

Karl Blossfeldt und der fotografische Auftritt : methodologische Betrachtungen zur Fotografiegeschichte

Autor(en): **Stump, Ulrike Meyer**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der
Universität Zürich**

Band (Jahr): **7 (2000)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720079>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

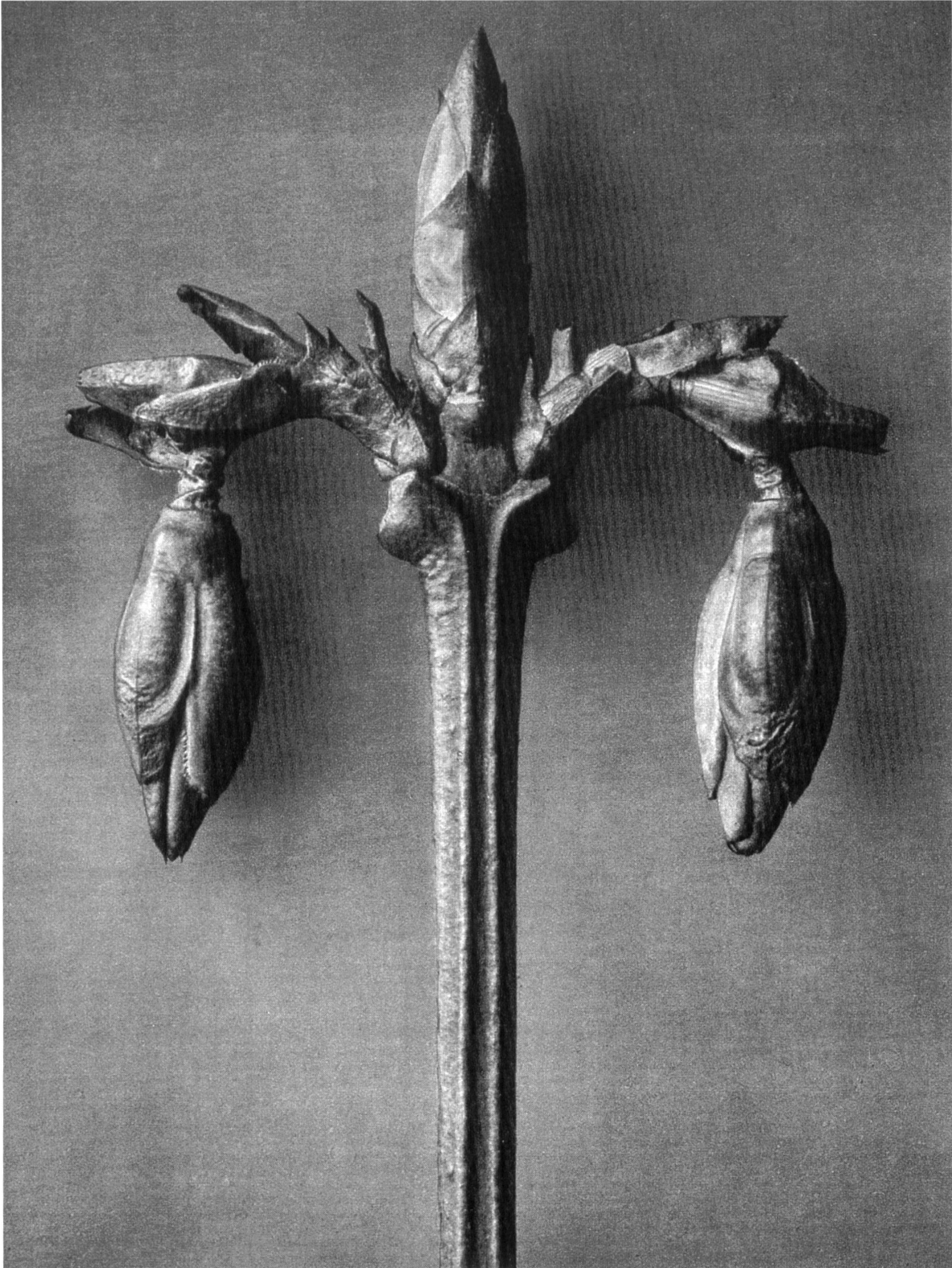


Abb. 1: Karl Blossfeldt, „Forsythia suspensa. 10fache Vergrößerung“. (© VG-Bildkunst, Bonn, und Karl Blossfeldt Archiv — Ann und Jürgen Wilde, Zülpich.)

