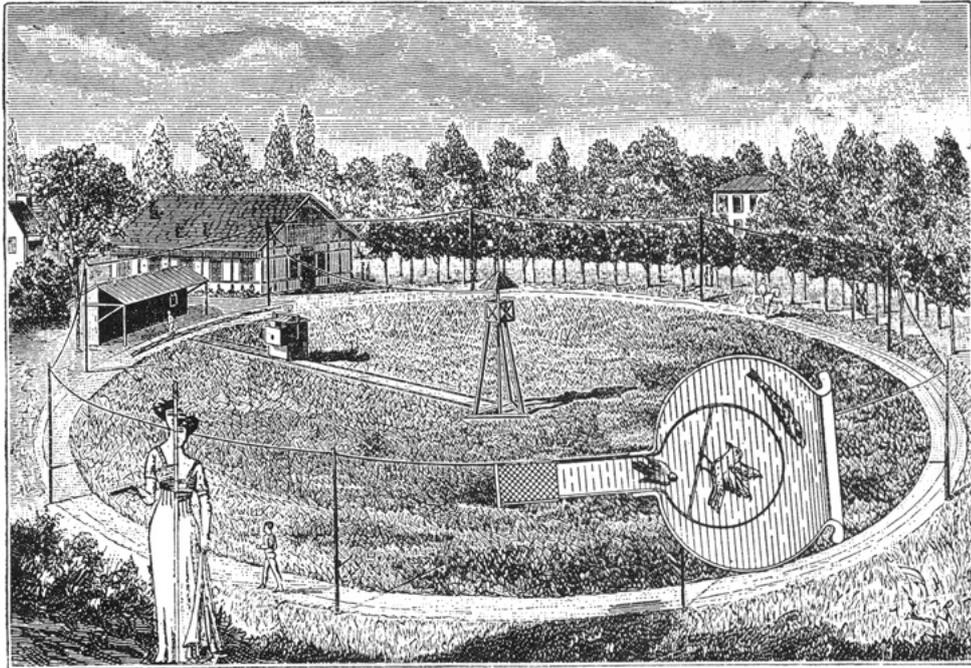
Tissandier interessiert sich nicht nur theoretisch für die Fotografie. Er gehört der Gruppe von Fotoamateuren an, die sich regelmäßig bei Londe im „service photographique“ der Salpêtrière trifft. Albert Londe ist nicht nur eine Schlüsselfigur für die technische Entwicklung und Verwendung der instantanen Fotografie im Wissenschaftsbereich, er setzt sich auch aktiv für die Verbreitung dieses Wissens ein. Er unterweist Amateure und unternimmt Exkursionen mit einer Gruppe, aus der 1878 die SEAP hervorgeht (La Société d'excursion des amateurs de photographie), die erste Organisation von Amateurfotografen in Frankreich. Tissandier ist ihr erster Direktor.<sup>318</sup> Zu dieser Gruppe gehört unter anderen auch der Zeichner und Stecher Louis Poyet, dessen exakte Illustrationen

<sup>315</sup> Vgl. dazu die Ausführungen im ersten Abschnitt dieser Arbeit.

<sup>316</sup> Denis Bernard, André Gunthert, *L'instant révélé*, a.a.O., S. 80.

<sup>317</sup> Marey an Tissandier: Nach dem Ausdruck seiner Bewunderung „Pourriez-vous me mettre en rapport avec l'auteur? Je voudrais le prier d'apporter son concours à la solution de certains problèmes de physiologie si difficiles à résoudre par les autres méthodes ...“ Brief vom 28.12.1878, zitiert nach D. Bernard, A. Gunthert, ebda, S. 200.

<sup>318</sup> Ebda., S. 133.



die landschaft wird im höchsten grade unbewußt

riences commenceront à la Station physiologique.<sup>1</sup> Le nombre des applications pratiques de la physiologie est infini; mais, dans ce vaste ensemble, il y a certaines questions dont la solution est prochaine, certaines autres pour lesquelles rien n'est encore prévu.

L'enseignement de la Station physiologique, tout en prévoyant des besoins ultérieurs, est actuellement disposé pour l'étude de la mécanique animale; et les expériences en cours d'exécution se rapportent à la locomotion humaine.

Les questions qui se présentent tout d'abord sont les suivantes :

- 1° Déterminer la série des actes qui se produisent dans la locomotion humaine avec ses différents types: marche, course, saut;
  - 2° Chercher les conditions extérieures qui modifient ces actes, celles, par exemple, qui augmentent la vitesse de l'allure ou la longueur du pas et qui exercent ainsi une influence favorable ou défavorable sur la locomotion de l'homme;
  - 3° Mesurer le travail dépensé à chaque instant dans les différents actes de la locomotion, afin de chercher les conditions les plus favorables à la locomotion de ce travail.
- La photographie instantanée et différentes autres

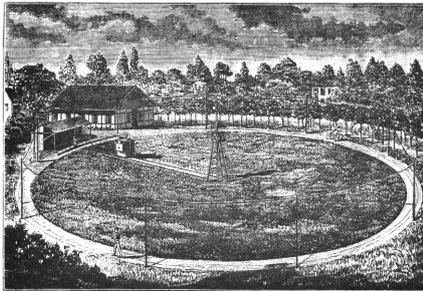


Fig. 1. — Vue d'ensemble de la Station physiologique.

est inscrite dans un terrain planté en peuplier par la Ville de Paris. Cette route est formée de deux pistes concentriques, l'une intérieure, large de 4 mètres est destinée aux exercices du cheval; la piste extérieure est affectée à l'homme.

Tout autour de ces pistes règne une ligne télégraphique dont les poteaux sont espacés de 50 mètres entre eux. Chaque fois qu'un marcheur passe devant d'un poteau, il se produit un signal télégraphique et ce signal s'inscrit dans une des pièces du bâtiment principal. Nous parlerons plus tard de ce genre d'inscription automatique au moyen duquel on connaît à chaque instant la vitesse du marcheur, ses accélérations ou ses ralentissements et jusqu'à la fréquence de ses pas.

Au centre de la piste est un poste élevé dans

quelques mois dans l'île de Ceylan, vrai paradis terrestre pour un naturaliste. Mais M. Heckel n'est pas seulement un savant; il a su sentir et peindre les beautés de la nature tropicale, et en même temps retracer des scènes de mœurs prises sur le vif. Sa relation nous fait réellement vivre avec les intéressants Gôchabais de Ceylan, dont par un bonheur hasard le Jardin d'Acclimatation, comme le lecteur verra de la voir plus haut (p. 151), nous exhibe en ce moment de curieux spécimens, vivantes illustrations du livre de Heckel.

*Paris-illustré.* Publication mensuelle avec gravures en couleurs. Directeur artistique F. G. DOWA. — Graveur Co. GILLET. — L. Baccart libraire-éditeur. — A. Lammé imprimeur-éditeur.

Les progrès typographiques obtenus par les presses à deux couleurs dans nos années précédentes ont été décrits dans le dernier numéro de ce journal, et nous ne pouvons que souhaiter de voir ces progrès se continuer dans le présent.

Notre imprimeur M. A. Lohre, qui un des premiers a installé dans ses ateliers plusieurs presses à deux couleurs de M. Albert, a déjà utilisé ce matériel à la publication d'ouvrages à gravures coloriées. C'est aujourd'hui un journal illustré de grand luxe et de bon marché tout à la fois qu'il offre au public. *Paris-illustré* est de format in-folio; les trois premières livraisons que nous avons reçues consistent des œuvres d'art dans toute l'exception du mot. La 5<sup>e</sup> livraison qui vient de paraître est entièrement consacrée à l'Exposition d'Amsterdam; elle comprend de grandes gravures en couleur du plus bel aspect. La première livraison représentait les plus remarquables spécimens de Salon de peinture, la seconde se rapportait aux villes d'eau. C'est ainsi que *Paris-illustré* traite de tous les sujets, avec le concours des meilleurs artistes et des artistes les plus habiles. Cette publication entièrement originale est appelée, croyons-nous, à un grand succès et sera appréciée par tous les amateurs de publications artistiques et par tous les bibliophiles.

*Lettres d'un voyageur dans l'Inde*, par Ernest HAZEK, professeur de zoologie à l'Université d'Utrecht, traduit de l'allemand par le Dr G. LAROCHE. 1 vol. in-8° — Paris, C. Reinwald, 1885.

Ce livre est le récit pittoresque et coloré d'un séjour de quelques mois dans l'île de Ceylan, vrai paradis terrestre pour un naturaliste. Mais M. Heckel n'est pas seulement un savant; il a su sentir et peindre les beautés de la nature tropicale, et en même temps retracer des scènes de mœurs prises sur le vif. Sa relation nous fait réellement vivre avec les intéressants Gôchabais de Ceylan, dont par un bonheur hasard le Jardin d'Acclimatation, comme le lecteur verra de la voir plus haut (p. 151), nous exhibe en ce moment de curieux spécimens, vivantes illustrations du livre de Heckel.

*La photographie pour tous. Traité élémentaire de notions pratiques*, par Ch. BRANCO. 1 vol. in-8° orné d'une photographie. — Paris, Gauthier-Villars, 1885.

*La lumière électrique appliquée aux recherches du microscope*, par le Dr HENRI VAN BENEDEN, directeur du Jardin botanique d'Anvers, une brochure in-8° — Anvers, librairie Max Buisser, rue des Tanneurs, 1885.

*Annuaire de l'Électricité pour 1885*, première année 1885, par A. BÉLÉANGE, avec une notice de M. de Moncel. 1 vol. in-8°, contenant les adresses des électriciens, des fabricants, etc. En vente chez le directeur de l'Annuaire, 28, rue Charlot, Paris.

*Les succées d'un médecin*, par le Dr GEORGE, 5<sup>e</sup> série 1882. 1 vol. in-18. — Paris, G. Masson, 1885.

*Traité de la formation du feu dans les rapports avec la mortalité du raton*, par l'abbé FAYE, une brochure in-8° — Agen, imprimerie Vve Lamy, 1882.

<sup>1</sup> Voy. n° 206, du 1<sup>er</sup> janvier 1881, p. 72.

*Du droit de jurejurandi* (borough-English) et de son origine probable, par le baron SAUNOY, une brochure in-8° — Paris, Pichon-Lamaré, 1885.

L'auteur démontre que ce droit de jurejurandi ou privilège du pays n'est un des plus anciens vestiges de civilisation; il remonte à l'âge de bronze, pour le moins.

*L'industrie de l'éclairage électrique*, par PAUL DUBAUVE, une brochure in-8° — Paris, imprimerie de la Société des publications périodiques, 1885.

*L'éclairage électrique et l'électricité dans la vie domestique*, par H. DE GAZPARIS, une brochure in-8° — Paris, Auguste Châle, 1885.

*Histoire d'un village*, par le Dr MARIOT, 5 vol. in-8° — Montbéliard, imprimerie Barthelemy, 1882.

CORRESPONDANCE

Verdon, le 12 juillet 1885.

Monsieur le Rédacteur,  
Permettez-moi de vous faire observer à propos de l'aquarium-volière publié dans *La Nature* du 10 juin (n° 224, p. 418) qu'il existe de ces appareils encore plus compliqués, et même que la surface de l'eau de l'aquarium est apparente et que les oiseaux paraissent voler et se



Aquarium-volière.

mouvoir complètement dans un liquide. Dans ce cas le vase affecte la forme du croquet; c'est celle de l'aquarium local ordinaire et la piscine est au pied.

Un ballon renversé à large encolure est logé à l'intérieur de l'aquarium et un globe, soutenu pour le passage de l'air et des oiseaux est dissimulé dans le pied de l'appareil, par les fleurs de la jardinière et par une base opaque qui paraît porter le globe de l'aquarium.

Quand le verre et l'eau sont bien transparents, on s'aperçoit en sautoir le ballon-sage et l'illumination est complète.

Veuillez agréer, etc.

P. CHEVREUX,  
Architecte de la ville de Verdon

Abb.33 La femme 100 têtes, Kap. 2, (17) ; Abb.34 J.E. Mareys Versuchsstation im Parc aux Princes, *La Nature*, 8. 9. 1883, S. 228.  
Abb.35 Aquarium-volière, *La Nature*, 28. 7. 1883, S. 139.

die Artikel zur Entwicklung der Fotografie in *La Nature* begleiten. Spies, der sie kalt und pedantisch findet, konstatiert, dass Poyet ein „Lieblingsautor“ von Max Ernst gewesen ist.<sup>319</sup> Die Bevorzugung ist sicher nicht nur eine Stilfrage. Sie verdankt sich auch dem Thema von Poyets Darstellungen, dem Ernst einige Aufmerksamkeit widmet.

Der Amateur Club bringt Männer zusammen, die in unterschiedlichen Feldern arbeiten. Auch Gustave Eiffel gehört dazu. Londe fotografiert den Eiffelturm im Bau, Marey nutzt eine Plattform für Versuche und Poyet macht einen Holzstich für *La Nature*<sup>320</sup> – den Max Ernst als Basisvorlage in *Rêve d'une petite fille qui voulut*

*entrer au Carmel* verwendet (Tafel 68). Die freundschaftliche Verbindung von Tissandier, Marey, Londe und Poyet und das gemeinsame Interesse mit Männern wie Eiffel und Jules Janssen geben dem Club einen interdisziplinären Charakter. Seinen Namen verdankt er den gemeinsamen Ausflügen, die man zu Studienzwecken unternimmt. Die Institutionalisierung dieser Ausflüge geht auf den außerordentlichen Erfolg des ersten zurück, den Londe vorgeschlagen und äußerst sorgfältig vorbereitet hatte. Er führte zu den Steinbrüchen von Argenteuil in der Absicht, eine Sprengung zu fotografieren. Es ging darum, die Grenzen der Belichtungstechnik zu testen und später die Ergebnisse der Teilnehmer zu vergleichen.<sup>321</sup> Tissandiers Bericht über die Exkursion kulminiert in dem Satz: „Une photographie semblable n'avait jamais été faite.“<sup>322</sup> Er spiegelt den Enthusiasmus wieder, ein Ereignis aufnehmen zu können, dass sich mit der unerhörten Geschwindigkeit von 5 790 Metern pro Sekunde vollzieht.

Die verbesserte Beschichtung der Platten und die optimierten Verschlüsse machen diese Momentaufnahmen möglich. Die insgesamt handlicheren Geräte erhöhen die Mobilität des Fotografen und begünstigen Aufnahmen vor Ort. Was sich hier anbahnt, so Bernard und Gunthert, ist die ereignisorientierte Fotoreportage.<sup>323</sup>



Abb.36 Deckblatt von *La Nature*.

<sup>319</sup> W. Spies, *Inventar und Widerspruch*, a.a.O., S. 92.

<sup>320</sup> *La Nature*, Nr. 795, 25.8.1888, S. 201, „d'après une photographie“, wie die Bildunterzeile ausweist.

<sup>321</sup> In *La Nature* wird über 130 Aufnahmen berichtet, Nr. 747, 24. 9.1887, S. 264.

<sup>322</sup> *La Nature*, Nr. 65, 21.11.1885, S. 398.

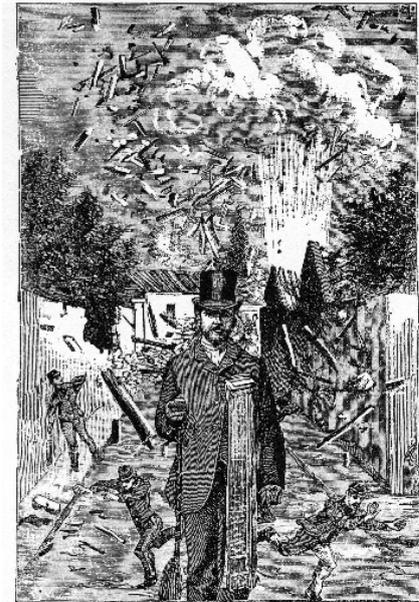
<sup>323</sup> D. Bernard. A. Gunthert, a.a.O., S. 229. Die Momentfotografie hat enorme Auswirkungen auf die Pressefotografie; vgl. Bernd Weise, a.a.O., S. 98 f.

Die Momentaufnahme arbeitet der sensationellen Berichterstattung zu.

