

Zum Werk von Karl Blossfeldt (1865 – 1932).

Natur – Fotografie – Aktualität.

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades einer Mag.a art. (Magistra artium)

in den Studienrichtungen

UF Bildnerische Erziehung / Kunst und kommunikative Praxis und

UF Textiles Gestalten / Textil – Kunst, Design, Styles

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei Univ.-Prof. Dr.phil. Patrick Werkner

vorgelegt von Sophie Mackinger

Wien, im März 2017

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift



Abb. 1 Karl Blossfeldt

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung	2
Zusammenfassung.....	7
Abstract	8
Vorwort.....	9
Danksagung	10
1. Einleitung.....	11
2. Zur Person Karl Blossfeldt.....	13
3. Einflüsse auf Blossfeldts Werk.....	15
3.1. Moritz Meurer	15
3.1.1. Blossfeldts Lehrtätigkeit	19
3.2. Ernst Ewald	23
3.3. Ernst Haeckel	24
4. Die spezielle Arbeitsweise Blossfeldts.....	27
4.1. Von den Herbarien zur Fotografie	27
4.2. Arbeitscollagen	28
4.2.1. Bearbeitung der Pflanzen und deren Kontaktabzüge	32
4.2.2. Die Arbeitscollagen Blossfeldts und Werke anderer Künstler	33
4.2.3. Technik.....	36
4.2.4. Präsentation der Pflanzenpräparate	39
4.2.5. Papierabzüge	40
4.2.6. Beschriftung der Aufnahmen	41
4.2.7. Datierung.....	42
5. Karl Blossfeldt und seine Zeitgenossen	44
5.1. Albert Renger-Patzsch	45
5.2. August Sander	50

5.3.	Bernd und Hilla Becher.....	54
6.	Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel	57
6.1.	Anfänge und Entwicklung der Fotografie	57
6.1.1.	Camera Obscura	58
6.1.1.1.	Definition Camera obscura.....	58
6.1.1.2.	Erfindung der Camera obscura.....	58
6.1.2.	Erfinder der Fotografie	59
6.1.3.	Naturselbstdruckverfahren aus der der K. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien 1853	61
6.1.4.	Heliografie	65
6.2.	Pflanzenfotografie im 19. und 20. Jahrhundert	67
6.2.1.	Die Darstellung der Pflanze in der Fotografie am Beispiel einiger Fotografinnen und Fotografen	67
6.3.	Die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit	75
6.3.1.	Definition Neue Sachlichkeit	76
6.3.2.	Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit	76
7.	Blossfeldts Veröffentlichungen.....	81
7.1.	Urformen der Kunst (1928)	81
7.2.	Wundergarten der Natur (1932)	83
7.3.	Wunder in der Natur (1942).....	84
8.	Blossfeldts Rezeption.....	85
9.	Exkurs Neo Rauch	89
10.	Unterrichtskonzept	95
10.1.	Techniken.....	97
10.1.1.	Blindzeichnen	97
10.1.2.	Kohle.....	102
10.1.3.	Aquarellfarben.....	103

10.1.4.	Cyanotypie.....	105
10.1.5.	Ton.....	106
10.1.6.	Wind.....	106
10.1.7.	Röntgenbilder von Pflanzen.....	106
10.1.8.	Durchführung des Unterrichtskonzeptes:	109
10.2.	Beschreibung der Unterrichtseinheiten.....	110
10.3.	Reflexion.....	112
10.3.1.	Schule.....	112
10.3.2.	Malkurs.....	113
10.4.	Fazit.....	114
10.5.	Fotos während der Arbeit und Ergebnisse.....	115
11.	Nachwort.....	118
12.	Anhang.....	120
12.1.	Quellenverzeichnis.....	120
12.1.1.	Literatur.....	120
12.1.2.	Internet.....	124
12.2.	Abbildungsverzeichnis.....	125