Karl Blossfeldt und der fotografische Auftritt

Methodologische Betrachtungen zur Fotografiegeschichte

Karl Blossfeldt (1865–1932) gilt heute in der Geschichte der deutschen Fotografie als eine der Gründerfiguren der Neuen Sachlichkeit.¹ In den ersten drei Jahrzehnten dieses Jahrhunderts stellte Blossfeldt einige tausend Fotografien von Pflanzen her, in Grossaufnahme, ganz sachlich vor einem neutralen Hintergrund, immer zentriert und oft symmetrisch angeordnet (Abb. 1). Von Beruf war Blossfeldt aber nicht Fotograf sondern Bildhauer. Seine Fotografien entstanden in den 1890er Jahren als Illustrationen zu den kunstpädagogischen Schriften seines ersten Arbeitgebers, Moritz Meurer, und später als Vorlagen für seinen eigenen Unterricht im Fach »Modellieren nach lebenden Pflanzen« an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, wo Blossfeldt von 1899 bis 1930 lehrte. Als Fotograf wurde Blossfeldt erst im Alter von über sechzig Jahren entdeckt. Karl Nierendorf, ein Berliner Galerist aus dem Umfeld der neusachlichen Malerei, vermittelte Blossfeldt 1926 seinen ersten fotografischen »Auftritt« in Form einer Ausstellung in seiner Galerie und veranlasste 1928 die Publikation von Blossfeldts Pflanzenbildern in einem luxuriösen Bildband mit dem Titel »Urformen der Kunst«. Das Buch wurde sofort zum Grossefolg. Schon 1929 erschienen eine Neuauflage sowie eine internationale Ausgabe in London, Paris, Stockholm und New York. 1932 folgte ein zweiter Bildband, »Wundergarten der Natur«, und nach Blossfeldts Tod im selben Jahr erschienen 1935, 1936 und sogar 1942, mitten im Krieg, noch weitere Ausgaben.

Auch in der Presse fanden Blossfeldts Fotografien sehr grossen Anklang. Über 150 Besprechungen von »Urformen der Kunst« sind aus den Jahren 1928 bis 1932 bekannt. Zahlreiche

Kritiker erklärten den Pflanzenmodelleur Blossfeldt zu einem modernen Künstlerfotografen, ohne dass jener die Ursache dieser Transformation je selbst verstanden hätte. Ihm fehlte nämlich jegliches Verständnis für die moderne Kunst. Er verabscheute schon den Jugendstil, den Kubismus bezeichnete er als »Ofenrohrkunst« und von der Neuen Sachlichkeit sagte er, sie sei ein Bazillus.² Die Frage drängt sich auf: Wie wurde Blossfeldt dennoch zur grossen Leitfigur der modernen, neusachlichen Fotografie?

Diese Frage beantwortet meine Dissertation in einer Rezeptionsstudie, die ihren Schwerpunkt auf die Analyse des »Auftrittsorts« von Blossfeldts Fotografien beziehungsweise deren Reproduktion setzt.³ Dieser »Auftrittsort« oder »Ort des In-Erscheinung-Tretens« ist meine Übersetzung des englischen Terms »venue«, der juristisch auch den Ort bezeichnet, wo ein Streit ausgetragen wird, nämlich den Gerichtsstand, und bedeutenderweise in der Kriminologie auch die Lokalität des Verbrechens, also »Tatort« heissen kann.