In der *Femme 100 têtes* gibt es im fünften Kapitel eine Doppelseite mit zwei unmittelbar hereinbrechenden Katastrophen.

„Trommelwirbel im Gestein“ zeigt eine Explosion und die „Delapidation...“, den Einsturz eines Dachs (Abb. 37, 38). In beiden Fällen sind die Balken im Sturz festgehalten und Menschen mit Abwehrbewegungen im Entkommen. In diesen dramatischen Moment montiert Ernst einen stoisch gelassenen Spaziergänger und einen ganz mit seiner Mahlzeit beschäftigten Esser. Die unbeteiligte Haltung bei den alltäglichen Verrichtungen steht im scharfen Kontrast zur Wiedergabe des Moments der Zerstörung in der Basisvorlage. Das geborstene Material bildet eigentümliche Cluster im Bildraum, die sich einem neuen Konzept der Wiedergabe von Ereignissen verdanken: Der *Aktualität*. Dem Betrachter wird vermittelt, unmittelbarer Zeuge des Geschehens zu sein. In einer Umkehrfigur erscheinen die „unmittelbaren Zeugen“ bei Ernst dagegen distanziert. Sie befinden sich in Sicherheit gegenüber dem festgehaltenen Ereignis, als hätten sie ihre Position mit dem Betrachter vertauscht. Die Spannung baut sich zwischen ihrer *Désinvolture* und dem Moment der Explosion, dem Moment des Einsturzes auf.

Während die Sensation des zugespitzten Augenblicks das Publikum auf unterschiedliche Weise unterhält, nutzt *La Nature* diesen Effekt für ihren Erziehungsauftrag. Die Momentfotografie bietet die Möglichkeit, experimentelle Entwicklungen in Physiologie, Medizin, Mechanik, Optik und Chemie volksnah miteinander zu verbinden. Als Thema hat sie den entschiedenen Vorzug, die Interessen von Tissandier und seinen Freunden mit denen staatlicher Behörden zu verbinden: Das Unterrichtsministerium unterstützt die Zeitschrift und sorgt für ihre Verbreitung an Schulen. Das staatliche Interesse an populärwissenschaftlichen Publikationen verdankt sich der Tatsache, dass inzwischen Realität geworden ist, was Arago vorausahnte. Die industrielle



trommelwirbel im gestein

Abb.37 *La femme 100 têtes*, Kap. 5, (88).



verwüstung, morgen, ein kindlich-peinliches gegessen

Abb.38 *La femme 100 têtes*, Kap. 5, (89).

Revolution in Wissenschaft und Technik ist auf Rekrutierungen aus breiten Schichten angewiesen. Man braucht Tüftler wie den Konstrukteur der Aquariumvolière, Ingenieure, Werkler und produktive Erfinder, die im Trial- and Error Verfahren neue Lösungen erarbeiten. Der Positivismus der neuen Erfahrungswissenschaften setzt kein bürgerliches Bildungswissen voraus. Gefragt ist praktische Intelligenz und ein enthusiastischer Glaube an die Wunder des Fortschritts. Während die Berichterstattung in *La Nature* auch komplexe Forschungen anschaulich zu machen versucht, appelliert die „physique amusante“ an eine geradezu kindliche Imagination. Die Wunder der Technik werden erst wie eine Varieténummer vorgeführt und dann entzaubert. Der Unterhaltungswert kreist um die *Täuschung*.

Max Ernst interessiert sich für Täuschungen und Tricks, mit denen sich das Wunderbare in Szene setzen lässt. Er überbietet seine Vorlagen. Dennoch hat das Phantastische auch bei ihm ein Korrelat im Technischen. Die gewiefte Bastelei, mit der eine Aquariumvolière fabriziert wird, findet ein Echo in seiner Montagepraxis. Sie folgt einer operationellen Logik. Die Teile müssen exakt ineinander greifen. Ohne den Blick auf die Vorlage erschiene es nicht abwegig, bei der Aquariumvolière von einer Ernst'schen Montage auszugehen. Die Faszination für dieses Objekt lässt sich daran ablesen, dass er es nicht nur in Mareys Versuchsparcour einmontiert. Eine Variante taucht im 6. Kapitel auf. Zur Lichtquelle einer Signalboje transformiert, treibt sie im Jubelmeer (Abb. 39, 40).

### **Chronophotographie, Momentaufnahme und Collage**

Die gespaltene Frau, die Ernst in die Abbildung von der physiologischen Station einmontiert hat, ist im Gegensatz zur Aquariumvolière offensichtlich aus zwei unterschiedlichen Abbildungen, jedoch derselben Frau zusammengesetzt. Das erklärt den Größenunterschied der beiden Hälften. Der Schnitt durch den Körper repräsentiert einen Zeitschnitt zwischen zwei verschiedenen Posen. Das Marey'sche Umfeld legt nahe, an zwei verschiedene Momente eines Bewegungsablaufs zu denken, die hier in einer Figur zusammengesetzt sind. Möglicherweise ist das der Ausgangspunkt für die Unterzeile: „Die Landschaft wird im höchsten Grade unbewusst.“ Was durch die Experimentalanordnungen zur Bewegungsanalyse sichtbar gemacht werden soll, ist in der Tat weder demjenigen bewusst, dessen Bewegung aufgezeichnet wird, noch dem normalen Beobachter. Wie hieß es bei Benjamin?

„Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.“<sup>324</sup>

Während die chronophotographische Zerlegung Bewegungen analysierbar macht, wird andersherum deutlich, was der Alltagswahrnehmung entgeht. Die apparativ erzeugte, neue Sichtbarkeit erschließt etwas, das jenseits der Aufmerksamkeitsschwelle liegt. Benjamin bezeichnet es als das optisch Unbewusste. Das Beispiel, das er dafür gibt, kommt aus Mareys ureigenstem Forschungsfeld. Er fährt fort: „Ist es schon üblich, dass einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich

<sup>324</sup> W. Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, a.a.O., S. 72.

Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des *Ausschreitens*.<sup>325</sup>

Das ist exakt, wofür Marey die Chronophotographie einsetzt.

Zwei Blätter zuvor benutzt Max Ernst in der *Femme 100 têtes* eine Darstellung von Mareys chronophotographischen Aufnahmen des Taubenflugs (Abb.41). In unterschiedlichen Flugphasen sind sie im Anflug auf einen Taubenschlag zu sehen. Max Ernst hat ein Kleinkind und eine weibliche Aktfigur, die die Hände ringt, einmontiert. Die Unterzeile gibt sich zweideutig: „aufgeschlitztem Kind steht der Taubenschlag (französisch colombier: Hosenstall) offen“.

Ziel von Mareys Vogelfluganalysen war es, für die in den Kinderschuhen steckende Luftfahrt Erkenntnisse über Flugbewegung und Luftwiderstand zu gewinnen. Die Chronophotographien vom Vogelflug ließ er von einem Künstler in dreidimensionale Plastiken übersetzen. Es gab einige Schwierigkeiten bei seiner Suche. Genau das, was die Avantgardenkünstler eine Generation später fasziniert,<sup>326</sup> stellt 1887 ein Problem dar: Für die Umsetzung der *technischen Bilder* musste der Künstler sich vollkommen von allen üblichen Formen der Repräsentation von Bewegung in der Kunst lösen. Marey findet ihn schließlich in Italien. 1887 werden die 10 Bronzestatuetten fertig gestellt, die, viel ausgeliehen, 1894 auch in Berlin zu sehen waren. Im selben Jahr lässt Marey ein Zootrop bauen, in das die Skulpturen gestellt werden. Die Holzstichreproduktion dieser Vorrichtung (Abb.44), Ende 1887 in *La Nature* veröffentlicht, taucht in einer Collage von Ernst im Collageroman *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* auf (Abb.45) Das Zootrop ermöglicht es, die chronographierten und plastisch nachgebildeten Phasen des Vogelflugs für das Auge zu einer Flugbewegung wieder zusammzusetzen, „Vision saisissante et captivante, même de nos jours“, versichert Laurent Manoni in einem Aufsatz, der sich mit Mareys Untersuchungen in Hinblick auf die Luftfahrt beschäftigt.<sup>327</sup> Der Grund ist, dass

<sup>325</sup> Ebda.

<sup>326</sup> Unter denen, die mit chronophotographischen Effekten experimentieren, sind Boccioni und Duchamp wahrscheinlich die bekanntesten.

<sup>327</sup> Laurent Mannoni, „Marey Aéronaute. De la méthode graphique à la soufflerie aérodynamique“, in: Georges Didi-Huberman, Laurent Mannoni, *Mouvements de L'air*, Etienne- Jules Marey, photographe des fluides, S. 33.



Abb.39 Vogel in einem Aquarium, *La Nature* 16. 6. 1883, S.48.

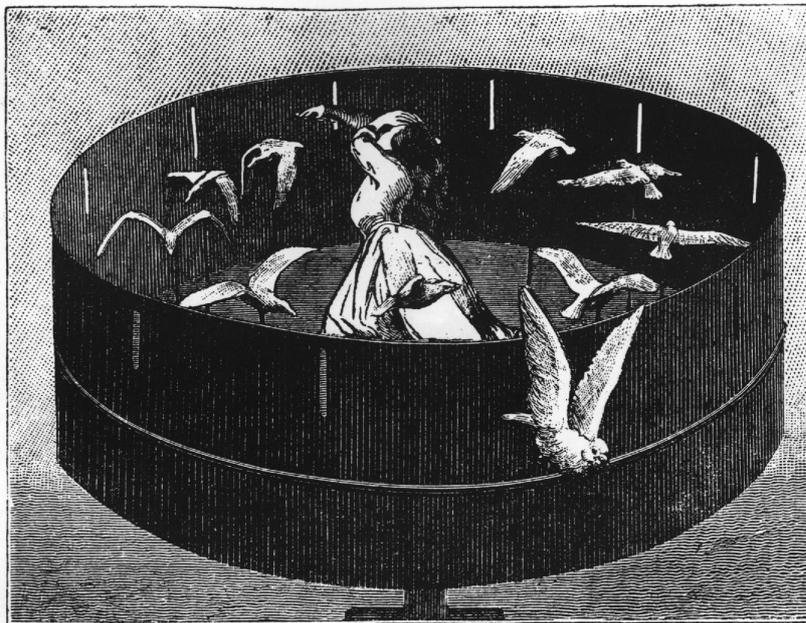


Abb.40 *La femme 100 têtes*, Kap. 6, (101).

die Plastiken durch das Zootrop betrachtet eine vollkommene Illusion der Dreidimensionalität des Vogelflugs geben.

Zeigen die einzelnen Phasendarstellungen etwas, dass man nicht sehen kann, weil das Auge zu träge ist, so ist es eben diese Trägheit des Auges, mit der dies optische Gerät arbeitet, um den Eindruck einer kontinuierlichen Flugbewegung zu erwecken. Marey kann damit die *Reversibilität* des Prozesses demonstrieren: Durch die optische Täuschung wird die analytische Zerlegung der Bewegung durch die Fotografie rückgängig gemacht. Alles Befremdliche, das Bilder einer chronophotographierten Serie haben, verschwindet in der völlig natürlichen Bewegung. Die Pointe von Max Ernsts Collage ist, dass die Verlebendigung so gründlich gelingt, dass eine Taube sich auf und davon macht.

Tatsächlich kann man in der Collage nur neun der zehn Plastiken sehen. Die zehnte wird vom Kopf des Mädchens, das in die Mitte des Zootrop montiert ist, verdeckt. Es ist selbst in heftiger Bewegung festgehalten, den rechten Arm hochgerissen, die linke Hand vor die Augen geschlagen. Sie scheint auf etwas zu deuten,



310 ... ihr Tonsurtauben, unter meinem weißen Kleid, in meiner Taubenbahn werdet ihr reich prämiert. Ich bringe euch ein Dutzend Tonnen Zucker. Aber rührt nicht an mein Haar!«, [Tafel 34]

Abb.45 Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, Paris 1930, Kap.2, (34).

dass zu schrecklich ist um es anzusehen. Sie ist so einmontiert, dass der linke Flügel des Vogels im Vordergrund mit ihrem Kleid optisch verschmilzt. Die Unterzeile beginnt denn auch: „Ihr Tontauben

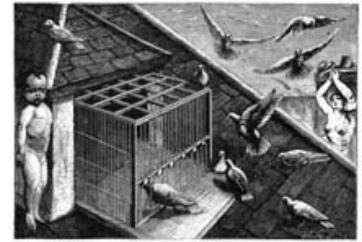


Abb.41 La femme 100 têtes, Kap. 2, (15).

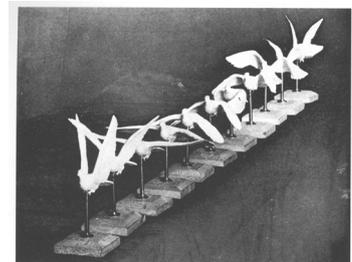


Abb.42 Vogelflug. Gipsfiguren nach Chronophotographien von J.E. Marey 1887.

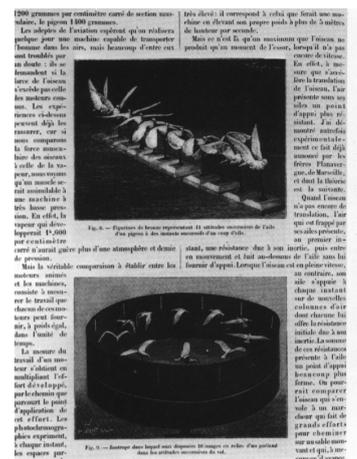


Abb.43,44 Bronzestatuetten und Zootrop mit Gipsfiguren nach Chronophotographien von J.E. Marey, La Nature, 3.12.1887.

unter meinem weißen Kleid...“<sup>328</sup> Die Vorlage selbst wirkt bereits montiert, sodass die zwei Montageelemente im Prinzip keinen anderen Status haben als die auf den Ständern fixierten Vögel. Der entkommene Vogel, deutlich größer als die anderen, entstammt der Abbildung über dem Zootrop in *La Nature*, die eine Aufnahme der Skulpturenreihe Mareys im Holzstich wiedergibt (Abb.42).

Was beim Vergleich von Vorlage und Collage immer wieder beeindruckend ist, ist die Ökonomie der Mittel. Der Eindruck des Phantastischen wird nicht durch freie Erfindung produziert, sondern entwickelt sich aus den Vorgaben, dem Material. Wie in einer Experimentalanordnung ist der erste Schritt die genaue Beobachtung. Die Intervention reagiert auf das, was der unbestechliche Blick an Bestandsaufnahme liefert. Die Einfälle entwickeln sich aus den Angeboten, die die Reproduktionen für den Betrachter bereithalten, der sie nicht bloß als Übermittler von Information liest, sondern als Bild.

Max Ernsts Interesse an Reproduktionen aus dem Bereich der Chronophotographie zeigt eine weitere Collage, ebenfalls aus dem zweiten Kapitel der *Femme 100 têtes* (Abb.46). Er benutzt hier die dem Artikel „Appareil de Photographie instantané“ beigegebenen Holzstichillustrationen aus *La Nature* vom 24.6.1882 (Abb.47). Vorgestellt wird ein Objektiv, mit dem sich die Verschlusszeiten reduzieren lassen. Bei den Vorlagen handelt es sich um Holzstiche nach Schnappschüssen, die Springer im Sprung festhalten. Ein Mann überspringt eine Hürde, ein Junge fliegt, von einem Sprungbrett schnellend, über einen stehenden andren Jungen hinweg. Die Aufnahme fixiert sie in einem Bruchteil einer Sekunde in der Luft – und hält sie auf immer in der Schweben. Max Ernst hat den Mann aus der linken Abbildung genommen und rechts in die Lücke neben die Jungen montiert. Sprungbrett und Unterkörper des Stehenden sind von einer Kugel verdeckt, die einen Galerieraum mit einer Venusfigur im Vordergrund spiegelt.

Betrachtet man die reproduzierte Collage, ist man verleitet, den springenden Jungen für eine montierte Figur zu halten. Die eigenartige Körperhaltung und die schwebende Position sind nicht selten das Ergebnis von Max Ernsts Montagen. Tatsächlich befindet sich eine davon auf der gegenüberliegenden Seite (Abb.48). Es ist eine dieser umrissbetonten Aktfiguren, die aus ihrer ursprünglichen Position gedreht im Bildraum *schweben*. Sie ist in eine alltägliche Straßenszene mit laufenden Kindern einmontiert. Im Gegensatz zu ihnen scheint sie nicht den Gesetzen der Schwerkraft unterworfen. Das ist, was die amüsierte Verwunderung beim Betrachter auslöst.