Zusammenfassung

Karl Blossfeldt (1865-1932) war kein Fotograf im klassischen Sinne. Er war zunächst Bildhauer und Modelleur. Im zeichnerischen Grundstudium, das er nach der Bildhauerei-Lehre an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin absolvierte, lernte er den Zeichenlehrer und Kunstgewerbepädagogen Moritz Meurer kennen. Dieser trug maßgeblich dazu bei, dass Blossfeldt an derselben Schule Lehrer wurde. Blossfeldts Werk wurde einerseits als rein didaktisch, andererseits, durch die starke Bearbeitung der Pflanzen, als neusachlich charakterisiert. Die 1928 in „Urformen der Kunst“ veröffentlichten Pflanzenaufnahmen erregten Aufsehen und Blossfeldt wurde quasi über Nacht berühmt. Erst mit der Veröffentlichung wurden diese als eigenständige künstlerische Leistung angesehen. Zuvor wurden sie ausschließlich im Interesse botanischen und kunstgewerblichen Kontextes gesehen. Die folgende Diplomarbeit setzt sich mit der Frage auseinander, wer Karl Blossfeldt war und wie sein fotografisches Werk interpretiert wird. Auch wichtige Persönlichkeiten, die ihn beeinflussten, werden vorgestellt (Meurer, Haeckel, Ewald). Außerdem wird auf die Zeitgenossen Albert Renger-Patzsch und August Sander eingegangen, die gemeinsam mit Blossfeldt zu den wichtigsten Vertretern der Neuen Sachlichkeit in der Fotografie gehörten. KünstlerInnen, die sich mit ihrem Werk auf Karl Blossfeldt beziehen, werden ebenso erwähnt.

Basierend auf Lehre und Werk Karl Blossfeldts und Joan Fontcubertas wird abschließend ein Unterrichtskonzept entwickelt, das bereits in einer Schule und in einem Malkurs umgesetzt wurde.

Abstract

Karl Blossfeldt (1865-1932) originally started out as a sculptor and modeller. After completing an apprenticeship in sculpture, he set out to do his undergraduate studies in drawing at the Institute of the Royal Arts and Crafts Museum in Berlin. As he graduated, he encountered his drawing teacher Moritz Meurer. It was he who massively contributed to Blossfeldt being promoted to a teacher at the same Institute.

Blossfeldts work can be characterised as purely didactic as well as newly objective due to the strong treatment of plants.

In 1928 photographs of plants were published in the book "Urformen der Kunst" („Art Forms in Nature“) and practically brought him overnight popularity. Only after being published, these photographs were recognised as a artistic achievement on their own whereas previously they were only considered in botanical and applied arts contexts.

The thesis at hand deals with the question of who Karl Blossfeldt was and how his photography is interpreted. Furthermore, important influencing personalities are presented who shaped his work (Meurer, Haeckel and Ewald). Besides, an analysis also covers his peers such as Albert Renger-Patzsch and August Sander, who were the most important representatives of New Objectivity in Photography. Other artists are also discussed as they refer to Blossfeldt in their work.

In conclusion, this thesis develops an educational concept based on Karl Blossfeldt, the origins of his work and the artist Joan Fontcuberta. This framework is intended to be employed in schools or painting courses.

Vorwort

Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien faszinierten mich, bevor ich noch irgendeine Idee hatte, wer dieser Künstler war. Als Jugendliche benutzte ich die Fotografien als Vorlage zum Zeichnen. Im Laufe des Studiums entdeckte ich seine Pflanzenaufnahmen in Büchern und erinnerte mich an meine Zeichnungen. Besonders in Erinnerung ist mir die Aufnahme einer Mohnkapsel in zehnfacher Vergrößerung. Als Kind begeisterte mich wildwachsender Mohn an Straßenrändern, in Asphalt-Ritzen, entlang vieler Gartenzäune, wenn aus der wunderschönen pelzigen, samtig grünen Kapsel ein Hauch von Rosa, Rot oder Dunkelrot blitzte und sie sich wie eine Tänzerin entfalten ließ. Nicht nur Mohn interessierte mich, ich entwickelte eine große Leidenschaft für die Natur und die Gewächse, die sie hervorbringt. Auch mit Makrofotografie beschäftigte und beschäftige ich mich immer wieder. Bei der Wahl von Karl Blossfeldt als Thema für meine Diplomarbeit sah ich die Gelegenheit, mein Wissen über ihn und seine Arbeit zu vergrößern. Als besonders wichtig empfinde ich zwei Sätze, die Blossfeldt im Vorwort seiner zweiten Publikation „Wundergarten der Natur“ schrieb:

„Meine Pflanzenurkunden sollen dazu beitragen, die Verbindung mit der Natur wieder herzustellen. Sie sollen den Sinn für die Natur wieder wecken, auf den überreichen Formenschatz in der Natur hinweisen und zu eigener Beobachtung unserer heimischen Pflanzenwelt anregen.“¹

Die Bedeutung der Natur wird hier besonders hervorgehoben. Als naturverbundener Mensch und zukünftige Kunstpädagogin sehe ich meine Aufgabe darin, auch Schülerinnen und Schülern die Natur wieder näher zu bringen und sie, ebenso wie es Blossfeldt formulierte, auf den „überreichen Formenschatz der Natur“ hinzuweisen und sie „zu eigener Beobachtung der heimischen Pflanzenwelt“ anzuregen.