In der Kunstgeschichte wird die Methode der Rezeptionsanalyse meist auf zwei unterschiedliche Weisen angewandt: erstens als Geschichte der Kritik, das heisst als Versuch, die Kunst in ihrem theoretischen Kontext zu erfassen, und zweitens als Studie der Rezeption des Werks im institutionellen Kontext des Ausstellungsraums.⁴ Was ich in meiner Dissertation anstrebe, ist eine Verbindung der beiden Bereiche, nämlich eine Analyse des

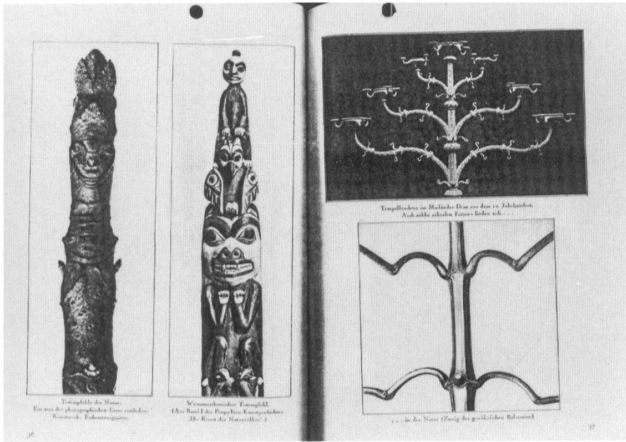


Abb. 2: Seite aus: Robert Breuer, *Grüne Architektur*, in: UHU, Heft 9, Berlin, 1926, S. 36–37. (Foto: Karl Blossfeldt Archiv – Ann und Jürgen Wilde, Zülpich.)

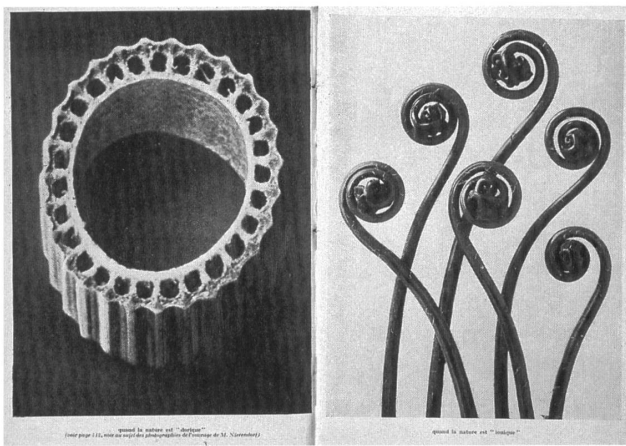


Abb. 3: Seite aus: Amédée Ozenfant, *Art*, Paris 1928, S. 256–257.

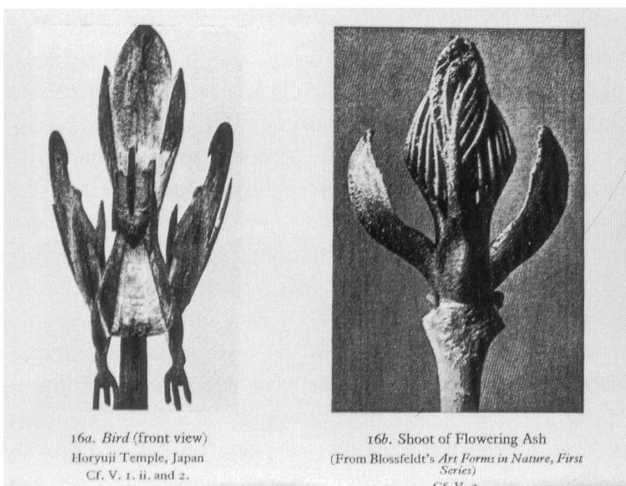


Abb. 4: Seite aus: Reginald Howard Wilenski, *The Meaning of Modern Sculpture*, London 1932, Tafel 16a-b.

institutionellen Kontexts der Kritik, des Raums der Publikation, sei dies in Zeitungen oder Zeitschriften oder in anderen kritischen Publikationen. Dabei soll nicht nur der theoretische Diskurs analysiert, sondern dessen visuelle Materialisierung in der Publikation miteinbezogen werden. Die traditionelle Kritikgeschichte erhebt den Kritiker zum Autoren, der einem Werk Bedeutung verleiht. Sie ersetzt den Künstlerautor durch den Kritikerautor, wobei der Autorenbegriff, den die Rezeptionsstudie ja umgehen will, sozusagen zur Hintertür wieder hereinkommt. Dabei wird der Erscheinungsort meist nur kurz in den Fussnoten angegeben, und es werden immer die gleichen Kritiker zitiert, die sich in ihrer eigenen Arbeit schon als Autoren ausgewiesen haben. Bei Blossfeldt sind dies Walter Benjamin und der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe.