Genau sie ist es, die die Schnappschussfotografie um die Jahrhundertwende ungeheuer populär gemacht hat. Während die Technik für diese Apparate in Forschungsstationen eingesetzt und verbessert wurde, um das Beobachtungsfeld im Bereich der Experimentalwissenschaften zu erweitern, wurden ihre Effekte zu einer Art Volksbelustigung. Anleitungen für die „photographie récréative“ oder „amusante“ fanden weite Verbreitung. Die Magie dieser Fotos liegt in der Spannung zwischen den unwahrscheinlichen Beziehungen zwischen Raum und Körper einerseits

---

<sup>328</sup> Sylvia Eiblmayr beschreibt die weibliche Figur als Störfaktor im System, „denn die Illusion der bewegten Bilder wird durch den Fremdkörper im Inneren des Stroboskops unterbrochen und damit zerstört.“ Sylvia Eiblmayr, „Gewalt am Bild – Gewalt im Bild“, in: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner, Blickwechsel, Berlin 1989, S. 341.

und der Abbildungstreue des Mediums andererseits.

Die Körper nehmen eine Haltung im Raum ein, die unserer Wahrnehmung widerspricht. Die Fotografie bezeugt gleichwohl, dass dies der Fall gewesen ist. Eine Wahrheit, die wie eine optische Täuschung aussieht. Es ist, als ob die neue Technik, die doch die Realität minutiöser abbilden soll, *illusionistische* Effekte erzeugt. Der überraschte Betrachter reagiert darauf mit einer Mischung aus Glauben und Unglauben. Ein Wunder der Technik, profane Magie, die sich jederzeit reproduzieren lässt.

Unter dem Titel „Photographie instantanée d’amateur“ heisst es in *La Nature* „Il n’est pas de semaine ou nous ne recevions quelques photographies intéressantes des nos sympathiques lecteurs“. Zwei Leseraufnahmen werden vorgestellt. Sie befinden sich auf derselben Seite mit einem Bericht über die Mach’schen Fotoexperimente mit fliegenden Geschossen. Die untere Reproduktion hat Max Ernst als Basisvorlage für ein Blatt zu Arps Gedichten „Weißt du schwarzst du“<sup>329</sup> benutzt (Abb.49). Auch in diesem „Klebebild“ liegt es nahe, die Figur, die über der halbnackten Frau auf der Bank schwebt, für montiert zu halten. Ein Blick auf die Vorlage klärt darüber auf, dass sie es nicht ist (Abb.50). Die Momentaufnahme unterbricht den Ablauf. Sie sistiert die Bewegung. Der Springer verharrt in der Luft. Der Eindruck ist verblüffend, unwahrscheinlich und doch exakt. Es ist ein *genuin fotografischer Moment*. Die mediale Rückübersetzung in den Holzstich lässt den Springer noch eigenartiger erscheinen. Der konventionelle Darstellungsraum der Holzstichillustration stärkt das Phantastische.

Die Momentaufnahme ist ein *technisches Bild* par excellence. Es sprengt den Rahmen jeder wahrnehmungsorientierten Darstellungsform, weil sie die vertrauten Körper-Raumdefinitionen angreift. Während sich die Sprungbewegung in ein Raum-Zeitkontinuum einordnet, reißt die Fixierung eines Sekundenbruchteils den vertrauten Erfahrungsraum auf. Sie radikalisiert den Einschnitt ins Raum-Zeitkontinuum, wie sie jede Fotografie darstellt. Während sie aber gewissermaßen eine Scheibe ausschneidet, spaltet die Instantanofotografie das Raum-Zeitkontinuum. Indem sie den Zusammenhang von Körper und Raum unterbricht, produziert sie „unmögliche Körper“ – und weist ihre Existenz nach.

In der Kunst ist es immer ein Anliegen gewesen, totalisierbare Momente

<sup>329</sup> Hans Arp, Weißt du schwarzst du. Gedichte mit Klebebildern von Max Ernst, Zürich 1930.



durch wäskochten wird man den zauber der verschwiegenen wonnen und wunden erhöhen

Abb.46 La femme 100 têtes, Kap. 2, (19).



die ersten zeichen der anmut und endlose spiele bereiten sich vor

Abb.48 La femme 100 têtes, Kap. 2, (18).

APPAREIL DE PHOTOGRAPHIE INSTANTANÉE

L'appareil photographique qui me sert à prendre des vues instantanées a une disposition toute spéciale.

Le tube de cuivre de forme classique, qui porte les lentilles, a été changé dans sa position et ses di-

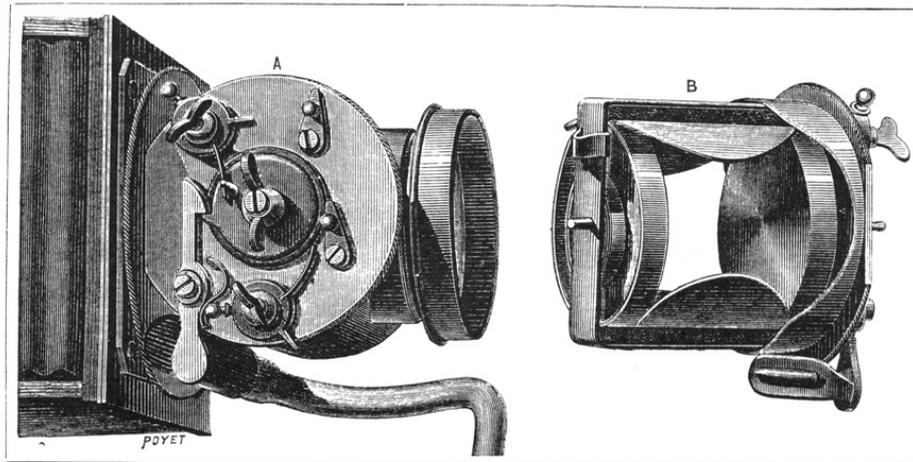


Fig. 1. — Obturateur-diaphragme de l'appareil de photographie instantanée de M. le D<sup>r</sup> Candèze.

A. Obturateur prêt à fonctionner, montrant le déclat faisant agir le ressort. — B. Coupe de l'appareil montrant les deux fenêtres du tambour tournant, dans la position où elles laissent passer le rayon lumineux.

mensions. Au lieu de se présenter longitudinale-ment, il est établi transversalement, en sorte que

les lentilles, au lieu d'en fermer les extrémités per-pendiculairement à l'axe, sont fixées au milieu de



Fig. 2 et 3. — Fac-similé des photographies instantanées obtenues au moyen de l'appareil représenté ci-dessus.

la courbe, en regard l'une de l'autre, et parallèle-ment à l'axe en question.

Cette disposition a permis de loger à l'intérieur un obturateur-diaphragme mobile (fig. 1). C'est

un tambour léger, percé de deux fenêtres quadran-gulaires qui, suivant sa position, arrête les rayons lumineux et fait office d'obturateur, de cloison ; on les laisse passer (fig. 1, B) en exécutant un quart

40<sup>e</sup> année. — 2<sup>e</sup> semestre.

4

Abb.47. Fotoapparat für Momentaufnahme, *La Nature*, 24. 6. 1882, S. 49.

im Bewegungsablauf darzustellen. Der fruchtbare Augenblick soll dem Betrachter ermöglichen, die vorangegangene und folgende Bewegung zu imaginieren, wie Lessing schreibt. Ein Pferd jedoch, das alle vier Beine unter den Bauch gezogen hat, spottet nicht nur jeder Wahrnehmung, die wir von einem galoppierenden Pferd haben, sondern auch jeder Vorstellung, die wir uns davon machen können. Aus der Logik eingeübter Repräsentationsmuster hätten wir zu erwarten, dass es als nächstes auf den Bauch fällt. Das ist absurd und mehr noch, man ist geneigt, es schlicht für unschön zu halten. Rodin ist denn auch heftig gegen die Momentfotografie zu Felde gezogen. Obwohl seine Gehenden dem veränderten Studium der Bewegung viel verdanken, sieht er nichts als Unnatur in den Bildern, die nichts mit unserer Wahrnehmung zu tun haben. Die Isolierung eines einzelnen Moments ist für ihn schlicht eine Fälschung: „Si, en effet, dans les photographies les personnages, quoique saisis en pleine action, semblent soudain figés dans l’air, c’est que toutes les parties de leur corps étant reproduites exactement au même vingtième ou même quarantième de seconde, il n’y a pas là, comme dans l’art, le déroulement progressif du geste. ...C’est l’artiste qui est véridique et c’est la photographie qui est menteuse car, dans la réalité, le temps ne s’arrête pas.“<sup>330</sup>

Marey weiß das. Dem Argwohn, dass ihm die Fragmentierung genau das entzieht, was er analytisch zu beschreiben sucht,<sup>331</sup> begegnet er mit der Konstruktion des Zootrops. Ziel ist es zu zeigen, dass sich die Form der Isolierung rückgängig machen lässt zu Gunsten einer fließenden Bewegung, der niemand die Naturwahrheit absprechen kann. Aber das löst nicht wirklich das Problem: Dass in der Bewegungsfotografie zu verschwinden droht, was eigentlich ihr Gegenstand ist. Jede Aufnahme erzeugt eine Stasis. Ihre Addition in der Chronophotographie versucht, die Abstände zwischen den einzelnen Momenten zu minimieren. Ihre Aufhebung in der kinematographischen Projektion hat Marey mit gutem Grund wenig interessiert, weil erneut unsichtbar wird, was durch die Chronophotographie sichtbar und der Analyse zugänglich gemacht worden ist. Es droht im medial produzierten, optisch Unbewussten zu verschwinden. Dass auch das Kino Techniken entwickelt, um den Bereich der Wahrnehmung medial auszudehnen, war für Marey nicht abzusehen.<sup>332</sup> Für ihn handelt es sich bloß um eine optische Täuschung, die die Bewegung reproduziert, die wir sehen. Er ist aber darauf aus, zu sehen, was man mit bloßem Auge nicht sehen kann, um es exakt zu vermessen. Für Messungen ist die Zerlegung in sukzessive Momente notwendig, die die empirische Basis für Berechnungen von Bewegungsverläufen sichert. Es sind immer noch Bilder, die entstehen, aber radikal andere. Michel Frizot schreibt: „Leur nature iconique inédite est instrumentale, en rupture radicale à l’égard des beaux-arts ou de l’illustration en général.“<sup>333</sup> Es sind technische Bilder.

<sup>330</sup> Auguste Rodin, *L’Art*. Entretiens réunis par Paul Gsell, Paris 1911, S. 62.

<sup>331</sup> Dies ist der Vorwurf Bergsons. Didi-Huberman hat versucht, Bergsons Bewegungsdenken und Mareys experimentelle Erkundung der Bewegung einander anzunähern; vgl. Didi Huberman, „La danse de toute chose“, in: ders., Laurent Manoni. *Mouvement de l’air*, Étienne Jules Marey, *Photographe de fluides*, Paris 2004, S. 281-316.

<sup>332</sup> Albert Londe filmt 1898 die Schlachtung eines Rinds. D. Bernard, A. Gunthert, S. 211 f. Die Autoren dokumentieren die im Gegensatz zu Marey sich wandelnde Haltung Londes zur Kinematographie.

<sup>333</sup> Michel Frizot, *Étienne-Jules Marey*, a.a.O., S. 71. Frizot geht auf die Einflüsse von Mareys Chronophotographien auf die Produktion von Künstlern ein; vgl. auch Martha Braun, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey*, Chicago, 1992, S. 264-72.

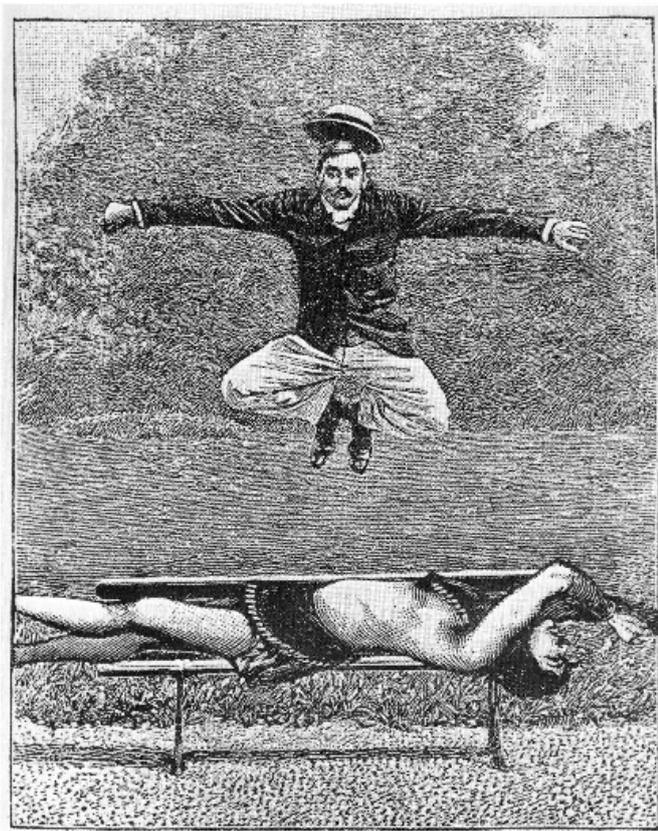


Abb.49 Illustration zu Hans Arp, Gedichte: weisst du schwarz du, Zürich 1930.



Abb.50 Holzstiche nach einer Momentaufnahme aus *La Nature*.

Die Momentaufnahme sprengt die Logik des perspektivischen Raums, die in das Konstruktionsprogramm des Fotoapparats eingeschrieben ist. Die Traditionslinie zur camera obscura wird überschritten durch die chemische und optisch- mechanische Entwicklung. Sie ist darauf ausgerichtet, die Aufnahmezeit zu beschleunigen, um Dinge in Bewegung wiedergeben zu können. Durch die Intensivierung des Zeitmoments kommt das im Perspektivraum verkörperte Realismuskonzept an eine Grenze. Von hier aus betrachtet könnte man sagen, dass die Realität unter dem beschleunigten Blick des Kameraauges selbst fiktiv wird. Diese Zone zwischen Realität und Fiktion als Übergang zwischen science und fiction begeisterte das ausgehende 19. Jahrhundert. Jules Vernes Romane entwickeln das Phantastische aus dem Wissenschaftlichen. Seine Visionen sind mit Zahlen und Daten gespickt. Die beschleunigte technische Entwicklung legitimiert ihre Extrapolation. So erscheint das Phantastische zugleich wissenschaftlich begründet und damit plausibel.

Die rasante Entwicklung in der Fotografie lässt sich an der Verringerung der Belichtungszeiten ermessen. In den letzten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts reduziert sie sich von einer Sekunde auf 1/100, 1/1000 und schließlich unter den besonderen Bedingungen von Mareys Versuchstation auf 1/23 000. Davanne berichtet, dass ihm Marey gesagt habe: „Il faut que la photographie me donne les vibrations d’aile d’une insecte.“<sup>334</sup> Was sich hier erkennen lässt, ist die Jagd nach dem unmöglichen Bild, eine Art technisches Phantasma, dass die Geschwindigkeit im Bild zu bannen versucht. Es geht weder um die gelebte, erfahrene noch um die erinnerte Zeit, von der sonst im Zusammenhang mit der Fotografie die Rede ist. Die Mikrosekunden der Belichtung *spalten* buchstäblich die Zeit. Während statische oder wenig bewegte Objekte sich in der Aufnahme ins Raumkontinuum einordnen, setzt die Isolierung des fraktionierten Bewegungsmoments den Zusammenhang aus. Die Relation zwischen Umfeld und dem in der Beschleunigung festgehaltenen Objekt erzeugt den paradoxen Eindruck, dass es sich zwar um denselben Augenblick handelt, aber um zwei unterschiedliche Ebenen, in denen nicht die gleichen Gesetze zu herrschen scheinen. Der in der Luft festgehaltene Springer spottet den Gesetzen der Schwerkraft, die um ihn herum jedoch die gewohnte Gültigkeit haben. Die Sistierung unterschneidet unsere Wahrnehmung und macht sie zugleich überhaupt erst möglich. Der Sprung hält den Springer auf immer in einer prekären Lage. Die Beschleunigung wird auf ewig verzögert. In diesem Paradox liegt das *Absurde* wie die oft *fremdartige Schönheit* von Bewegungsaufnahmen.