Bei der Betrachtung vieler Kunstwerke, die der Mensch geschaffen hat, von Gebäuden ebenso wie von Gebrauchsgegenständen, fällt auf, dass für ihre Ausgestaltung Vorlagen aus der Natur verwendet wurden. Sei es etwa die Ornamentik des Jugendstils, die rispenartigen Dachkonstruktionen gotischer Kathedralen oder die antiken Kapitelle und Säulenformen, um nur einige Beispiele zu nennen.

¹ Adam, Hans Christian: Karl Blossfeldt, 1865-1932; Köln, 1999. (Im Folgenden zitiert als: Adam) S. 199.

Formen, Farben, Ästhetik und Technik der Natur spiegeln sich in allen menschlichen Daseinsformen. Letztlich ist Leben ohne Natur nicht möglich, aber es hat den Anschein, dass die Menschheit diesen Umstand gerne zu ignorieren versucht, sonst hätte die Ausbeutung der Natur nicht so rapide fortschreiten können. „Lernen aus der Natur“ ist ein modernes Schlagwort (Bionik). Die Natur war aber immer schon Vorbild für menschliches Handeln, denn jede menschliche Errungenschaft war in ihrer Grundform schon in der Natur vorhanden. Deshalb gilt mein besonderes Interesse dieser Schnittstelle zwischen Mensch und Natur. Karl Blossfeldts Werke stehen im Zentrum dieser Schnittstelle, sie verbinden wunderbar den Formenkreis der Natur mit der Kunst als unverzichtbaren Teilaspekt menschlichen Daseins.

Danksagung

Mein Dank gilt all jenen, die mich während der Diplomarbeit unterstützt haben, die mich in Phasen der Verzweiflung aufgebaut haben und an mich glaubten.

DANKE an:

Meine Eltern und Großeltern, für die Unterstützung jeglicher Art während meiner gesamten Studienzeit.

Meine Schwester Theres, besonders für die anfängliche Unterstützung der Diplomarbeit.

Benschi, für seine Geduld und seine positiven und aufmunternden Worte.

Meinen Betreuer der Diplomarbeit Patrick Werkner. Mein besonderer Dank gilt ihm für die kompetente und äußerst zuverlässige Betreuung während der gesamten Diplomarbeit, für die vielen Korrekturen, sowie für die Möglichkeit, das Thema der vorliegenden Diplomarbeit zu bearbeiten.

Eva Maria Stadler, für die Anregungen des Unterrichtskonzeptes.

Christl, für das Lektorieren meiner Arbeit.

All meine Freunde, die mir während der Diplomarbeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.

März 2017

Sophie Mackinger

1. Einleitung

Karl Blossfeldt zählt zu den bedeutendsten Fotografen des 20. Jahrhunderts. Motive seiner Fotografien waren ausschließlich Pflanzen. Genaugenommen war Blossfeldt jedoch kein Fotograf, sondern Lehrer. Doch als solcher ist er heute nahezu in Vergessenheit geraten. Er fotografierte, um seinen Schülerinnen und Schülern Anschauungsmaterial für den Unterricht zu bieten.

Die folgende Diplomarbeit beschäftigt sich daher nicht nur mit dem Fotografen Blossfeldt, sondern auch mit dem Bildhauer, Modelleur und Lehrer Karl Blossfeldt und stellt diesen in den Mittelpunkt. Die Einflüsse, die durch wichtige Persönlichkeiten, wie Moritz Meurer und Ernst Haeckel, auf ihn und sein Werk wirkten, werden ebenso untersucht, wie die Einflüsse Blossfeldts auf andere Künstler. Im zeitgenössischen Kontext werden die Personen Albert Renger-Patzsch und August Sander, sowie das Fotografen-Ehepaar Bernd und Hilla Becher vorgestellt.