In den Rezensionen zu Blossfeldts »Urformen der Kunst« sind aber oft keine Autoren auszumachen. Entweder sind die Kritiker namenlos oder unbekannt. Dennoch leisten diese Auftritte einen wichtigen Beitrag an die Wirkungsgeschichte von Blossfeldts Werk. Wie von Rosalind E. Krauss in ihrem Essay »Photography's Discursive Spaces« angedeutet, soll deshalb die Quelle in ihrer materiellen Erscheinung als Objekt ausgewertet werden.⁵ Es geht darum, eine Art Foucault'sche Archäologie innerhalb der Zeitschrift, der Zeitung oder der Buchpublikation zu betreiben, in der die Reproduktionsweise der Illustrationen, das Layout, die Gegenüberstellung von Beiträgen, ja vielleicht sogar eventuell vorhandene Werbung oder andere Inserate die Manifestationen einer diskursiven Praxis darstellen.⁶

Ein Rückblick auf Blossfeldts erste Auftritte als Fotograf beginnt 1926 in der Galerie Nierendorf, wo seine grossformatigen Abzüge zusammen mit afrikanischen Skulpturen ausgestellt werden. Hier wird schon die Idee der »Urform der Kunst« angekündigt, die sich in der Natur wie in der primitiven Kunst erkennen lassen soll. 1928 erscheinen die Bilder dann in Buchform, wobei sich die Fotografien in ihrer Aufnahmetechnik und Ästhetik seit den 1890er Jahren nicht verändert haben. Kurz darauf werden sie als Illustrationen zu den Rezensionen von »Urformen der Kunst« reproduziert, die man quer durch die gesamte deutsche Presselandschaft von den grossen Tageszeitungen bis hin zu den »Zahnärztlichen Mitteilungen« findet. In der Fachliteratur werden die Fotografien in den folgenden Bereichen diskutiert: in den Naturwissenschaften (speziell in der Botanik), der Blumenbindekunst und dem Gartenbau, im Handwerksgewerbe und natürlich, aber eben nicht ausschliesslich, im Bereich von Kunst und Kultur.

Der vorherrschende Grundton der Artikel übernimmt Nierendorfs Titel und Einführung über die Pflanze als Urform der Kunst. Die Fotografien werden nicht, wie ursprünglich vorgesehen, als Vorbilder für das Kunstgewerbe verstanden, sondern als

Illustrationen eines theoretischen Diskurses über die Verwandtschaft der Kunst mit den gewachsenen Formen der Natur. 1926, zum Beispiel, wird im Artikel »Grüne Architektur« Blossfeldts Aufnahme eines Eschenzweigs mit der Abbildung eines west-amerikanischen Totempfahls und die Fotografie eines Zweigs der gewöhnlichen Balsamine mit einem Leuchter aus dem 12. Jahrhundert verglichen (Abb. 2).⁷ Die zufällig erscheinende Auswahl der reproduzierten Formanalogien suggeriert, dass die Werke aller Völker und aller Zeiten in der Natur vereint seien. 1928 benutzt Amédée Ozenfant Blossfeldts Pflanzenbilder in seinem Buch »Art« zu einer Architekturalisierung der Natur, indem er den Querschnitt durch einen Schachtelhalm als strenge, dorische Natur (links) bezeichnet, während er eine dekorative Komposition von Farnen der ionischen Natur (rechts) zuordnet (Abb. 3).⁸ Die Analogie funktioniert also in beide Richtungen: Kunst wird wie Natur gesehen und Natur wie Kunst.