Beschleunigung und Retardierung von Bewegung sind Mittel der Theatralisierung des Körpers. Seine Medialisierung am Ende des 19. Jahrhunderts entfaltet sich um das Paradox, beide miteinander zu verschränken.

### **Mediale Effekte und Schaukultur**

Loïe Fuller, die Mareys Aufnahmen studiert hat, experimentierte mit der Form der optischen Verlangsamung schneller Bewegungen. Sie tanzte mit weitschwingenden Stoffbahnen, in die sich

---

<sup>334</sup> D. Bernard, A. Gunthert, *L’instant rêvé*, a.a.O., S. 153.

ihre Bewegungen fortsetzen. Es geht um eine Dehnung der Zeit, in der sich schnelle Bewegungen im Raum auffalten können. Der Stoff schwingt noch nach, während sie bereits die nächste Bewegung ausführt. In der Interferenz von beschleunigter Bewegung und retardierender Echowirkung im Stoff entstehen abstrakte, schwerelos fließende Figuren. Momentaufnahmen haben die abstrakten Formen fixiert, die die Tänzerin durch das Zusammenspiel von Körper, Draperie und Bewegung erzeugte (Abb.51). Sie inszeniert kinematographische Effekte mit Licht, Stoff und Bewegung. Fuller hat daran gearbeitet, die abstrakten Bewegungsfiguren symbolisch einzubinden. So zum Beispiel im Lilientanz. Während die technischen Bilder ohne jede Symbolisierung auskommen, wird ihre voraussetzungslose Ästhetik hier rückgebunden. Auch auf der absurden Seite hat es Formen der Verschränkung von Beschleunigung und Retardierung gegeben, die in der schönen Anarchie des Slapsticks von Buster Keaton und Charlie Chaplin münden. Die optischen Effekte im Tanz wie Slapstick knüpfen an Formen der Varietédarstellung an, die mit illusionistischen Tricks die Zuschauer unterhalten und verblüffen. Die mediale Inszenierung erweitert die Möglichkeiten, indem sie Bewegungsabläufe zerlegt und neu zusammensetzt. Während im Varieté die illusionistischen Effekte vom professionellen Geschick der Akteure abhängen, kann jeder mit der Kamera zaubern. Bevor das Kino Bewegungsabläufe verschnellert oder verlangsamt und neu zusammensetzt und dadurch neue Formen der Wahrnehmung einübt, experimentieren Fotoamateure mit den überraschenden Effekten der Momentaufnahme. Dafür ist weder ein besonderes Können noch eine teure Ausrüstung notwendig. Die Wunder der Technik werden demokratisch.

Wenn das erste Paradox der Momentaufnahme darin besteht, dass die Beschleunigung auf ewig verzögert wird, so ist das zweite, dass das beschleunigte Objekt phantastisch wirkt, obwohl die Fotografie die Realität des Augenblicks verbürgt. Der Eindruck des Phantastischen entsteht vor allem dadurch, dass die Regeln der Schwerkraft ausgesetzt zu sein scheinen. Beide Paradoxe versetzen den Betrachter in eine Lage zwischen Glauben und Unglauben, gleich nah



St. Isidore W. Thier, *Loie Fuller : le Danse de l'iris*, vers 1900, Photographie, Paris, musée Rodin.

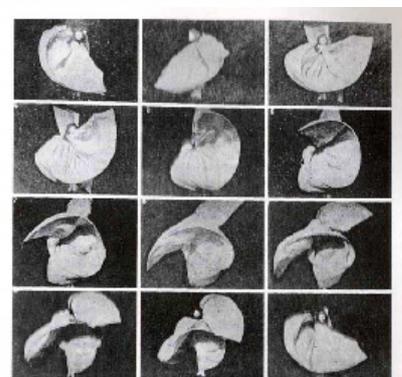


Abb.51 Loie Fuller, Lilientanz, Foto um 1900.

zu Staunen und Gelächter.

Entscheidend ist, dass ein Wirklichkeitsmoment eine real erfahrbare Situation von Innen her spaltet. Genauer gesagt: Ein Darstellungsmodus, der auf der Disjunktion eines Zeitfragments beruht, reißt einen andren auf, der auf der Raumkontinuität aufbaut. Mitten in der alltäglichen Wirklichkeit wirken die im Sprung festgehaltenen Springer überwirklich.

Genau daran ist Max Ernst interessiert. Seine Montagefiguren spalten die Szenen, in die sie einmontiert werden. Die gedrehten, desorientierten Figuren, die häufig in ein fremdartiges Spiel der Gesten verstrickt sind und als Erscheinungen im Bildraum schweben, sind nach dem Modell der instantanen Fotografie montiert. Wenn die Reproduktionen von Aufnahmen der „grande attaque“ solche Ähnlichkeit mit der Montage von Frauenfiguren aus Romanillustrationen in Max Ernsts Collagen haben, so liegt das an der *analogen* Struktur. Sie arbeitet mit der *Logik des fotografischen Moments*. Bei Max Ernst erscheint das von den Beteiligten Ungesehene wie eine außerirdische Manifestation. Die in den Montagen so häufigen Levitationen haben den Charakter von Erscheinungen. Manipulationen, die den Glauben an außerirdische Erscheinungen stützen sollen, sind die phantasmatische Rückseite des Realismusparadigmas der Fotografie. Die mediale Erweiterung des Sichtbaren öffnet per Definitionem Zugang zu Bereichen des Unsichtbaren.

Tatsächlich sahen Spiritisten in der Fotografie eine Möglichkeit, den Wahrheitsbeweis für ihre okkulten Erfahrungen anzutreten.

Die Gespensterfotografie ordnet sich in die Bemühungen des 19. Jahrhunderts ein, unsichtbare Dinge sichtbar zu machen. Die Fotografien, die in Spiritistenkreisen als Existenzbeweis für die Einwirkungen aus dem Jenseits gehandelt wurden, entpuppten sich jedoch in der Mehrzahl der Fälle als Doppelbelichtungen oder Montagen. Für den heutigen Betrachter ist überraschend, dass der für den detektivischen Scharfsinn seines Helden berühmte Conan Doyle so offensichtliche Montagen wie die von France Griffith und Elsie Wright nicht als solche erkannte (Abb.52). Auch der auf wissenschaftliche Prüfung der Phänomene Wert legende Schrenck-Notzing erkannte nicht, dass sein Studienobjekt ihn mit einer Zeitungsreproduktion ausgerechnet von Poincaré narrete (Abb.54).

Der Glaube an die mediumistische Fähigkeiten doppelt sich im Glauben an die Authentizität des Mediums Fotografie als Aufzeichnungsinstrument.<sup>335</sup> Die Beweiskraft der Fotografie beruht darauf, dass sie nicht allein abbildet, sondern dass man ihr zutraut, mehr zu zeigen als unserer Wahrnehmung zugänglich ist. In einer Zeit, in der Strahlen entdeckt werden, die die Staunen erregende Eigenschaft besitzen, feste Materie zu durchdringen und das Körperinnere sichtbar zu machen, ist es nicht wirklich überraschend, dass sich die vorurteilsfrei gebende, experimentelle Wissenschaft auch mit Levitationen beschäftigte. Die Fähigkeiten des Mediums Eusepia Palladino wurden in einer Serie von Séancen, die zwischen 1905 und 1908 unter strikt experimentellen Bedingungen abgehalten wurden, einer wissenschaftlichen Prüfung unterzogen. Mit Hilfe von Dynamograph, Boussole, Elektroskop, Elektrometer und Mareys Tambour sollte geklärt werden,

<sup>335</sup> Manipulationen, die diesen Glauben ausnutzen, sind weit verbreitet. Muybridges „Occident trotting at a 2.30 Gait“ von 1877 ist eine fotografierte Zeichnung – vermutlich nach einer misslungenen Aufnahme.

ob bisher unentdeckte Energien im Spiele seien. Als Beobachter waren unter anderem so berühmte Wissenschaftler wie Marie und Pierre Curie anwesend.<sup>336</sup> Auch Henri Bergson wohnte den Séancen bei.<sup>337</sup> Der Abschlussbericht vermerkt, dass die Untersuchung der elektrischen und magnetischen Felder keine eindeutigen Hinweise auf



Abb.52 Medium Eva C bei einer Séance am 2. 5. 1913.

Abb.53 Titelblatt des Miroir, 12. 4. 1912 mit Porträt von Raymond Pointcaré.

Abb.53 a Rekonstruktion Albert von Schrenck-Notzing

eine unbekannte Kraft ergab, die sich in der Levitation manifestiert.

In diesen Horizont wissenschaftlicher Neugier fügt sich die Collage mit einer Experimentalanordnung, die sich in der ersten Sequenz der *Femme 100 tête* mit einer überirdischen, weiblichen Erscheinung befasst (Abb.55). Die Folge beginnt mit dem Blatt, das auf die Reproduktion der Aufnahme von Londe im Fotoatelier der Salpêtrière zurückgeht, die ihn beim Fotografieren einer Patientin zeigt. Das dritte Blatt in der Sequenz, in dem die jungfräuliche Empfängnis "... zum dritten mal verfehlt" wird, befassen sich zwei Experimentatoren mit einem Paar bloßer, im Bildraum schwebender Frauenbeine. Zur Experimentalanordnung gehört ein Kasten, in den Strom ein- oder abgeleitet wird. Es könnte sich um eine Anspielung auf eine Elektroschockbehandlung handeln. Wissenschaftliche Demonstration und Schauer erweckender Schaufeffekt mischen sich.

Eine weitere Collage, die auf eine Holzstichillustration von einer Aufnahme aus Londes Atelier<sup>338</sup> in der Salpêtrière basiert, führt gleich

<sup>336</sup> Pierre Curie hielt über das Phänomen Eusepia Palladino vor der physikalischen Gesellschaft am 19.4.1906 einen Vortrag.

<sup>337</sup> Clément Cheroux, Andreas Fischer, *Le Troisième œil*, Paris - New York 2004, S. 249.

<sup>338</sup> Londes Atelier ähnelte einem physiologischen Laboratorium mehr als den Porträtstudios seiner Zeit, schreibt Gunthert: „Am Eingang stehen verschiedene elektrische Geräte neben Apparaten der Stereophotographie, Mikrophotographie und Chronophotographie. Dahinter besteht der tatsächliche Aufnahmebereich aus einem zusammenklappbaren Podest, verschiedenen Haltevorrichtungen (u.a. einer mobilen Aufhängung, dazu bestimmt, die Kranken, die weder gehen, noch stehen können, zu stützen.)“. A. Gunthert, „Klinik des Sehens...“, a.a.O., S. 132.



Abb.54 Elsie Wright, Francis mit Fee, mediumistisches Foto, 26. 8. 1920.

eine doppelte Levitation vor (Abb.56). Die eine, medizinisch bedingt, zeigt einen Mann in Schreber'scher Streckungshängung (Abb.57). Die Vorrichtung ist durch die starke Beschneidung am oberen und seitlichen Rand nur teilweise zu sehen. Vor den Patienten hat Ernst wieder eine seiner schwebenden Aktfiguren montiert. Elegant verbindet sich die medizinisch wissenschaftliche Levitation zur Behandlung einer Ataxie mit der der aus dem Tanzschritt gedrehten, schwebenden Aktfigur.

Worauf Max Ernst reagiert ist eine *Schaukultur*, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts entfaltet. Sie verdankt sich einem medialen Zugang, der die Welt des Sichtbaren erweitert. In der Populärkultur verdrängt der Unterhaltungswert optischer Illusionen den älteren der Monstrosität. Optische Spektakel vom Panorama über die Stereoskopie bis zum frühen Kino finden ein Massenpublikum. Aber auch in den Wissenschaften nehmen die Konzepte der Visualisierung zu. Optische Aufzeichnungsmedien erweitern und stabilisieren die Beobachtung wie die Weitergabe von Wissen. Marey hebt hervor, dass damit nicht nur die beschränkten Wahrnehmungs- und Gedächtnisleistungen des Menschen überkommen werden können, sondern auch die Beschränkung der Sprache. Minimale Differenzen in einem Bewegungsablauf können exakt festgehalten werden, die sprachlich wenn überhaupt, nur mit sehr großem Aufwand wiedergegeben werden können.

Die Differenzierung und Aufwertung der präzisen, visuell dokumentierbaren Beobachtung verschränkt sich allerdings unter bestimmten Umständen unbemerkt mit Illusionierungseffekten der Medien, die die Beobachtung stützen sollen. Wie real ist das „Mehr“, das sie den Betrachter sehen lässt? Und, wichtiger noch, welche Rückkoppelungen werden dadurch erzeugt? Charcot war besessen von der optischen Evidenz. Sein diagnostischer Scharfblick war berühmt. Die Anfallsfotografien wie seine Demonstrationen zielten darauf ab, die verworrenen inneren Vorgänge der Patienten sichtbar und damit klassifizierbar zu machen. Selbst seine Rechtfertigungsstrategie, auf die immer vernehmlichere Kritik mit einer kulturhistorisch ausgreifenden Ikonographie zu reagieren, verdankt sich dem unbedingten Glauben an optische Evidenz. Sehen und Zeigen sind die Basis seiner Demonstrationen. Die experimentelle Anordnung zur Beobachtung wird zur Bühne der Schaustellung. Das ist nicht der Sündenfall



Abb 55 La femme 100 têtes, Kap.1, (4).



Kann sie das unkel ordnelt, fligt die unvvergleichliche erwachsene davon



Abb.56 La femme 100 têtes, Kap. 3, (44).  
Abb.57 Behandlung einer Ataxie, nach einem Foto von A.Londe, *La Nature*.

der Wissenschaft schlechthin, vielmehr zeigt sich darin die Verflechtung der unterschiedlichen visuellen Kulturen. Tout Paris wohnt den Demonstrationen avancierter Wissenschaft bei, die zugleich den Unterhaltungswert von Varietévorstellungen besaßen.<sup>339</sup> Die Felder von Wunder- und Fortschrittsglauben, von Magie und Wissenschaft, von Variété und Labor überschneiden sich. Dies verdankt sich ein Stück weit einer neuen Form der Forschung und der Wissensvermittlung, die erfahrungsorientiert ist und nicht länger abstrakte Wissenssätze weiterzugeben trachtet. Was Experimentalwissenschaften und populäre Schaukultur verbindet, ist, dass allein die Evidenz zählt, mit der sich etwas zeigt. Dafür ist eine klassische Bildung und der bürgerliche Anspruch auf Kultur vollkommen überflüssig. *La Nature* und die Zaubertricks des Varietés zielen auf die Neugier eines Massenpublikums. Das motiviert in einem nicht geringen Maße das Interesse der antibürgerlich gesonnenen Avantgarde an den Überraschungen und Sensationen beider Bereiche. Sie interessiert sich für das Vaudeville mit seinen illusionistischen Tricks und Mechanismen nicht weniger als für Mareys und Muybridges Studien. Neu an diesen visuellen Kulturen ist der Eintrag von Zeitlichkeit. Momentaufnahme, Chronographie und das frühe Kino bilden nicht nur Bewegung auf bisher unbekannt Weise ab; für eine neue Künstlergeneration werden sie zum Mittel, den konventionellen Darstellungsrahmen zu sprengen. Weder die Einheit des Bilds noch die narrative Absicherung von Sequenzen hat in diesem Zusammenhang eine Funktion. Die Konzentration auf die visuellen Effekte macht das überflüssig. Darbietungen folgen aufeinander ohne zwingende Reihenfolge. Die Reaktion des Publikums ist spontan. Nummern, die nicht ankommen, werden aus dem Programm genommen. Das frühe Kino integriert sich in diesen Rahmen. Mehr noch, man kann einzelne Sequenzen aus einem Film kaufen und neu zusammenstellen.

