

NEUE BILDER FÜR DIE ALTE ZEREMONIE

Bernd Stiegler

»Es ist viel besser, wenn viele Bilder dem Betrachter [...] eine Weile ganz fremd vorkommen.«

ERNST FUHRMANN¹

LEs gehört zu den eigentümlichen Paradoxien der Fotografiegeschichte, dass die Ästhetik der Oberfläche, mit der die Fotografie der Neuen Sachlichkeit bekannt wurde, mit Stacheln begann – genauer mit Kakteenstacheln. Auch wenn diese Ästhetik der Oberfläche nicht selten als glatt, kühl oder gar als Verklärung der Ding- und Warenwelt apostrophiert wird, so zeigt sie sich am Anfang vielmehr stachlig, widerständig, abweisend, natürlich und doch formal perfekt – und gerade das macht ihre ästhetische Faszination aus.

Pflanzen zählen seit den Anfängen der Fotografie zu ihren bevorzugten Gegenständen, erscheinen als Motive bereits in der Frühzeit, wie etwa die Aufnahmen in William Henry Fox Talbots *Zeichenstift der Natur* oder die umfassenden fotografischen Archivierungsarbeiten Anna Atkins' in den 1840er-Jahren zeigen, finden dann aber vor allem als Gegenstand von Stilleben Verwendung. Dies ändert sich erst um die Jahrhundertwende, als fotografische florale Vorlagen in bildender Kunst und Architektur (man denke an die floralen Ornamente des Jugendstils und des Art nouveau) breite Verwendung finden. Aus dieser Tradition stammt letztlich auch Karl Blossfeldt, der mit seinem Buch *Urformen der Kunst* 1928 einen Klassiker der neusachlichen Fotografie vorlegte. Auch wenn Blossfeldt noch den Kreuzungspunkt höchst unterschiedlicher Traditionslinien darstellt, die vom Monismus eines Haeckel und der Biosophie eines Fuhrmann über die eigentümliche biologische Theorie eines K. H. Francé bis hin zur klassischen Dokumentationsfotografie für den Künstlerbedarf und die Kunstausbildung reichen, stellten seine Pflanzenaufnahmen die Weichen für eine neue Form der Betrachtung eines klassischen Gegenstands – und so wurden sie auch rezipiert: Walter Benjamin etwa widmete Blossfeldt eine wichtige Rezension und räumte ihm eine Scharnierstellung in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* ein, Georges Bataille publizierte in seiner Zeitschrift *Documents* seinen Aufsatz »Le langage des fleurs« mit Aufnahmen Blossfeldts, der Surrealismus rezipierte sie begeistert, und selbst populäre Zeitschriften wie *Uhu* griffen auf die Bilder zurück. Dort findet sich in dem Artikel »Grüne Archi-

tektur« die Gegenüberstellung der Aufnahme eines Schachtelhalmes mit Architekturaufnahmen, die in ähnlicher Form in späteren architekturhistorischen und -theoretischen Werken variiert wurde. Viele weitere Beispiele wären anzuführen, rückt doch die Pflanzenfotografie für einen kurzen Zeitraum in den Fokus der Aufmerksamkeit und nimmt eine programmatische Scharnierstellung zwischen Kunst, Technik und Form ein. *Form follows function*: Diese Positionsbestimmung der Moderne findet sich bei den Pflanzen in exemplarischer Weise bereits umgesetzt.

Pflanzenaufnahmen hatten eine besondere Bedeutung und eine ungewöhnliche Programmatik, ging es doch um nichts Geringeres als um Grundformen der Natur und der Kultur, darum, wie Karl Nierendorf im Vorwort zu Blossfeldts *Urformen der Kunst* schrieb, »den tieferen Sinn unserer Gegenwart zu erfassen, der auf allen Gebieten des Lebens, der Kunst, der Technik zur Erkenntnis und Verwirklichung einer neuen Einheit strebt.«² Die Pflanze wird zur Urform und die Fotografie, die sie dokumentiert, zum Universalmedium.