Eine enger gefasste Absicht hinter der Verwendung von Blossfeldts Pflanzenbildern als Illustrationen findet man in Werner Lindners »Bauten der Technik« von 1927, wo Aufnahmen von Schachtelhalm in eine Typologie von Turmbauten eingeordnet und somit indirekt zu Urformen moderner Wolkenkratzer-Architektur erklärt werden.⁹ Im Traktat des englischen Kunsthistorikers Reginald Howard Wilenski, »The Meaning of Modern Sculpture« (1932), dienen Blossfeldts Pflanzen hingegen der Rechtfertigung der Abstraktion in der modernen Skulptur.¹⁰ In der Gegenüberstellung von Pflanzenbildern und japanischen Holzskulpturen weist Wilenski die Präsenz abstrahierter Formen sowohl in der Natur als auch in der Geschichte der Bildhauerei nach (Abb. 4).

Die Rezeption von Blossfeldts Pflanzenbildern kann somit in einem breiteren zeitgenössischen Diskurs gesehen werden. Ähnliche Versuche, Analogien zwischen Artefakten und Naturprodukten herzustellen, findet man beispielsweise in den Arbeiten des Münchner Biologen Raoul Francé, dessen Publikation »Die Pflanze als Erfinder« (1920) den Vergleich einer Mohnkapsel mit einem Salzstreuer anbringt. Exemplarisch steht dafür auch das bekannte Signet auf dem bedeutenden Fotoband »Die Welt ist schön« (1928) von Albert Renger-Patzsch, einem weiteren wichtigen Vertreter der neusachlichen Fotografie. Dieses vergleicht die stilisierte Wiedergabe einer Agave mit einem Elektrizitätsmasten. Die Vorstellung, dass selbst die neuesten technischen Erfindungen in der Natur schon immer existiert haben, muss für die Zeitgenossen der unruhigen Weimarer Republik etwas Tröstliches, etwas — wortwörtlich — Verwurzelndes gehabt haben.

In den oben erwähnten Beispielen ergibt sich dieser Diskurs nicht nur aus dem Text, der die Bilder begleitet (wie bei Ozenfant, wo die Bildunterschrift die Analogie zu den antiken Baustilen herstellt), sondern aus der Gegenüberstellung des Bildmaterials. Der theoretische Diskurs wird durch den visuellen Auftritt in der Publikation unterstützt. In den vorangegangenen Beispielen wurde dies vor allem mittels formalen Vergleichen erreicht.



Abb. 5: Ke., *Urformen der Kunst*. Vergrößerte photographische Pflanzenaufnahmen von K. B. Aus dem im Verlag Ernst Wasmuth A.G. in Berlin erscheinenden gleichnamigen Werk, in: Die Weiße Welt, Berlin, Nr. 44, 28.10.1928, S. 3. (Foto: Karl Blossfeldt Archiv — Ann und Jürgen Wilde, Zülpich.)



Abb. 6: Seite aus: *Urformen der Kunst*, in: *Das Leben im Bild*. Gratis Beilage zum Harzgeroder Tageblatt, Nr. 23, 1930. (Foto: Karl Blossfeldt Archiv – Ann und Jürgen Wilde, Zülpich.)

Ebenfalls aufschlussreich ist die Analyse des Layouts, wie das Beispiel der Zeitschrift »Die Weite Welt« von 1928 zeigt (Abb. 5).¹¹ Hier wurden Blossfeldts Fotografien so angeschnitten, dass die Plastizität der Motive stärker zum Ausdruck kommt und der Vergleich mit modernen Beleuchtungskörpern (oben links) oder mit der Schmiedekunst (unten rechts) visuell unterstützt wird – dies auf Kosten der Integrität des fotografischen Bildes. Ein weiteres Beispiel für eine ebenso freizügige Intervention mit der Schere findet man in einer Ausgabe des »Harzgeroder Tageblatts« von 1930, wo Blossfeldts Fotografien als Teil einer ganzseitigen Fotomontage erscheinen (Abb. 6).¹²

Von Bedeutung ist ebenfalls die Zusammenstellung der Beiträge auf dieser Seite. Die »Urformen der Kunst« werden hier zusammen mit einem Artikel über das »Falterleben« präsentiert. Diese Gegenüberstellung von Beiträgen illustriert die vielfältige diskursive Platzierung von Blossfeldts Fotografien. Von der kunstkritischen Wertung in der Zeitschrift des Bauhauses, wo Blossfeldts Pflanzenbildern eine »stählerner Präzision« und »dämonische Ausdrucksgewalt« zugesprochen wird,¹³ reicht diese Platzierung nämlich bis in den Kontext der heimatverbundenen Blümchen- und Schmetterlingsfotografie, wie sie vor allem in der Zeit des Nationalsozialismus von einer Horde eifriger Amateurfotografen betrieben wurde.