Im ersten Teil meiner literaturgestützten Arbeit werde ich genauer auf die Person Karl Blossfeldt eingehen, auf seinen beruflichen Werdegang, sowie auf Personen, die großen Einfluss auf ihn hatten. Moritz Meurer, der große Vorstellungen eines neuen Zeichenunterrichts hatte, ließ sich mithilfe staatlicher Förderung in Rom nieder. Er holte ehemalige Stipendiaten der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin als Assistenten nach Rom, darunter auch Karl Blossfeldt. Der Einfluss Meurers auf Blossfeldts Lehrtätigkeit wird hier ebenfalls genauer beleuchtet. Ausschlaggebend für Blossfeldts Interesse an der Fotografie soll ein Ereignis mit dem Direktor der Unterrichtsanstalt gewesen sein, das kurz erläutert wird. Welchen Einfluss der Naturphilosoph und Zoologe Ernst Haeckel auf Meurer und Blossfeldt ausübte, wird ebenfalls im ersten Teil beschrieben. Anschließend wird speziell auf Blossfeldts Arbeitsweise eingegangen. Des Weiteren auf die Herbarien, die ursprünglich für den Unterricht genutzt und durch die Fotografie abgelöst wurden, und in Folge speziell auf die Arbeitscollagen, die erst in den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt wurden. Die Zeitgenossen Karl Blossfeldts, Albert Renger-Patzsch und August Sander, werden besonders in Hinblick auf die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit erwähnt. Die Gemeinsamkeiten der drei Fotografen, Renger-Patzsch, Sander und Blossfeldt, mit Bernd und Hilla Becher werden nicht außer Acht gelassen.

Im nächsten Teil erfolgt ein kunsthistorischer Abriss über die Anfänge und Entwicklung der Fotografie, über die Pflanzenfotografie im 19. und 20. Jahrhundert und die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit. Im Anschluss erfolgt ein Exkurs zu den Gemeinsamkeiten der Werke des deutschen Malers Neo Rauch und Karl Blossfeldt.

Im letzten Teil der Arbeit wird ein Unterrichtskonzept entwickelt, das sich auf Karl Blossfeldts und Joan Fontcubertas Arbeitsweise bezieht. Im Rahmen meiner Tätigkeiten an einer niederösterreichischen Schule und als Leiterin eines Malkurses wurde das Unterrichtskonzept durchgeführt.

Als Grundlage meiner Recherchen dienten Bücher und Texte von Hans Christian Adam², Gert Mattenklott³, Anne Ganteführer-Trier⁴, Ann und Jürgen Wilde⁵ und Angela Lammert⁶, sowie von einigen weiteren Autoren, die mir die Bibliothek der Universität für angewandte Kunst zur Verfügung stellte. Besonders befasst habe ich mich mit Texten von Anne Ganteführer-Trier und Ann und Jürgen Wilde. Das Ehepaar Wilde kaufte 1974 die Negative Blossfeldts: 3000-4000 Glasnegative und einige Hundert Positive und Diapositive bildeten die Grundlage des Karl Blossfeldt-Archivs. 61 Arbeitscollagen und Zeitungsausschnitte, die Blossfeldt sammelte, befinden sich ebenso im Archiv. Zwischen 1974 und 1989 kauften Ann und Jürgen Wilde den gesamten Nachlass Blossfeldts aus dem Besitz seiner Familie.

² Adam, a.a.O.

³ Blossfeldt, Karl: Das fotografische Werk - Mit einem Text von Gert Mattenklott, München, 1981. (Im Folgenden zitiert als: Blossfeldt.)

⁴ Ganteführer-Trier, Anne: Der Künstler als Archivar. Zu den Arbeitscollagen von Karl Blossfeldt. In: Lammert, Angela; Akademie der Bildenden Künste (Hrsg.): Konstruktionen von Natur - von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.], 2001, S. 13-22. (Im Folgenden zitiert als: Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar); Ganteführer, Anne: Karl Blossfeldt und die „phantastischen Möglichkeiten“ der Photographie. In: Wilde, Ann/ Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.], 1997, S. 54-79. (Im Folgenden zitiert als: Ganteführer, 1997); Ganteführer-Trier, Anne: Aus Verehrung der Natur – Die Photographien von Karl Blossfeldt und ihre Rezeption. In: Breidbach/ Olaf; Lippert Werner (Hrsg.): Die Natur der Dinge - Wien [u.a.], 2000, S. 96-105. (Im Folgenden zitiert als: Ganteführer-Trier, Aus Verehrung der Natur.)