Tom Gunning, der den Begriff „Cinema of Attractions“ für das frühe Kino geprägt hat, beschreibt, wie es im Unterschied zum späteren Erzählkino Teil dieser auf optische Effekte abgestellten Schaukultur am Ende des Jahrhunderts war: „Film appeared as one attraction on the vaudeville programme, surrounded by a mass of unrelated acts in a non-narrative and even illogical succession of performances.“<sup>340</sup> Das Publikum wird direkt angesprochen, ist aktiv und mischt mit. Die Avantgarde, die den bürgerlich kontemplativen Kulturkonsum verhöhnt, greift das in Mailand, Zürich und anderswo auf. Während die Linke von Benjamin bis Eisenstein emanzipatorische Hoffnungen auf die Aktivierung des Zuschauers setzt, reagiert ein anderer Teil der Avantgarde vor allem auf die ungehemmte Freisetzung des Schautriebs.

Gunning, der die Affinität der Avantgarde zu dieser Schaukultur beschreibt, kommentiert:

„I believe that it was precisely the exhibitionist quality of turn-of-the-century popular art that made it attractive to the avant-garde – its freedom from creation of diegesis, its accent on direct stimulation.“<sup>341</sup>

---

<sup>339</sup> Charcots Schüler Axel Munthe, der regelmäßig an den *leçons de mardi* teilgenommen hatte, kritisierte sie später als Galavorstellungen, in denen die hysterischen Patienten bloß ihre Tricks vorführten; vgl. Axel Munthe, *Das Buch von San Michele*, a.a.O., S. 211.

<sup>340</sup> Tom Gunning, „Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser, *Early Cinema. Space Frame Narrative*, London 1990, S. 60 f.

<sup>341</sup> Ebda., S. 59.

## Mediale Schleife

Der Mangel an Narrativität wie die aktive Rolle des Betrachters sind entscheidende Züge in der *Femme 100 têtes*. Versuche, sie als „Roman“ zu lesen – Charlotte Stokes wollte sogar einen Bildungsroman<sup>342</sup> ausmachen – sind fehlgeschlagen, weil die Verwandtschaft zur Nummernrevue, zur Präsentation von illusionistischen Tricks und Schaulusteffekten weit größer ist als zu irgendeinem narrativen Muster. Dafür steht nichts weniger als der Titel ein: Die kopflose/hundertköpfige Frau ist eine Variété Attraktion, die Ernst für die Titelgestaltung des Collageromans benutzt hat.

Max Ernsts Interventionen zeigen ihn als den aktiven Zuschauer, der die Darbietungen in den Holzstichillustrationen kommentiert, travestiert, der die wissenschaftliche Demonstration ins Absurde verschiebt und die Darstellung des Melodramas auf sein voyeuristisches Potential abklopft. Er ist der ungezogene Zuschauer, den Marinetti gegen den statischen, stupiden traditionellen Theaterbesucher profiliert, der mitgeht, Witze reißt, und die Darsteller direkt angeht. Der Ausgangspunkt für die Produktion der Collageromane ist die Realisierung dieser aktiven Betrachterposition. Ernst sieht genau hin, bevor er interveniert und arbeitet mit den Usancen, die das Material anbietet. Die Ökonomie der Intervention besteht darin, mit wenig Aufwand überraschende Effekte zu erzielen. Das gilt nicht nur für das einzelne Blatt sondern auch für Produktion der umfangreichen Folgen insgesamt. Die Interventionsstrategien tragen dazu bei, dass die Folgen in verhältnismäßig kurzer Zeit zustande kommen. Das passt zwar ins Bild des DADA-Monteurs, nicht aber zum Künstlerbild, das freie Imagination und gelehrte Referenz höher bewertet als die intelligente Manipulation, und die Autonomie des Kunstwerks höher als die Strategien seiner Produktion.

Ernst arbeitet sich am Material ab, das selbst zur Inspirationsquelle wird. Er reagiert auf die enzyklopädische Sichtbarmachung der Welt, die mit dem ersten Schub der industrialisierten Bildproduktion im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts verbunden ist. Sie basiert bereits auf der Fotografie, bedient sich aber noch weitgehend der traditionellen Reproduktionstechniken.

Aus technischen Beschreibungen lässt sich rekonstruieren, wie weit sich die medialen Praktiken verschränkten. Seit den 1860er Jahren konnten die Holzstöcke lichtempfindlich beschichtet werden, so dass sich die Fotovorlage direkt auf den Block übertragen ließ. Eine weitere Ökonomisierung im Herstellungsprozess bestand darin, ihn aus Teilstücken provisorisch zusammenzuleimen, um ihn nach der Belichtung wieder auseinander zu legen. So konnten mehrere Stecher gleichzeitig an der Umsetzung arbeiten. „Die Ansatzstellen überarbeitete ein besonders versierter Xylograph.“<sup>343</sup> Die Montagetechnik und Kaschierung der Übergänge aus arbeitsökonomischen Gründen zeigt, wie man sieht, einige Verwandtschaft zur Ernst'schen Praktik. Die so gefertigten Holzstichillustrationen nach Fotografien markieren einen medialen Übergang, in dem Darstellungskonventionen vermittelt und miteinander abgeglichen werden. Mit einem medial geschulten Blick, der das Material auf

---

<sup>342</sup> Gerd Bauer hat das Nötige in seinem Essay „Wie liest man einen Collageroman? Zu Max Ernsts ‘La femme 100 têtes’“ gesagt. (in: Max Ernst, illustrierte Bücher und druckgraphische Werke, a.a.O., S. 51). Er geht auch auf die Interpretationsversuche von Jürgen Pech und Evan M. Maurer ein.

<sup>343</sup> Bernd Weise, a.a.O., S. 73. Unter der Abschnittsüberschrift „Reproduktionstechnik für Photos in der Presse“ trägt er akribisch recherchierte Ergebnisse zur Drucktechnik zusammen; vgl. S. 71-74.

Montagemöglichkeiten mustert, hebt Max Ernst die Vermittlungen auf und ersetzt sie durch andere, die ihrerseits den Anschein der Einheit aufrechterhalten. Die Strategie geht auf etwas wie eine mediale Schleife zurück: Max Ernst schaut gewissermaßen mit einer Blickprägung auf die Holzstichillustrationen, die mit den Experimenten und Apparaturen, die *La Nature* vorstellt, ihren Anfang genommen hat. Durch den zeitlichen Abstand haben die Darstellungsmuster ihre Transparenz verloren. Kracauer hatte das als Modus des Veraltens bestimmt und im Vergleich des Jugendfotos der Großmutter mit der Aufnahme der Diva herausgestellt. Dies ist nicht nur ein Blick auf Fotografien, sondern verdankt sich einem selbst *fotografisch gewordenen Blick*. Ende der 20er Jahre lässt sich erstmals die veränderte Wahrnehmungsdisposition gegenüber dem aufgehäuften visuellen Bildmaterial des vergangenen Jahrhunderts ausmachen. Durch die Schulung des fotografischen Blicks gibt es eine andere, nicht zweckorientierte Aufmerksamkeit auf die Details. Sie gewinnen ein Eigenleben, das eine neue Ebene der Imagination aufschließt. Das ist der entscheidende Unterschied zu der Praxis im 19. Jahrhundert, die von Riegel bis Morelli<sup>344</sup> zeigt, wie die Fotografie die detektivische Aufmerksamkeit aufs Detail fokussiert. Erst jetzt wird die klassische Beziehung von Fragment und Totalität wirklich unterbrochen. Das Detail besitzt nicht den Status des Fragments. Aus dem Zusammenhang gefallen wird es rätselhaft. Benjamin versucht in einer dialektischen Volte, ihm eine historisch utopische Funktion abzugewinnen. Das ist auch in seiner letzten *Momentaufnahme* der europäischen Intelligenz<sup>345</sup> sein politischer Rettungsversuch am Surrealismus, dem er seinen Obskurantismus nachsieht, weil die Gespenster des 19. Jahrhunderts im Dienst der Revolte mobilisiert werden. Vielleicht unterschätzt man nach dem ersten Weltkrieg das Potential wie die Kontinuität der Entwicklungen zu Ende des vergangenen Jahrhunderts. Die Erweiterung des Bereichs des Sichtbaren, die zunächst wissenschaftliches Programm gewesen ist, gewinnt mit den neuen Fotoreproduktionstechniken und der Massenzirkulation technischer Bilder eine neue Dimension. Fotografie und Film multiplizieren nicht nur die Reichweite und Verbreitung visueller Information, der mediale Zugang zur Welt gewinnt auch alltäglichen Objekten und Bewegungen ungeahnte visuelle Informationen ab. Das „Neue Sehen“ wendet das ästhetisch, der „Russenfilm“ politisch. Die Verbindung zu den medialen Erschließungsbewegungen des 19. Jahrhunderts ist dabei präsenter als gemeinhin angenommen wird. Benjamins Idee des optisch Unbewussten knüpft unmittelbar an Mareys Experimente an. Nicht nur, dass er sich direkt auf die Chronophotographien des menschlichen Gangs bezieht. An die Beobachtung der Tendenz zur Durchdringung von Kunst und Wissenschaft durch die mediale Erfassung und Analysierbarkeit im Film knüpft Benjamin die Erwartung, dass „die künstlerische und die wissenschaftliche Verwertung der Photographie, die vordem auseinander fielen, als identisch“ erkennbar werden.<sup>346</sup> Der etwas überraschende Exkurs über Leonardo in der an dieser Stelle eingefügten Fußnote lässt etwas vom Unterfutter des Reproduktionsaufsatzes aufblitzen. Benjamin bezieht sich hier auf Paul

---

<sup>344</sup> Carlo Ginzburg beschreibt die Herausbildung des Indizienparadigmas zwischen 1870 und 1880 in „Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“, in: ders. Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, S. 61-96.

<sup>345</sup> „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ erscheint im Februar 1929 in drei Fortsetzungen in der Literarischen Welt.

<sup>346</sup> Walter Benjamin, „Das Kunstwerk...“, a.a.O., S. 40.

Valéry's *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, ein Aufsatz, der mit Marey auf Da Vinci zurückschaut, wie Didi-Huberman gezeigt hat.<sup>347</sup>

Man sieht, wie präsent die Vorgeschichte der Chronophotographie für die Erfassung der medialen Möglichkeiten in den dreißiger Jahren ist.

### **Der unsichtbare Schnitt**

Die Bewegungsfotografie hat zur Dynamisierung der Bildformen beigetragen. Versuche, Geschwindigkeit malerisch oder skulptural darzustellen greifen nach der Jahrhundertwende vor allem auf die Marey'schen Mehrfachbelichtungen zurück. Für die Bewegungsdarstellung auf einer Platte wurde ein uniform dunkler Hintergrund gewählt, damit die sich überlagernden Phasen gut ablesbar waren. Das führt zu einer friesartigen Darstellung, die ohne Tiefenraum auskommt. In den künstlerischen Adaptionen schreibt sich dies in die zunehmende Auflösung des perspektivischen Bildraums ein. Max Ernst dagegen greift auf ihn zurück. Für die Manipulation der Größenrelationen wie für die Neuorientierung der Montageelemente braucht er das Gerüst der konventionellen Darstellung seiner Vorlagen. Er zitiert den perspektivisch geordneten Raum allerdings nur, um ihn durch seine Schnitte von Innen her aufzuschlitzen. Denn jede Montage ist nicht nur ein Eingriff in den dargestellten Raum, in dem sie Lücken auffüllt oder Dinge verdeckt; sie ist auch ein Eingriff in die *Zeitstruktur*. Entlegenes und Ungleichzeitiges wird in die Gleichzeitigkeit der Darstellung gezwungen. Mit den Zitate der Momentfotografie, die einer anderen Zeitordnung unterliegt, verschärft Ernst die Disjunktion der Elemente bis zu einem Punkt, wo ihre nahtlose Verfürgung Überraschung und Staunen auslöst. Dafür muss der Schnitt *unsichtbar* sein. Nur so kann er die heterogenen Elemente möglichst unbemerkt einschmuggeln und die unterschiedlichen Zeitstrukturen vereinheitlichen. Die materielle, technische Seite der Collage, die Dada mit ausstellte, wird dissimuliert. Sie tritt für die Wahrnehmung in den Hintergrund, um einen direkten *Illusionseffekt* zu erzeugen. Die Montage soll der Betrachter nur als Gefühl des Befremdens registrieren, ohne dass er es sofort auf einen Verstoß gegen die eingeübten Wahrnehmungskonventionen zurückführen kann. Kurz: Die gezielte Wahrnehmungsmanipulation soll *unbewusst* bleiben.

Die Form, in der Ernst Dinge ein- und auswechselt, erinnert an die Substitutionstricks im frühen Film. Für den Zuschauer wie den Betrachter unterbricht nichts die Raumzeitkontinuität in der Wahrnehmung, die in Wahrheit zerlegt und neu zusammengesetzt worden ist. Wenn in Méliès *Voyage dans la lune* (1902) der Schirm des Forschers sich unversehens in einen großen Pilz verwandelt, verdankt sich das einem stop motion oder Schnitt, der den Moment zum Verschwinden bringt, in dem das eine gegen das andere ausgewechselt worden ist. Die Verwandlung, dessen Zeuge der Zuschauer wird, ist medial erzeugt.

---

<sup>347</sup> Georges Didi-Huberman, „La danse de toute chose“, in: ders., Laurent Manoni. *Mouvement de l'air*, a.a.O., S. 279. Er führt unter anderem einen Brief Valéry's von 1930 an Louis Séchan an, in dem Valéry erwähnt, dass er seit 30 Jahren einen Band mit Chronophotographien von Marey besitzt; vgl. Paul Valéry, *Oeuvres*, Paris 1960, Bd. II, S. 1408.

Die Wahrnehmungsmanipulation durch den unsichtbaren Schnitt wird zum festen Bestandteil des narrativen Kinos. Doppelbelichtungen, Substitutionen und andere optische Tricks dagegen verschwinden zunehmend aus dem Mainstream von Fotografie und Kino, als sie in den surrealistischen Praktiken wiederauftauchen. Die Surrealisten haben nicht nur die Dichter gelesen, die sie zitieren, sie sind auch ins Kino gegangen. Neben den Slapsticks von Charlie Chaplin haben sie im *Vieux Colombier*<sup>348</sup> Painlevés Unterwasseraufnahmen von Schalentieren gesehen, die Man Ray zu seinem Seesternfilm inspiriert haben, sie haben Bunuels *Chien andalou* gefeiert und angefangen, Drehbücher zu schreiben.<sup>349</sup> Wenn das Paradigma für die surrealistische Imagination aus der Literatur kommt, verdankt sich die visuelle Inszenierung der Kamera. Sie kann visuelle Fragmente so miteinander verschalten, dass Auge und Bewusstsein einen Zusammenhang wahrnehmen, wo zeitlich und räumlich auseinander liegende Dinge zusammengeführt werden. Im Kino erfolgt die optische Isolierung von Details, der Wechsel von Ausschnitt und Größe mit einer Geschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde. Sie lässt Bildkopplungen zu, die die literarische Imagination noch mit einem „wie“ der Metapher verknüpfen musste.

Max Ernst widmet einen Abschnitt in *Jenseits der Malerei* dem Film. Besonders geht er auf *L'âge d'or* von Bunuel ein, an dem er mitgewirkt hat.<sup>350</sup>

Er zitiert eine Reihe von Einstellungen und parallelisiert sie mit den Bildfolgen seiner Collageromane: „Die Klarheit der irrationalen Handlung, die aus der wahllosen Folge von Collage auf Collage resultierte“ – und hier nennt er alle seine Collageromane- „hat uns überrascht.“<sup>351</sup>

Die „Klarheit der irrationalen Handlung“ verdankt sich weder in Bunuels Film noch in Max Ernsts Collageromanen einer narrativen Organisation. Die Folgen entwickeln sich nicht entlang einer eigenständigen Erzählung. Sie entstehen aus einer Bildlichkeit, die sich in visuellen Verknüpfungen entfaltet. In den Collageromanen entstehen Zusammenhänge über die Bildgrenzen. Sie relativieren das Einzelbild zu einem Element in einer Abfolge. Die Anschlüsse von Bild zu Bild folgen einem visuellen Rhythmus, der Bildgedanken variiert und mit Hilfe von Wiederholungen, formalen Analogien oder Verkehrungen fortspinnt oder gnadenlos zusammenbrechen lässt, um wieder neu anzusetzen. Die Sequenz führt zu einer Verzeitlichung, einem Bilderfluss, der gleichzeitig reversibel bleibt. Anders als im Kino, kann der Blick zurückgehen, kann sich in die Details vertiefen. Wenn die Collageromane lesbar sind, dann auf dieser Ebene, im Nachvollzug der Montagen und nicht im Entziffern einer Geschichte. Noch Gerd Bauers Versuch, die *Femme 100 têtes* aus der interpretatorischen Umklammerung der Meisterexegeten zu lösen, bleibt unbefriedigend.<sup>352</sup> Auch er versucht sich an einer literarisch thematisch orientierten Deutung. In dem Moment, indem man

---

<sup>348</sup> Ute Holl, a.a.O., S. 220. Thierry Lefebvre schreibt über das *Vieux-Colombier*, dass populäre „Wunder der Natur“-Filme neben Avantgarde-Filmen gezeigt wurden. Thierry Lefebvre, „De la science à l'avant-garde. Petit panorama“, in: ders., *Images, science, mouvement. Autour de Marey*, Paris 2003, S.103-106.