Nachdem Blossfeldts Werk in den späten dreissiger Jahren zunehmend in Vergessenheit geraten war, bestimmt der visuelle Auftritt auch in der Wiederentdeckung in den siebziger Jahren weitgehend die Rezeption des Werks, die sich von derjenigen der späten zwanziger Jahre allerdings grundlegend unterscheidet.¹⁴ Im Katalog der Documenta VI von 1977 sind Blossfeldts Fotografien zum ersten Mal in einem Raster angeordnet. Sie gleichen damit den Industrietypologien des deutschen Fotografenpaares Bernd und Hilla Becher, das ebenfalls an der Documenta teilnahm und mit dem Minimalismus und der Konzeptkunst in Verbindung gebracht wird.

Diese Strategie der »Typologisierung« oder »Konzeptualisierung« von Blossfeldts Pflanzenbildern wird im Katalog »Karl Blossfeldt. Fotografie« von 1994 weitergeführt, indem durch die Anordnung von verschiedenen Beispielen desselben Motivs der Mohnkapsel im geometrischen Raster eine eigentliche Typenlehre hergestellt wird.¹⁵ Diese hat mit der Anordnung im Buch »Urformen der Kunst«, wo die Fotografien entweder einzeln, gepaart oder in einer dekorativen, symmetrischen Anordnung zu dritt auftreten, wenig gemeinsam. Es handelt sich hier nicht mehr um Vorbilder für das Kunstgewerbe, wie von Blossfeldt ursprünglich vorgesehen, und auch nicht um Illustrationen eines Analogie-Diskurses, wie dies die Kritiker der späten zwanziger Jahre verstanden, also um Modelle für Salzstreuer, sondern um Beispiele einer konzeptuellen Strategie der vergleichenden Anordnung, direkt inspiriert an den anonymen Industrieskulpturen der Bechers.