⁵ Wilde, Ann und Jürgen: Karl Blossfeldt - Arbeitscollagen, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München, 2000. (Im Folgenden zitiert als: Wilde A. u. J.)

⁶ Lammert, Angela; Akademie der Bildenden Künste (Hrsg.): Konstruktionen von Natur - von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.], 2001.

2. Zur Person Karl Blossfeldt

Karl Blossfeldt war einer der bedeutendsten Fotografen des 20. Jahrhunderts. Kaum ein anderer Fotograf hat so viel internationale Anerkennung erfahren wie er. Am 13.6.1865 wurde er in Schielo im Unterharz, Deutschland, geboren. Schon als Kind modellierte Blossfeldt Pflanzen und Tiere. Dies zeigt sein frühes Interesse an der Natur. Auch Fotografien sollen bereits in früher Kindheit entstanden sein. Nachdem der naturverbundene Blossfeldt die mittlere Reife im Gymnasium Harzgerode abgeschlossen hatte, absolvierte er eine Lehre als Bildhauer und Modelleur in einer Kunstgießerei des nahen Eisenhüttenwerks Mägdesprung im Harzer Selketal (1881-1884).

An der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin machte Blossfeldt ein zeichnerisches Grundstudium (1884-1890), besuchte eine Fachklasse für Modellieren bei Professor Fritz Behrendt und nahm an Kursen in Anatomie, Proportionslehre, figürlichem Modellieren und figürlichem Gips- Zeichnen teil.

Bevor Blossfeldt in den darauffolgenden Jahren (1890-1896) an einem Projekt des Zeichenlehrers Professor Moritz Meurer in Rom beteiligt war, arbeitete er bei seinem ehemaligen Lehrer Fritz Behrendt als Modelleur in der Bronzwerkstatt.

In Rom sammelte Blossfeldt Pflanzen, die er entsprechend konservierte und als Unterrichtsmaterial einsetzte. Während der Studienreise in Rom lernte Blossfeldt, wie die alten Kulturvölker ihre Anregungen direkt dem Formenschatz der Natur entnahmen. Meurer benutzte bereits selbsterstellte fotografische Vorlagen. Dies inspirierte Blossfeldt, mit der systematischen Fotoarbeit an Pflanzen zu beginnen.

1898 begann Blossfeldt seine Lehrtätigkeit im Rahmen des „Kunstgewerblichen Pflanzenzeichnens“ an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, später Hochschule für Bildende Künste, an der er auch Assistent des Direktors Ernst Ewald war. Ab 1899 unterrichtete er 31 Jahre lang als Dozent und ab 1921 als ordentlicher Professor an derselben Schule „Modellieren nach lebenden Pflanzen“. Aus einem Konflikt mit dem Direktor Ernst Ewald, der glaubte, Blossfeldt modelliere erfundene Konstruktionen, entwickelte er vermutlich die Idee, Pflanzen in vielfacher Vergrößerung detailgetreu

abzubilden, so dass jedes Detail der Pflanze dem Auge des Betrachters zugänglich gemacht wurde.⁷

Karl Nierendorf, ein Berliner Galerist, entdeckte 1926 das fotografische Werk des bereits 61-jährigen Karl Blossfeldt. Die bis dahin noch als didaktisches Material der Meurerschen Zeichenlehre dienenden Pflanzenfotografien wurden in der Galerie Nierendorf in Berlin ausgestellt. Außerdem wurden sie in illustrierten Zeitschriften und diversen Büchern zur Architektur- und Gestaltungstheorie abgedruckt.

Im Jahr 1928 erschien Blossfeldts erste Publikation „Urformen der Kunst“. Blossfeldt, der bis dahin Modelleur, Bildhauer und Lehrer war, wurde sozusagen über Nacht berühmt.

Obwohl Blossfeldt aufgrund seiner Pflanzenfotografien so viel internationale Anerkennung erfuhr wie kaum ein anderer Fotograf, sah er sich selbst nie als solcher. Er war Fotograf aus didaktischem Interesse und stellte, beeinflusst von Ernst Haeckel und Moritz Meurer, Pflanzenpräparate, Bronzemodelle und Pflanzenfotografien her, die er als Anschauungsmaterial im Unterricht einsetzte.

Blossfeldts Lehrtätigkeit war die wichtigste Voraussetzung für sein fotografisches Werk.