<sup>349</sup> Überliefert sind Drehbücher von Artaud, Soupault, Desnos und Cocteau.

<sup>350</sup> Der Film kommt 1930 heraus. Max Ernst tritt in der Rolle eines Banditen auf. Er tritt auch in DADA Freund Hans Richters Film *Dreams that Money can buy* (1946) auf.

<sup>351</sup> Max Ernst, „Jenseits der Malerei“, in: Günther Metken, *Als die Surrealisten noch recht hatten*, a.a.O., S. 333.

<sup>352</sup> Bauer will eine „klar erkennbare Entwicklung der heranwachsenden *Femme 100 têtes*“ ausmachen; vgl. Gerd Bauer *Wie liest man einen Collageroman?* a.a.O., S.69.

sich von der Einzelbildinterpretation löst und sich einerseits dem Fluss wechselnder Einstellungen überlässt und andererseits nach der Technik der Montage fragt, könnten sich ganz neue Perspektiven eröffnen, die das „Literarische“ in Richtung eines visuell Filmischen übersteigt.

### **Produktivwerden der Reproduktion**

Im Zusammenhang mit den Umbrüchen in der Produktion, Reproduktion und Zirkulation von Bildern Ende der 1920er Jahre haben die Collageromane von Max Ernst eine besondere Bedeutung. Max Ernst bedient sich nicht nur der Reproduktion, er macht sie produktiv. Sie wird zum *Medium*. Die Produktion der Collageromane geht auf reproduziertes Material zurück und mündet in der Reproduktion. Die Collage besitzt nur den Status einer Maquette, wie Max Ernst selbst angemerkt hat.<sup>353</sup> Es gibt also kein Original. Die künstlerische Absicht vollzieht sich erst *in* und *durch* die Reproduktion.

Max Ernst wendet sich mit einer an Fotografie und Film geschulten Aufmerksamkeit dem Illustrationsmaterial der populären Zeitschriften und Romane des 19. Jahrhunderts zu. Die neuen Bildtechniken beeinflussen maßgeblich den Blick und Zugriff auf das Material. Sie werden auf das ältere Medium des Holzstichs zurückgewendet. Aus dieser Differenz entwickelt Ernst kreative Möglichkeiten und überraschende Effekte. Sein Spiel mit den Größenordnungen, wenn etwa eine Schraubenmutter zum bedrohlichen Ufo am Horizont mutiert oder riesige Steinskulpturen auf Kopfgröße geschrumpft auf den Schultern sadistischer Angreifer sitzen, ist ohne den Umgang mit der Variabilität des Maßstabs fotografischer Reproduktionen nicht zu denken. Die Form der Montage, die den Schnitt für den Betrachter unsichtbar macht, ist ohne die entsprechende Erfahrung im Kino schwer vorstellbar. Veränderte Wahrnehmungsformen und Techniken aus dem Bereich der analogen Medien bei der Bearbeitung der Holzstiche einzusetzen bedeutet, dass alte wie neue Konventionen durchbrochen werden: De facto handelt es sich bei der von Max Ernst entwickelten Collagetechnik um eine *Hybridisierung*, in der neue mediale Repräsentationstechniken mit alten gekreuzt werden.

Max Ernsts Blick auf sein Vorlagenmaterial zeigt die so auffällige Signatur des fotografisch gewordenen Blicks der späten 20er Jahre. Wie Kracauer zerfällt ihm das beabsichtigte Ganze der Darstellung zur Summe der Details. Der innere Zusammenhalt der Holzstichillustrationen erscheint aus der historischen wie medialen Distanz brüchig. Mühelos macht Max Ernst mit diesem distanzierten Blick die Lücke aus, über die er als intervenierender Betrachter die deklarierte Absicht der Darstellung unterlaufen und umwenden kann. Er besetzt sie und kaschiert den Eingriff, indem er die Montageschnitte durch die Reproduktion zum verschwinden bringt. Die Oberfläche schließt sich über den perfekt integrierten Elementen, als wäre nichts geschehen. Dieser Eindruck verdankt sich der Einhaltung der Regeln der Perspektive. Die Beachtung ihrer Logik ist absolut zentral. Der absurde oder phantastische Zug verdankt sich nämlich nicht allein der Kombination der Elemente, sondern ihrer Einpassung in einen perspektivisch geordneten Zusammenhang. Damit erweckt

---

<sup>353</sup> Werner Spies, Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch, a.a.O., S. 68.

Max Ernst den Anschein, genau das zu restituieren, was die Avantgarde nachdrücklich für obsolet erklärt hatte. Gerade die Collage war ein Verfahren, das ostentativ die Zweidimensionalität des Bildträgers und die Materialität des verwendeten Materials hervorgekehrt hat. In Abwendung von klassischen Darstellungskonventionen wurden die Montageelemente auf der Bildfläche verteilt und die Schnittländer hergezeigt. Der Akt des Zerlegens blieb in der Zusammensetzung präsent. Der Rückgriff auf die Perspektive ändert das. Er unterwirft die montierten Elemente den Vorgaben eines illusionistischen Bildraums. Die Einheit der Darstellung suggeriert einen Zusammenhang der heterogenen Teile. Die Basis dafür ist die räumliche Gleichzeitigkeit des Dargestellten. Die Montageschnitte spalten jedoch diese Raum-Zeit-Einheit. Sie heben also auf, worauf die Konstruktion des statischen, perspektivisch organisierten Bildraums basiert.

Modell dafür ist bei Max Ernst die Spaltung des Raum-Zeitkontinuums in der Momentfotografie. Sie sprengt die Logik des perspektivischen Darstellungsraums, indem sie ihn durch ein inframinutes Zeitintervall aufreißt. Die in der Bewegung arretierten Objekte wirken fremdartig, wie montiert in der Umgebung, die sich langsamer bewegt oder still steht. Das Paradox der auf ewig fixierten, schnellen Bewegung, die Körper in dem bloßen Auge nicht wahrnehmbaren Positionen zeigt, konfrontiert den Betrachter mit einer anderen Zeitlichkeit. Das technische Medium öffnet den Zugang zu einer Ebene der Realität, die dem staunenden Betrachter Ungeahntes in den alltäglichsten Verrichtungen aufdeckt.

Max Ernsts Materialauswahl zeigt, dass er sich mit dem Phänomen der Momentfotografie beschäftigt hat. Entscheidender ist, dass er sie als Anregung für die Transformation seines Materials benutzt. Er imitiert ihre visuellen Effekte, indem er die Figuren in der Montage dreht. Wie die durch einen Bruchteil einer Sekunde in der Bewegung fixierten Figuren scheinen sie zu schweben. Das lässt sie unwirklich erscheinen. In der Momentaufnahme wie in der Montage gehören sie jeweils einer anderen Ordnung an als ihre Umgebung. Was in der Momentfotografie der Effekt einer extrem kurzen Belichtungszeit ist, die einen Moment aus dem Fluss der Bewegung herauschneidet, imitiert Ernst durch den Montageschnitt. Er fügt die isolierten und desorientierten Figuren in den Bildraum so ein, dass sie eine Lücke füllen oder andere überdecken. Der Akt der Ersetzung wird kaschiert wie beim Substitutionstrick im Film. Der Substitutionstrick ist gelungen, wenn der Zuschauer im Kino den Zeitschnitt der Montage nicht wahrnimmt und an eine lineare Kontinuität der Zeit glaubt. Er *sieht* die Verwandlung eines Regenschirms in einen Riesenpilz als Metamorphose des Objekts. Zugleich *weiß* er aber, dass das, was ihn verblüfft, sich einem Trick verdankt, einer technischen Finesse – und genießt genau diesen Moment der Täuschung.

Die phantastischen Erscheinungen und absurden Ereignisse, die Max Ernst per Montage produziert, verdanken sich dieser Finesse. Mit einer Art Mimikry schmiegen sie sich der Schauerromantik und den Science-Fiction-Phantasien der populären Holzstiche an. Aber so wie Max Ernst die perspektivische Einheit des Bildes bloß benutzt, um seine Konterbande einzuschmuggeln, so simulieren die nach einem genuin fotografischen Moment produzierten Erscheinungen bloß den Einbruch des Unvorhergesehenen. Tatsächlich wird der Illusionsraum der Holzstichillustrationen in der Montage zerlegt, neu zusammengesetzt und dann als „fake“, als bewusste Täuschung,

reproduziert. Titel und Kommentar unterstützen die ironische Distanz, die die mediale Hybridisierung erzeugt.

Die Auswahl seiner Vorlagen wie Meisterschaft der Montage zeigen, dass Max Ernsts Inszenierung des Wunderbaren ein Korrelat im Technischen hat. Die Rekonstruktion seiner Montagepraxis lässt bestimmte Muster erkennen und zeigt seine beeindruckende Ökonomie im Umgang mit dem Material. Der phantastische Überschuss verdankt sich einem planvollen Kalkül, einem Durchspielen von einmal für wirksam befundenen Methoden und Modellen. Seine Interventionen sind darauf ausgelegt, mit möglichst geringem Aufwand großen Effekt zu machen. Erst die Rekonstruktion legt den pointierten Witz der oft minimalen Eingriffe frei. Das Vergnügen daran dürfte ebenso dazu beigetragen haben, dass die umfangreichen Collageromane in jeweils relativ kurzer Zeit zustande gekommen sind, wie die Ökonomie der Mittel überhaupt. Wiederkehrende Figuren wie das Spiel mit den Größenordnungen und der Drehung erleichtern serielle Produktionsformen.

Der Zusammenhang zwischen der Drehung von Figuren und der Momentfotografie erhellt, auf welche Weise Max Ernst den konventionellen Bildraum sprengt, den er aus den Basisvorlagen übernimmt. Der Schwebezustand der Figuren macht deutlich, dass sich hier nach dem Eingriff der Montage ein anderer Raum auftut. Wie in der Momentfotografie *koexistieren* verschiedene Formen von Zeitlichkeit im selben Raum. Das widerspricht der klassischen Physik und damit der Logik der Perspektive, die auf ihren Gesetzen basiert. Die Zeitlichkeit der Momentfotografie sprengt die Konventionen der Darstellung. Sie führt vor, dass die optische Zerlegung der Welt nicht nur den Zugang zum Ungesehenen eröffnet, sondern den Keim zum Phantastischen birgt, zum Wunder, das mit dem Anschein des Alltäglichen daher kommt. Die Verzeitlichung des Raums durch die Montage ist der Schlüssel zu den Bildräumen des Surrealismus. Medial betrachtet sind sie von Grund auf hybrid.

Max Ernsts Montagen besetzen eine so zentrale Stelle für das Produktivwerden technischer Reproduktion, weil seine Hybridisierungen erkennbar an der Hybridität technischer Bilder ansetzen. Er liest auf Objektivität ausgelegte Darstellungsformen auf ihre Ausdruckswerte hin. Die Rückübersetzung experimenteller Fotografie in *La Nature* in das ältere Reproduktionsmedium Holzstich arbeitet dem zu. Was als objektives Protokoll einer Vogelflugbewegung nichts als objektive fotografische Aufzeichnung, als Fakt, sein sollte, erscheint als Artefakt. Wenn Max Ernst die technisch naturwissenschaftlichen Darstellungen mit Illustrationen von gesteigertem Expressionswert kreuzt, setzt er die beiden strikt getrennten Ordnungen gegeneinander ins Spiel, deren Trennung nach Latour<sup>354</sup> die Voraussetzung zur Produktion von ungefährlichen Hybriden ist. Durch den unsichtbaren Schnitt siedeln Max Ernsts Hybridisierungen an der Schwelle zum optisch Unbewussten – wo sie mit dem Unheimlichen kokettieren. Die Montagen Max Ernst zeigen eine technisch kreative Intelligenz, die ähnlich experimentell auf dem Weg ins „Innere der Sicht“<sup>355</sup> ist,

<sup>354</sup> Vgl. Die Diskussion von Bruno Latours Theorie der Hybride im ersten Teil dieser Arbeit.

<sup>355</sup> Max Ernst, Paul Eluard, *A l'intérieur de la vue: Poèmes visibles*, Paris 1947; mit Collagen von Max Ernst von 1931-32. Der Titel findet bereits in den Collageromanen mehrfach Verwendung; vgl. auch die Sequenz *das auge ohne augen* in der *Femme 100 têtes* – möglicherweise spielt die Formulierung auf das Kameraobjektiv an. *foto-auge* ist der Titel der Anthologie der Fotografie des Neuen Sehens, die Franz Roh und Jan Tschichold herausgegeben haben (Stuttgart 1929).

wie eine Generation zuvor die fotogestützten Erfahrungswissenschaften.

## Anhang

### Bibliographie

ADES, DAWN, „Photography and the Surrealist Text“, in: KRAUSS, ROSALIND/ LIVINGSTON, JANE (Hrsg.), *L'amour fou, Photography & Surrealism* (Kat.), New York 1985, S.155-192.

ADES, DAWN, *Dada and Surrealism reviewed* (Kat.), London 1978.

ANDRIOPOULOS, STEFAN/ DOTZLER, BERNHARD, 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M. 2002.

ARMEL, ALIETTE, Michel Leiris, Paris 1997.

ARP, HANS, *Weißt du schwarzst du. Gedichte mit Klebebildern von Max Ernst*, Zürich 1930.

AUBENAS, SYLVIE, „La photographie est une estampe. Multiplication et stabilité de l'image“, in: FRIZOT, MICHEL (Hrsg.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris 1994 S. 225-232.

BAIER, WOLFGANG, *Geschichte der Fotografie: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1980.

BARTHES, ROLAND, „La métaphore de l'œil“, in: DERS. *Essais critiques*, Paris, 1964, S. 238-245.

BARTHES, ROLAND, *Die helle Kammer*, (Paris, 1980), Frankfurt/M. 1985.

BATAILLE, GEORGES, *Histoire de l'œil*, (1928), Paris 1965.

BATAILLE, GEORGES, *Les Larmes d'Éros*, (1961), Paris 2000.

BAUER, GERD, „Wie liest man einen Collageroman? Zu Max Ernsts *La femme 100 têtes*“, in: Max Ernst, *Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Hans Bollinger. Eine Neuerwerbung*, Bonn (Kunstmuseum) 2000, S. 51-73.

BAZIN, ANDRÉ, „Ontologie de l'image photographique“, in: *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris 1975, S. 9-17.

BECKERS, MARION/ MOORTGAT, ELISABETH, *Lotte Jacobi, Russland 1932/33*, Berlin 1998.

BECKERS, MARION/ MOORTGAT, ELISABETH, *Yva. Photographien 1925-1938*, Tübingen 2001.

BENJAMIN, WALTER, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (*Zeitschrift für Sozialforschung*, Nr. 1, 1936), in: DERS., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1970, S.7-63.