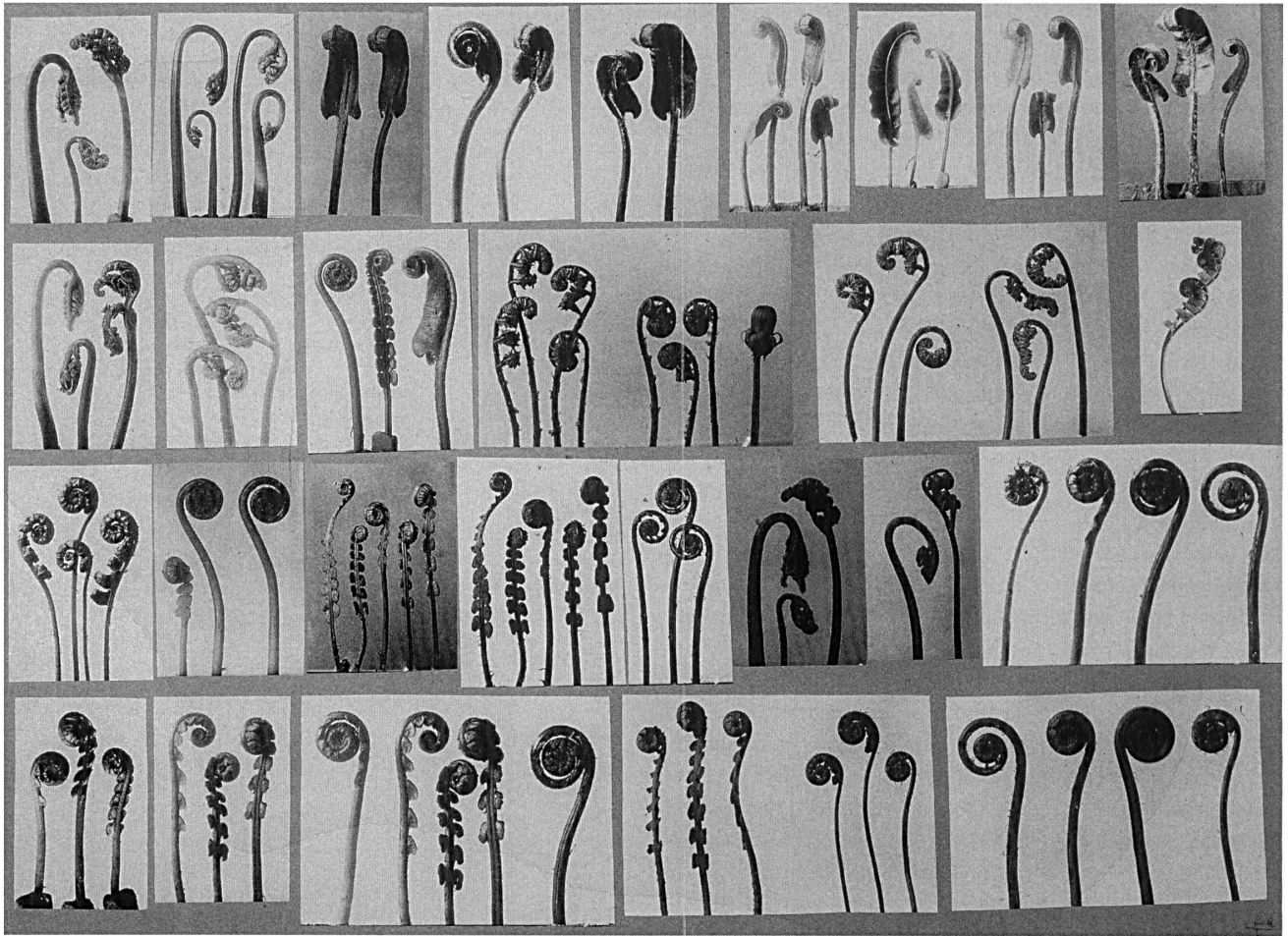


Abb. 7: Seite aus: *Vergleichende Konzeptionen* — August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, 1997.

Im Katalog der Ausstellung »Vergleichende Konzeptionen« in Köln von 1997 soll diese neue Interpretation von Blossfeldts Pflanzenfotografien durch die Publikation von Blossfeldts Kontaktabzugbögen bestätigt werden, indem diesen Bögen die verfängliche Bezeichnung von »Fototableaus« verliehen wird.¹⁶ Auf diesen Kartonbögen mit ihren im mehr oder weniger regelmässigen Raster aufgeklebten Kontaktabzügen von Blossfeldts Negativen (Abb. 7) findet sich auf wunderbare Weise — aus Blossfeldts eigener Hand — nicht nur der Raster als formale Präsentationsweise, sondern auch die Ordnung nach Motivtypen. So werden Blossfeldts Fotografien als Urformen der Konzeptkunst vorgestellt, obwohl es sich hier ursprünglich ganz einfach um ein Archiv von Arbeitskopien handelte, auf denen Blossfeldt die zu vergrössernden Motive mit Kreuzen versah.¹⁷

Die besprochenen Beispiele zeigen, dass die Publikation als »venue« oder Auftrittsort sowohl Gerichtsstand wie Tatort im wörtlichen Sinne sein kann: ein Ort nämlich, wo dem Kunstwerk etwas angetan wird. Ein Ort, wo kleinere oder grössere Verbrechen begangen werden, aber auch mit bestehenden Interpretationen ins Gericht gegangen wird. Dies geschieht nicht nur auf textueller Ebene, sondern wird oft ganz subtil visuell umgesetzt. Fotografien in der Publikation sind, wie Hubert Damisch in seiner Phänomenologie des fotografischen Bildes schreibt, immer schon »halb-konsumiert« oder »vor-verdaut«.¹⁸ Diesen Prozess der Vorverdauung gilt es mit dem visuellen Auftritt in Verbindung zu bringen, um diejenigen Strukturen verstehen zu lernen, die die Bedeutung eines Werks nachhaltig verändern können.