Während in Blossfeldts neusachlich-fotografischem *Florilegium* Kakteen nur eine vergleichsweise marginale Rolle einnehmen, rücken sie bei Albert Renger-Patzsch, der zweiten großen Gestalt der neusachlichen Fotografie, in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Auch hier finden wir eine programmatische Verbindung von Pflanzenaufnahmen und einer formalen Neubestimmung der Kunst in der Moderne. So schreibt etwa Carl Georg Heise in seiner Einleitung zu Albert Renger-Patzschs epochalem Bildband *Die Welt ist schön*: »Der Photograph löst aus der Vielheit der Erscheinungen das charakteristische Teilstück, unterstreicht das Wesentliche, läßt weg, was zum Schweifen ins Vielgestaltige verführt. Er hält den betrachtenden Blick fest gebannt auf die seltsamen Schönheiten organischen Wachstums. Er macht anschaulich, was der Wissenschaftler nur umschreiben kann. Er zeigt den Reiz des Stofflichen: etwa den matten Glanz der Traubenhaut oder die zarten Härchen am Blütenkelch der *Echinopsis cupreata*, die Schönheit der Farbe: man

NEW IMAGES FOR AN OLD CEREMONY

Bernd Stiegler

“It is much better, when many images appear strange to the viewer for a time ...”

ERNST FUHRMANN¹

It is among the peculiar paradoxes of photographic history that the aesthetic of external appearances, for which the photography of the *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity) became known, started out with barbs—more precisely with cactus barbs. Even if this aesthetic was often exclaimed as sleek, cool, or even as a transfiguration of the world of things and goods, at the beginning, it seemed to be much more thorny, resistant, abrasive, natural, and yet formally perfect—and precisely that was its aesthetic fascination.

Plants have been among the preferred objects of photography from the very start, appearing as subjects since the earliest times, as in the photographs in William Henry Fox Talbot’s *The Pencil of Nature*, or the comprehensive photographic archival works of Anna Atkins in the eighteen-forties, but since then are mainly being used as objects of still life photography. This doesn’t change until about the turn of the century, when photographic floral patterns come into wide use in fine arts and architecture (think of the floral ornaments of the *Jugendstil* and *Art Nouveau*). Karl Blossfeldt, who, ultimately, also stems from this tradition, presented a classic work of *Neue Sachlichkeit* photography in 1928 with his book, *Urformen der Kunst*. Even when Blossfeldt still represents the crossover point of very different lines of tradition that range from the monism of a Haeckel and the biosophy of a Fuhrmann, to the peculiar biological theory of a K. H. Francé, and classical photographic documentation for artistic use and art education, his photographs of plants set the course for a new way of observing a classical object. And they were reviewed as such: Walter Benjamin, for instance, devoted an important review to Blossfeldt as a turning point in photography in his work *Kleine Geschichte der Photographie*. Georges Bataille published an essay, “Le langage des fleurs,” in his magazine *Documents* with Blossfeldt’s photographs. Surrealists reviewed them with enthusiasm and even popular magazines, such as *Uhu*, referred to the images. There in the article, “Grüne Architektur,” a photograph of a horsetail was compared with architectural photographs. This

was also shown in a similar fashion in a variety of forms in historical and theoretical architectural works. Many further examples could be mentioned. Plant photography did move into the focus of attention for a short period of time and acted as a programmatic determining factor between art, technology, and form. *Form follows function*: this defined position of modernity is already found implemented by plants in an exemplary manner.

Images of plants held a special meaning and an unusual objective; it was about nothing less than the basic forms of nature and of culture. As Karl Nierendorf wrote in the foreword of Blossfeldt’s *Urformen*, it is about “grasping the deeper meaning of our times which in all areas of life, art and technology strives towards recognition and realization of a new unity.”² Plants become the archetype and the photography that documents it, a universal medium.

While cacti play a comparatively marginal role in Blossfeldt’s *Neue Sachlichkeit* photographic *Florilegium*, they move into the spotlight of Albert Renger-Patzsch’s work, the second important figure of *Neue Sachlichkeit* photography. Here, as well, we find a programmatic connection of images of plants and a formal new definition of modern art. As Carl Georg Heise wrote in his introduction to Albert Renger-Patzsch’s epochal illustrated book, *Die Welt ist schön*:

“The photograph releases the characteristic section out of the multiplicity of guises, underlines the essential, omits that which seduces into digression. It holds the observing gaze firmly spellbound on the strangely beautiful organic growth. It clarifies what the scientist can only describe. It shows the appeal of the substantial: as in the matt glaze of grape skin or the delicate hair on the calyx of the *echynopsis cupreata*. The beauty of color: one can feel the somewhat intrusive brilliancy of the dahlia, that must assert itself in the colorful autumn, the