- BENJAMIN, WALTER, „Der Surrealismus“ (*Literarische Welt*, 1.2., 8.2. u. 15.2.1929), in: TIEDEMANN, ROLF/ SCHWEPPENHÄUSER, HANS, Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt/M. 1977, S. 295-310.
- BENJAMIN, WALTER, „Kleine Geschichte der Photographie“ (*Literarische Welt*, 18.9., 25.9. u. 2.10.1931), in: DERS., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1970, S. 67-94.
- BERNARD, DENIS/ GUNTHERT, ANDRÉ, *L'instant rêvé*. Albert Londe, Nîmes 1993.
- BLOSSFELDT, KARL, *Licht an der Grenze des Sichtbaren. Die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste (Kat.)* Berlin, München 1999.
- BOCHNER, JAY, *An American Lens. Scenes from Alfred Stieglitz's New York Secession*, Cambridge (Mass.) 2005.
- BOIS, YVES-ALLAIN/ KRAUSS, ROSALIND, (Hrsg.) *L'informe: mode d'emploi*, (Kat), Paris 1996.
- BOLTER, JAY/ GRUSIN, RICHARD, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (Mass.) 1999.
- BOSSERT, HELMUT/ GUTTMANN, HEINRICH, *Aus der Frühzeit der Photographie. 1840-1870*, Frankfurt 1930.
- BRAUN, MARTHA, *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey*, Chicago 1992.
- BRETON, ANDRÉ (Hrsg.), *La Révolution Surréaliste, 1924-1929*, (Reprint), Paris 1975.
- BRETON, ANDRÉ, *L'amour fou* (1937), Paris 1994.
- BRETON, ANDRÉ, *Nadja* (1928), Paris 1998.
- BRUNET, FRANÇOIS, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris 2000.
- BURGIN, VICTOR, *Thinking Photography*, London 1982.
- CAILLOIS, ROGER, *Le mythe et l'homme*, Paris 1972.
- CARSON, ANNE, *Men in the off hours*, Toronto 2001.
- CARUS, CARL GUSTAV, *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Dresden 1931.
- CHAVE, ANNA C., „O'Keeffe and the Masculine Gaze“, in: *Art in America*, Jan. 1990, S. 115-124.
- CHEROUX, CLEMENT/ FISCHER, ANDREAS (Hrsg.) *Le Troisième Oeil*, Paris, New York 2004.
- CLIFFORD, JAMES, *The Predicament of Culture. Twentieth Century. Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Mass.) 1988.
- COKE, VAN DEREN (Hrsg.), *One Hundred Years of Photographic History. Essays in Honour of*

Beaumont Newhall, Albuquerque 1975.

DAGUERRE, LOUIS, „Daguerréotype“, Prospekt von 1838, abgedruckt in: Paris et le daguerréotype (Kat), Paris 1989, S. 22.

DATSON, LORRAINE/ GALISON, PETER, „The Image of Objectivity“, in: Representations 40, Herbst 1992, S. 81-128.

DERENTHAL, LUDGER, „Mitteilungen über Flugzeuge, Engel und den Weltkrieg. Zu Photocollagen der Dada-Zeit von Max Ernst“, in: Im Blickfeld der Moderne. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1, 1994, S. 41-60.

DESPOIX, PHILIPPE, Ethiken der Entzauberung. Zum Verhältnis von ästhetischer und politischer Sphäre am Anfang des 20. Jahrhunderts, Bodenheim 1998.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES „La danse de toute chose“, in: DERS./ MANNONI, LAURENT, Mouvement de l'air, Étienne-Jules Marey, Photographe de fluides, Paris 2004, S. 177-342.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Paris 2002.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, L'invention de L'hystérie. Charcot et L'iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris 1982.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, La ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille, Paris 1995.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES/ MANNONI, LAURENT, Mouvement de l'air, Étienne-Jules Marey, Photographe de fluides, Paris 2004.

DODGE, MABEL, undatiertes Manuskript mit kritischen Äußerungen gegen Alfred Stieglitz, publiziert als Anhang ohne Paginierung in: WAGNER, ANNE M., Three Artists (Women). Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe, Berkley 1997.

DUBOIS, PHILIPPE, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Berlin 1998.

DUMAS, GEORGES, Nouveau Traité de Psychologie, Bd. II., Paris 1932.

EDWARDS, ELISABETH, Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums,

EINSTEIN, CARL, Negerplastik, Leipzig 1915.

ERNST, MAX, „Jenseits der Malerei“, in: *Cahiers d'Art*, IX, 6/7, 1936, S. 149–184; dt. Übers. (Auszüge) in: METKEN, GÜNTHER, Als die Surrealisten noch recht hatten, Suttgart, 1976 S. 326-333.

ERNST, MAX, Illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Bollinger- eine Neuerwerbung, Kunstmuseum (Kat.), Bonn 1989.

ERNST, MAX, La femme 100 têtes, Paris Éditions du Carrefour, 1929. Reprint: Frankfurt

(Zweitausendeins) 1975.

ERNST, MAX, Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, Paris Éditions du Carrefour, 1930. Reprint: Köln (DuMont) 1971.

ERNST, MAX, Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux, Paris, (Jeanne Bucher), 1934. Reprint: Frankfurt/M. (Zweitausendeins) 1975.

ERNST, MAX/ ELUARD, PAUL, A l'Intérieur de la vue: Poèmes visibles, Paris 1947.

ESKILDSEN, UTE (Hrsg.), Fotografieren hieß teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik, Düsseldorf 1994.

ESKILDSEN, UTE, Die Fotografin Ellen Auerbach. Retrospektive, München 1998.

FISCHER, ANDREAS/ LOERS, VEIT, Fotografie des Unsichtbaren (Kat.), Stuttgart 1997.

FLECKNER, UWE, „Der Kampf visueller Erfahrungen. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift *Documents*“, in: SCHNEEDE, UWE. M. (Hrsg.), Begierde im Blick. Surrealistische Photographie (Kat. Kunsthalle Hamburg), Ostfildern 2005, S. 23-33.

FREUND, GISÈLE, Photographie und Gesellschaft (La Photographie en France au dix-neuvième siècle, Paris 1936), Hamburg 1979.

FRIEDRICH, THOMAS, „Der Uhu im Blätterwald“, in: KEMPAS, Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildgeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925-1944 (Kat.), Berlin 1993, S. 39-45.

FRITSCH, GUSTAV, Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik, Berlin 1911.

FRIZOT, MICHEL, „Der menschliche Gang und der kinematische Algorithmus“, in: WOLF, HERTA, Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt/M. 2002, S. 456-478.

FRIZOT, MICHEL, „Negative Ikonizität. Das Paradigma der Umkehrung“, in: GEIMER, PETER (Hrsg.), Ordnungen der Sichtbarkeit, GEIMER, PETER (Hrsg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, S. 413-440.

FRIZOT, MICHEL, Étienne Jules Marey, la Photographie de mouvement (Kat.), Paris 1977.

FRIZOT, MICHEL, Nouvelle histoire de la photographie, Paris 1994. (Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.)

GASSNER, HUBERTUS, Das Auge des Eros. Elan Vital (Kat.), München 1994.

GATRAN, JEAN CLAUDE, „Die Autotypie“, in: FRIZOT, MICHEL (Hrsg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 456-478.

GEIMER, PETER (Hrsg.), Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002.

- GERNSHEIM, HELMUT, Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre, Frankfurt-Berlin-Wien 1983.
- GIDAL, TIM, Die moderne Fotoreportage, Berlin 1993.
- GINZBURG, CARLO, „Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst“, in: DERS., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, S. 61-96.
- GORGUS, NINA, Der Zauberer der Vitrinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières, Münster 1999.
- GREENBERG, CLEMENT, „Towards A Newer Laokoon“, in: *Partisan Review* Juli/August, 1940, S. 296-310, wieder abgedruckt in: O'BRIAN, JOHN (Hrsg.), Clement Greenberg, Collected Essays and Criticism, Chicago 1995, S. 23-38.
- GRENNOUGH, SARAH/HAMILTON, JUAN (Hrsg.), Alfred Stieglitz, Photographs and Writings, New York 1983.
- GRIVEL, CHARLES/ GUNTHER, ANDRÉ/ STIEGLER, BERND (Hrsg.), Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816-1914, München 2003.
- GUNNING, TOM, „Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: ELSAESSER, THOMAS, Early Cinema: Space Frame Narrative, London 1990, S. 58-69.
- GUNTHER, ANDRÉ, „Klinik des Sehens. Albert Londe, Wegbereiter der medizinischen Fotografie“, in: GRIVEL, CHARLES, GUNTHER ANDRÉ, STIEGLER, BERNHARD (Hrsg.), Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816-1914, München 2003, S. 122-142.
- GUNTHER, ANDRÉ, „Le temps retrouvé. Walter Benjamin et la photographie“, in: GARNIER, MARIE D., Jardins d'hiver: littérature et photographie, Paris 1997, S. 43-54.
- GUNTHER, ANDRÉ, „Petite histoire de la photographie“, in: *Étude photographiques*, Nr. 1, Paris 1996, S. 6-36.
- GUNTHER, ANDRÉ, Le daguerréotype français, Un objet photographique, Paris 2003.
- HAMERLING, ROBERT, Amor und Psyche, Leipzig 1882.
- HAUS, ANDREAS/ FRIZOT, MICHEL „Stilfiguren. Das Neue Sehen und die Neue Fotografie“, in: FRIZOT, MICHEL (Hrsg.) Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 457-477.
- HEARTFIELD, JOHN/ TUCHOLSKY, KURT, Deutschland, Deutschland über alles, Berlin 1929.
- HOFFMANN, CHRISTOPH, „Die Dauer eines Moments. Zu Ernst Machs und Peter Salchers ballistisch-fotografischen Versuchen 1886-87“, in: GEIMER, PETER, Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt/M. 2002, S. 342-376.
- HOLL, UTE, Kino, Trance und Kybernetik, Berlin 2002.

- HOLLIER, DENIS, „La valeur d'usage de l'impossible“, Vorwort zum Reprint der Zeitschrift *Documents*, Paris 1991.
- IVINS, WILLIAM, *Prints and Visual Communication*, London/New York 1953.
- JOYCE, CONOR, Carl Einstein in *Documents* and his Collaboration with Georges Bataille, Philadelphia 2002.
- JUSSIM, ESTELLE, *Visual Communication and the Graphic Arts*, New York 1974.
- KEMP, MARTIN, „A Perfect and Faithful Record': Mind and Body in Medical. Photography before 1900,“ in: Ann Thomas, *Beauty of Another Order. Photography in Science*, London-New Haven, Cambridge. 1997, S.120-149.
- KEMP, WOLFGANG (Hrsg.), *Theorie der Fotografie*, München (3 Bde.) 1979-1983.
- KEMPAS, THOMAS, *Photo-Sequenzen. Reportagen. Bildgeschichten. Serien aus dem Ullstein Bilderdienst von 1925-1944 (Kat.)*, Berlin 1993.
- KIEFER, KLAUS (Hrsg.), *Avantgarde – Weltkrieg – Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona*, Frankfurt-Bern-New York 1986.
- KIEFER, KLAUS, „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses – Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*“, in: GASSNER, HUBERTUS (Hrsg.), *Elan Vital oder das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miro, Calder, Haus der Kunst*, München 1994, S. 90-103.
- KIESOW, RAINER MARIA/ SCHMIDGEN, HENNING, *Kritisches Wörterbuch. Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a., (Übersetzungen aus Documents)*, Berlin 2005.
- KORFF, KARL (Hrsg.), *50 Jahre Ullstein, 1877-1927*, Berlin 1927.
- KRACAUER, SIEGFRIED, „Das Ornament der Masse“ (*Frankfurter Zeitung*, 9. u. 10.6. 1927), in: in: DERS., *Siegfried Kracauer. Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (ROSENBERG, JOHANNA Hrsg.), Leipzig 1992, S. 172-184.
- KRACAUER, SIEGFRIED, „Die Photographie“ (*Frankfurter Zeitung*, 28.10.1927), in: in: DERS., *Siegfried Kracauer. Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (ROSENBERG, JOHANNA Hrsg.), Leipzig 1992, S. 185-203.
- KRACAUER, SIEGFRIED, „Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser“ (*Frankfurter Zeitung*, 4.3.1926), in: DERS., *Siegfried Kracauer. Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken* (ROSENBERG, JOHANNA Hrsg.), Leipzig 1992, S. 146-152.
- KRACAUER, SIEGFRIED, *Von Caligari zu Hitler. A Psychological History of the German Film* (Princeton 1947, Hamburg 1958), Frankfurt/M. 1984.
- KRAUSS, ROSALIND, „Stieglitz Equivalents“ (1979), in: KRAUSS, ROSALIND, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998, S. 127-137.
- KRAUSS, ROSALIND, „The Photographic Condition of Surrealism“ (1981), in: *The Originality*

- of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge (Mass.) 1986 (dt., in: DIES., Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S.100-123).
- KRAUSS, ROSALIND, Corpus Delicti, in: KRAUSS, ROSALIND/ LIVINGSTON, JANE (Hrsg.), L'amour fou, New York 1985, S. 57-100 (geänderte Fassung dt., in: DIES., Eine Theorie der Abstände, Das Photographische. Eine Theorie der Abstände, München 1998, S. 165-198).
- KRAUSS, ROSALIND/ LIVINGSTON, JANE (Hrsg.), L'amour fou, Photography & Surrealism (Kat.), New York 1985.
- LAMMERT, ANGELA, „Zwischen Herbarium und Film“ in: LAMMERT, ANGELA (Hrsg.), Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität (Symposionbeiträge anlässlich der Blossfeldt Ausstellung 1999 in der Akademie der Künste Berlin), Dresden 2001, S. 49-66.
- LAMOUREUX, JEANNE, „Cris et médiations entre les arts. De Lessing à Bacon“, in: *Protée*, „Mélancolie entre les arts“, vol. 28, no 3, hiver 2000-2001, S. 13-21.
- LATOUR, BRUNO, Wir sind nie modern gewesen (Paris 1991), Frankfurt/M. 1998.
- LEFEBVRE, THIERRY, „De la science à l'Avant-garde. Petit panorama“, in: DERS., Images, science, mouvement. Autour de Marey, Paris 2003, S. 103-106.
- LEIFHOLD, SILKE, Die Fotografie in der Zeitschrift *Variétés*. Unveröffentlichte Magisterarbeit an der Ruhruniversität Bochum, 2000.
- LEIRIS, MICHEL, „De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents*“, in: *Critique*, Jg.15, Nr.195/196, Hommage à Georges Bataille, Paris 1963.
- LETHEN, HELMUTH, Neue Sachlichkeit 1924-32. Studien zur Literatur des weißen Sozialismus, Stuttgart 1970.
- LINDNER, INES, „Demontage in *Documents*.“, in: ANDRIOPOLOS, STEFAN/ DOTZLER, BERNHARD: 1929. Beiträge zur Archäologie der Moderne, Frankfurt 2002, S.110-131.
- LINDNER, INES, „Die rasenden Mänaden. Zur Mythologie weiblicher Unterwerfungsmacht“, in: BARTA, ISEBILL et. all, Frauen. Bilder. Männer. Mythen, Berlin 1987, S. 282-295.
- LINDNER, INES, „Medium-Geschlecht-Moderne. Georgia O'Keeffe und Alfred Stieglitz“, In: BERGER, RENATE (Hrsg.), LIEBE MACHT KUNST: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000, S. 227-247.
- LINDNER, INES, „Und die Bildsprache verneigt sich bis zum Boden“. Gewaltphantasmen in Max Ernsts „Une Semaine de Bonté“, in: LINDNER, INES/ SCHADE, SIGRID/ WENK, SILKE/ WERNER, GABRIELE (Hrsg.), Blickwechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 465-474.
- LUCAS, EDWARD V./ MORRIS, GEORGES, What a life, Collageroman, London 1911, Reprint ASHBERRY, JOHN (Hrsg.) New York 1975.
- MALRAUX, ANDRÉ, Le musée imaginaire (1947), Paris 1965.