In der Fotografie scheint diese Methode, den Auftrittsmodus des Werks in der Publikation zu studieren, insofern besonders aufschlussreich, als eine Unterscheidung zwischen Original und Kopie theoretisch unmöglich ist. So wird jeder Auftritt, selbst derjenige, der der rein illustrativen Reproduktion dient, zum konstitutiven Bestandteil eines Œuvres. Blossfeldt dient als ideales Beispiel, da der Nachwelt bis 1984 keine von ihm selbst angefertigten Abzüge bekannt waren. Seine Bedeutung für die Fotografiegeschichte wurde deshalb ausschliesslich unter Einbezug der Reproduktionen der Bilder in seinen Büchern und in den Rezensionen seiner Bücher in den Zeitschriften entwickelt, das heisst mit Bildmaterial, das aus zweiter oder sogar aus dritter Hand stammte.

- 1 Beim vorliegenden Text handelt es sich um eine überarbeitete Fassung eines Vortrags, der im Rahmen des »3. Nachwuchskolloquiums für Kunstgeschichte in der Schweiz«, am 8. Mai 1999 an der Universität Zürich gehalten wurde. Weiterführende Ansätze zum selben Thema in: Meyer Stump Ulrike, *Natur im Raster: Blossfeldt-Rezeption heute*, in: *Konstruktion von Natur*, Akademie der Künste Berlin und Verlag der Kunst, Berlin 2000 (voraussichtlich); *Karl Blossfeldt: Arbeitscollagen*, mit einem Einführungstext von Ulrike Meyer Stump, München 2000.
- 2 Unveröffentlichter Aufsatz, 1929, Karl Blossfeldt Archiv — Ann und Jürgen Wilde, Zülpich.
- 3 Meyer Stump, Ulrike, *Karl Blossfeldt — Neue Sachlichkeit and Classicism in the Weimar Republic*, Diss. Princeton University (in Vorbereitung).
- 4 Kemp, Wolfgang, Hrsg., *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, S. 21.
- 5 Krauss, Rosalind E., *Photography's Discursive Spaces* (1982), in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. 1985, S. 131–150.
- 6 Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens*, Übersetzung Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1973.
- 7 Breuer, Robert, *Grüne Architektur*, in: UHU, Heft 9, Berlin 1926.
- 8 Ozenfant, Amédée, *Art*, Paris 1928.
- 9 Lindner, Werner, *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen*, Berlin 1927.
- 10 Wilenski, Reginald Howard, *The Meaning of Modern Sculpture*, London 1932.
- 11 Ke., *Urformen der Kunst. Vergrößerte photographische Pflanzenaufnahmen von K. B. Aus dem im Verlag Ernst Wasmuth A.G. in Berlin erscheinenden gleichnamigen Werk*, in: *Die Weite Welt*, Nr. 44, Berlin 28. 10. 1928, S. 3.
- 12 *Urformen der Kunst*, in: *Das Leben im Bild*. Gratis-Beilage zum Harzgeroder Tageblatt, Nr. 23, 1930.
- 13 *k. b.: urformen der kunst*, in: *bauhaus*. Zeitschrift des Bauhauses, Nr.1, Dessau 1929.
- 14 Vgl. hierzu meinen Vortrag *Natur im Raster: Blossfeldt-Rezeption heute*, gehalten am Symposium »Konstruktionen von Natur«, Akademie der Künste Berlin, November 1999.
- 15 *Karl Blossfeldt. Fotografie*, hrsg. von Kunstmuseum Bonn und Ann und Jürgen Wilde, Ostfildern 1994.
- 16 *August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher. Vergleichende Konzeptionen*, hrsg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln, München 1997.
- 17 Der Katalog des Schirmer/Mosel Verlags vom Herbst 1998 erwähnt die Bögen in seiner Ankündigung der Publikation der gesamten »Fototableaus«, hier »Arbeitscollagen« genannt, als »Vorläufer der Concept Art« (S. 23).
- 18 Damisch, Hubert, *5 Notes for a Phenomenology of the Photographic Image* (1963), in: *October* 5, Sommer 1978, S. 72.