- MANNHEIM, KARL, *Ideologie und Utopie* (1929), Frankfurt/M. 1978.
- MANNONI, LAURENT, „Marey Aéronaute. De la méthode graphique à la soufflerie aérodynamique“, in: DIDI-HUBERMAN, GEORGES/ MANNONI, LAURENT, *Mouvement de l'air, Mouvement de l'air, Étienne-Jules Marey, Photographe de fluides*, Paris 2004, S. 7-172.
- MANOVICH, LEV, *The Language of New Media*, Cambridge 2000.
- MAURER, EVAN M., „Images of Dream and Desire: The Prints and the Collage Novels of Max Ernst“, in: ERNST, MAX, *Beyond Surrealism. A Retrospective of the Artist's Books and Prints*, New York 1986, S. 37-93.
- MEFFRE, LILIANE (Hrsg.), *Carl Einstein, Ethnologie de l'art moderne*, Marseille 1993.
- MOHOLY-NAGY, LASZLO, *Malerei, Fotografie, Film*, (bauhausbücher 8), Reprint Berlin, 2000.
- MUNTHE, AXEL, *Das Buch von San Michele* (1931), Leipzig 1959.
- NAEF, WESTON J., *The collection of Alfred Stieglitz*, Metropolitan Museum of Art, New York 1978.
- NESBIT, MOLLY, „Der Fotograf und die Geschichte. Eugène Aget“, in: FRIZOT, MICHEL (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 399-409.
- NORMAN, DOROTHY, *Encounters: A Memoir*, San Diego 1987.
- O'KEEFFE, GEORGIA, *A Portrait by Alfred Stieglitz* (Kat.), New York 1978.
- O'KEEFFE, GEORGIA/ STIEGLITZ, ALFRED, *Two Lives*, (Kat.) Washington D.C. 1992.
- OETTERMANN, STEPHAN, *Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt/M. 1980.
- PECH, JÜRGEN, (Hrsg.) *La femme 100 têtes, Kunstkabinett Brühl* (Kat.), 1984.
- PHILLIPS, CHRISTOPHER, „Der Richterstuhl der Fotografie“ (1982), in: WOLF, H. (Hrsg.), *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M. 2002, S. 291- 333.
- PICABIA, FRANCIS, „French artists spur on American Art“, in: *New York Tribune*, 24.10.1915.
- POLLITZER, ANITA, *A Woman on Paper*, New York 1988.
- PROUST, MARCEL, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt/M. 1967.
- REGENER, SUANNE, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.
- RHEINBERGER, HANS JÖRG, *Experiment, Differenz, Schrift. Zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg 1992.
- RICHTER-MUSSO, INES „Friedrich, Dahl, Blechen, Menzel, Wolkenbilder als Probe auf

- die Freiheit der Malerei“, in: Heinz Spielmann, Ortrud Westheider (Hrsg.), *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*, Hamburg 2004, S.48-56.
- ROBERTS, PAM, „Galerie 291 und Camera Work“, in: OHILIPPI, SIMONE/ KIESEYER, UTE (Hrsg.), Alfred Stieglitz, *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Köln 1997.
- ROBINSON, ROXANA, Georgia O’Keeffe. *A Life*, New York 1989.
- RODIN, AUGUSTE, *L’Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris 1911.
- ROH, FRANZ/ TSCHICHOLD, JAN (Hrsg.), *foto-auge (1929)*, Reprint, Berlin 1973.
- ROUILLÉ, ANDRÉ, *La photographie en France. Textes & controverses. Une anthologie 1816-1871*, Paris 1989.
- ROUILLÉ, ANDRÉ, *La photographie*, Paris 2005.
- SCHAARF, AARON, „Max Ernst, Étienne Jules Marey, and the Poetry of Scientific Illustration“, in: VAN DEREN, COKE (Hrsg.), *One Hundred Years of Photographic History, Essays in Honour of Beaumont Newhall*, Albuquerque 1975, S. 117-126.
- SCHADE, SIGRID, „Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‚Pathosformel‘ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburgrezeption“, in: BAUMGART, SILVIA/ BIRKLE, GOTLIND/ FEND, MECHTHILD (Hrsg.), *Denk-Räume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993, S. 461-484.
- SCHLAFFER, HEINZ, *Denkbilder, eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie*, in: KUTTENKEULER, WOLFGANG (Hrsg.) *Poesie und Politik*, Stuttgart 1973, S. 137-154.
- SCHMIDT, GUNNAR „Francis Galton: Menschenproduktion zwischen Technik und Fiktion“, in: KAUPEN-HAAS, HEIDRUN/ SALLER, CHRISTIAN (Hrsg.), *Wissenschaftlicher Rassismus*, Frankfurt/New York 1999, S.327-345.
- SCHÜTTELPELZ, ERHARD, „Der Fetischismus der Nationen und die Durchlässigkeit der Zivilisation. Globalisierung durch technische Medien bei Marcel Mauss (1929)“, in: ANDRIOPOULOS, STEFAN/ DOTZLER, BERNHARD, 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 158-172.
- SCHWARZ, ANGELO, *Sur la photographie: Entretien avec Roland Barthes*, in: DERS. (Hrsg.), *Roland Barthes et la photographie: le pire des signes. Les cahiers de la photographie*, Paris 1990, S. 74-82.
- SCHWARZ, HEINRICH, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, Leipzig 1931.
- SEKULA, ALLAN, „On the Invention of Photographic Meaning“, in: BURGIN, VICTOR (Hrsg.), *Thinking Photography*, London 1982, S. 85-109.
- SONTAG, SUSAN, „Melancholy Objects“, in: DIES., *On Photography*, New York 1973, S. 51-82.

- SPIELMANN, HEINZ/ WESTHEIDER, ORTRUD (Hrsg.) Wolkenbilder (Kat.), Die Entdeckung des Himmels, Hamburg 2004.
- SPIES, WERNER (Hrsg.), Surrealismus 1919-1944 (dt. Kat), Stuttgart 2001.
- SPIES, WERNER, Max Ernst – A Retrospective, New York (Kat.) 2005.
- SPIES, WERNER, Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln 1974.
- STIEGLER, BERNHARD, „Schlachthäuser in Kunstzeitschriften. Fotografie und Kunstwissenschaft in den 20er und 30er Jahren“, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 2000, Nr.77, S. 37-57.
- STIEGLITZ, ALFRED, Photographs and Writings, Washington D.C.1983.
- STOKES, CHARLOTTE, „The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from *La Nature*“, in: *The Art Bulletin* LXII, 1980, S. 453-465.
- STOKES, CHARLOTTE, Max Ernst's *La Femme 100 Têtes*, (Diss.) Washington 1977.
- STUCKEY, CHARLES, „Duchamp's Acephalic Symbolism“, in: *Art in America*, 65, 1977, Nr.1, S. 96-99.
- SYKORA, KATHARINA, „Doppelspiele. Die fotografische Zusammenarbeit von Ellen Auerbach und Grete Stern“, in: Renate Berger (Hrsg.), *Liebe Macht Kunst*, Köln-Weimar-Wien 2000, S. 87-108.
- SYKORA, KATHARINA, „Fotografinnen zwischen Experiment und Professionalität. Berufsbiografien in den 20er Jahren“, in: MAYER-GÜRR, DIETER (Hrsg.), *Fotografie & Geschichte. Tim Starl zum 60.Geburstag*, Marburg 2000, S. 9-29.
- SYKORA, KATHARINA, *Das Phänomen des Seriellen in der Kunst. Aspekte einer künstlerischen Methode von Monet bis zur amerikanischen Pop Art*, Würzburg 1983.
- TEUBER, DIRK, „Bibliotheca Paedagogica. Zur Quellenfunktion des Kölner Lehrmittelkataloges für Max Ernst“, in: Max Ernst, illustrierte Bücher und druckgraphische Werke. Die Sammlung Bolliger- eine Neuerwerbung, Kunstmuseum Bonn, 1989, S. 35-49.
- TEUBER, DIRK, „Max Ernsts Lehrmittel – der Kölner Lehrmittelkatalog“, in: HERZOGENRATH, WULF (Hrsg.) *Max Ernst in Köln. Die Rheinische Kunstszene bis 1922 (Kat.)*, Köln 1980, S. 206-221.
- THOMAS, ANN, (Hrsg.) *Beauty of another Order, Photography in Science*, London-New Haven-Cambridge (Mass.) 1997.
- TZARA, TRISTAN, Max Ernst und die umkehrbaren Bilder, in: METKEN, GÜNTHER (Hrsg.), *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Hofheim 1983, S. 318-323.
- ULRICH, WOLFGANG, Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde, in: GEIMER, PETER (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit*, Frankfurt/M. 2002, S. 381-412.

- VALÉRY, PAUL, Degas Danse Dessin (1938), Paris 1965.
- VON PUTTKAMER, JESCO (Hrsg.), Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart (Kat.), Berlin 1992.
- VORDEMBERGE-GILDEWART, FRIEDRICH, „Optik – die große Mode“, in: *Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, Jg.3, Heft 4, Dessau 1929, in: FRICKE, ROSWITHA (Hrsg.) *Bauhaus Fotografie*, Düsseldorf 1982, S. 133-134.
- WAGNER, ANNE M., *Three Artists (Women). Modernism and the Art of Hesse*, Krasner and O’Keeffe, Berkley 1997.
- WARBURG, ABY, *Der Bilderatlas Mnemosyne*. WARNKE, MARTIN (Hrsg.) unter Mitarbeit von Claudia Brink, *Zweite ergänzte Auflage*, Berlin 2003.
- WARLICK, M. E., „Max Ernst’s Alchemical Novel: Une Semaine de bonté“, in: *Art Journal* 46, 1987, S. 61-73.
- WARSTAT, WILLI, *Die künstlerische Photographie*, Leipzig 1913.
- WEISE, BERND, „Aktuelle Nachrichtenbilder ‘Nach Photographien’“, in: GRIVEL, CHARLES/ GUNTHER, ANDRÉ/ STIEGLER, BERND (Hrsg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse 1816-1914*, München 2003, S. 62-101.
- WEISE, BERND, „Reproduktionstechnik und Medienwechsel in der Presse“, in: *Rundbrief Fotografie. Sammeln, Bewahren, Erschließen, Vermitteln. Sonderheft 4*, 2001, S. 5-12.
- WERNER, GABRIELE, *Mathematik im Surrealismus. Man Ray – Max Ernst – Dorothea Tanning*, Marburg 2002.
- WITTE, BERND, *Walter Benjamin*, Reinbek 1985.
- WOLF, HERTA (Hrsg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M. 2003.
- WOLF, HERTA (Hrsg.), *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M. 2002.
- WOLF, HERTA (Hrsg.), *Skulpturen. Fragmente. Internationale Fotoarbeiten der 90er Jahre*, Zürich 1992.

## **Max Ernst Werke: Originaltitel und Oeuvreverzeichnisnummern zu den Abbildungen in Teil III**

Siglen:

SM: Werner Spies, Sigrid Metken, Günter Metken (Hrsg.), Oeuvreverzeichnis Max Ernst, Bd. III, Werke 1925-1929, Köln 1976; Bd. IV, Werke 1929-1938, Köln 1979.

SP: Werner Spies, Max Ernst. Collagen – Inventar und Widerspruch, Köln 1974.

(Die Nummer in Klammern folgt der Durchzählung der Blätter des jeweiligen Werks)

Abb.1: Titelcollage, *La femme 100 têtes*, Paris 1929

SM 1417

Abb.4: Leimbereitung aus Knochen, 1921

Collage auf Karton

SM 435

Abb.5: Stridulations des fantômes du dimanche

*La femme 100 têtes*, Kap. 3, (38)

SM 1455

Abb.6: L'homme lion, 1929

SM 1412

Abb.7: La troisième souris assise, on voit voler le corps d'une adulte légendaire

*La femme 100 têtes*, Kap. 3, (42)

SM 1459

Abb.8: Tous les vendredis, les Titans parcourront nos buanderies d'un vol rapide avec de fréquents crochets

La femme 100 têtes, Kap. 5, (81)

SM 1498

Abb.10: Et rien ne sera plus commun qu'un Titan au restaurant

La femme 100 têtes, Kap. 5, (82)

SM 1499

Abb.11: Dans la cécité des charrons on trouvera le germe de bien précieuses visions

La femme 100 têtes, Kap. 5, (83)

SM 1500

Abb.13: L'île de Pâques 3

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 5, (153)

SM 2056

Abb.15: L'île de Pâques 4

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 5, (154)

SM 2057

18: La clé des champs 2

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 7, (174)

SM 2077

Abb.19: La clé des champs 3

Une semaine de bonté, 1934, Kap 7, (175)

SM 2078

Abb.20: La clé des champs 4

Une semaine de bonté, 1934, Kap.7, (176)

SM 2079

Abb.21: La clé des champs 5

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 7, (177)

SM 2080

Abb.22: La clé des champs 6

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 7, (178)

SM 2081

Abb.23: La clé des champs 7

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 7, (179)

SM 2082

Abb.24: La clé des champs 8

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 7, (180)

SM 2083

Abb.25: La clé des champs 9

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 7, (181)

SM 2084

Abb.26: La clé des champs 10

Une semaine de bonté, 1934, Kap. 7, (182)

SM 2085

Abb.27: Livres et publications surréalistes

Collage, 1931

SM 1807

Abb.29: L'immaculée conception manquée

La femme 100 têtes, Kap.1, (2)

SM 1419

Abb.33: L'inconscience du paysage devient complète

La femme 100 têtes, Kap. 2, (17)

SM 1434

Abb.37: Roulement de tambours dans les pierres

La femme 100 têtes, Kap. 5, (88)

SM 1505

Abb.38: Dilapidation, aurore et un fantôme méticuleux à l'excès

La femme 100 têtes, Kap. 5, (89)

SM 1506

Abb.40: La mer de la jubilation

La femme 100 têtes, Kap. 6, (101)

SM 1506

Abb.45: Sous mon blanc vêtement, dans mon colombodrome, vous ne serez plus pauvres, pigeons tonsurés. Je vous apporterai douze tonnes de sucre. Mais ne touche pas à mes cheveux!

Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, Kap.2, 34

SM 1621

Abb.41: Bébé éventré, pigeonnier ouvert

La femme 100 têtes, Kap. 2, (15)

SM 1432

Abb.47: On augmentera par des lessives bouillantes le charme des transports et blessures en silence

La femme 100 têtes, Kap. 2, (19)

SM 1436

Abb.49: Ici se préparent les premières touches de la grâce et les jeux sans issue

La femme 100 têtes, Kap. 2, (18)

SM 1435

Abb.50: Illustrationsvorlage zu Hans Arp, Gedichte: weisst du schwarz du, Zürich 1930

Collage 1929

SM 1672

Abb.55: ... et la troisième fois manquée

La femme 100 têtes, Kap.1, (4)

SM 1421

Abb.56: L'oncle à peine étranglé, la jeune adulte sans pareille s'envole

La femme 100 têtes, Kap. 3, (44)

SM 1461

## Abbildungsnachweise

### Teil I

Abb.1: Royal Photographic Society Bath; Abb.2-7: Metropolitan Museum of Art, New York, Alfred Stieglitz Collection; Abb.8: Art Institute of Chicago; Abb.10: Aperture Foundation Inc. Paul Strand Archive.

### Teil II

Die Abbildungen aus *Documents* sind dem Reprint der Éditions Jean-Michel Place, Paris 1991 entnommen. Wenn nicht anders vermerkt, sind die Abbildungen den ausgewiesenen Zeitschriften entnommen.

Abb.9-10: Doppelseite aus G.Didi-Hubermann, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris 1995, S.44/45.

### Teil III

Die Abbildungen aus den Collageromanen Max Ernst, *La femme 100 têtes* und *Une semaine de bonté* sind dem bei Zweitausendeins erschienen Reprint, Frankfurt 1972 der deutschen Ausgaben im Gerhard Verlag Berlin 1962 und 1963 entnommen.

Die Abbildungen aus *La Nature*, soweit nicht mit dem Sigle SP (Werner Spies, Max Ernst. Collagen – Inventar und Widerspruch, Köln 1974) gekennzeichnet oder anders vermerkt gehen auf Kopien zurück in: Jürgen Pech (Hrsg.), Max Ernst, *La femme 100 têtes* 9. Ausstellung des Max Ernst Kabinetts, Brühl 1984.

Abb.3: Foto privat; Abb.16: Foto privat; Abb.31, Paul Hester, Houston; Abb.32-32a: Aaron Scharf; Abb.42: Cinémathèque française. Collection des appareils; Abb.51: J.E. Taber, Musée Rodin, Paris; Abb. 52: Privatsammlung (aus: G. Didi-Huberman, *La danse de toute chose*, Paris 2004, S. 294); Abb.53: Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg; Abb. 54: Société astronomique de France (beide aus: *Le Troisième Œil, La photographie et l'occulte*, Paris 2004, S. 54, 97).