Die Pflanzen wurden in 3-45-facher Vergrößerung fotografiert, um Details, die mit freiem Auge nicht gut erkennbar sind, sichtbar zu machen. Für die Pflanzenabbildungen verwendete Blossfeldt eine selbstgebaute Plattenkamera. Um seine These, Kunstformen hätten ihre Grundmuster in der Natur, zu veranschaulichen, wollte Blossfeldt einen Nachweis erbringen: Er bearbeitete und abstrahierte die gesammelten Pflanzen und Aufnahmen durch Vergrößerungen und durch Entfernen von Knospen, Blättern oder Wurzeln, um sie Ornamenten und anderen Kunstformen ähnlicher zu machen. Blossfeldts Pflanzenaufnahmen waren Konstruktionen an der Schnittstelle von Kunst, Handwerk, Wissenschaft und Lehre.⁸

⁷ Vgl. Adam, a.a.O., S. 17ff., S. 353; Ganteführer-Trier, Aus Verehrung der Natur, a.a.O., S. 98; Steigenberger, Thomas: Karl Blossfeldts Ausbildung und Lehrtätigkeit und die Bedeutung Moritz Meurers für sein fotografisches Œuvre. In: Lammert, Angela; Akademie der Bildenden Künste (Hrsg): Konstruktionen von Natur - von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.], 2001, S. 23- 34. (Im Folgenden zitiert als: Steigenberger) S. 26.

⁸ Vgl. Adam, a.a.O., S. 17ff.; Steigenberger, a.a.O., S. 9.

3. Einflüsse auf Blossfeldts Werk

Nach dem biografischen Überblick über Karl Blossfeldt wird in diesem Kapitel auf den Kunstgewerbepädagogen Moritz Meurer und dessen Einfluss auf Blossfeldts Lehrtätigkeit eingegangen.

3.1. Moritz Meurer

Bevor sich der Kunstgewerbepädagoge Moritz Meurer von 1883/84 bis 1890 mithilfe staatlicher Förderung in Rom niederlassen konnte, leitete er an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums die Werkstatt für dekorative Malerei. In Rom richtete er eine Naturstudienklasse ein, welche auch als „methodisch angelegte Lehrmittelsammlung zum Studium der Naturformen“ bezeichnet wurde. Mit der Einrichtung der Naturstudienklasse und der damit verbundenen neuen Methodik für den Zeichenunterricht stand er „an der Spitze einer kunstgewerblichen Reformbewegung, die seit Mitte der 1880er Jahre eine wissenschaftlich fundierte Naturstudienlehre für alle deutschen Kunstschulen forderte.“⁹ Einer der Gründe, eine neue Methodik für den Zeichenunterricht zu entwickeln, war, wie die Weltausstellungen gezeigt hatten, dass die handwerklichen und industriellen Erzeugnisse aus Deutschland nicht an die internationale Konkurrenz herankamen. Die Idee einer neuen Methodik für den Zeichenunterricht ging vom Preußischen Handelsministerium aus, „dem das Kunstgewerbemuseum als Institution staatlicher Wirtschaftsförderung zugeordnet war“¹⁰. Meurers Vorschlag zum neuen Zeichenunterricht, „Mappenwerke und Modellsammlungen von Pflanzendarstellungen zwecks ornamentaler Umsetzung anzulegen“, konnte in Kooperation mit der Unterrichtsanstalt in den darauffolgenden vier Jahren verwirklicht werden. Meurer wollte Kunst- und Naturformen, wegen „Erschöpfung des historistischen Flächenornaments, ‘Ornamentiasis’, ‘die äußerliche Anwendung und Häufung von Schmuckformen, die mit dem Organismus des Kunstwerkes nichts zu tun haben’“¹¹, vergleichen und erwartete sich von einem neuen Naturalismus eine „‘Erfrischung’ der Formenphantasie“¹².

⁹ Steigenberger, a.a.O., S. 26f.

¹⁰ Adam, a.a.O., S. 22.

¹¹ Blossfeldt, a.a.O., S. 13.

¹² Ebd.

In der Zeit als Meurer in Rom war, assistierten ihm vier Stipendiaten, welche ehemalige Schüler der Unterrichtsanstalt waren. Die Stipendiaten wurden als Naturstudien-Lehrer ausgebildet und fertigten Zeichnungen und plastische Modelle für Meurer an. 1892 suchte Meurer bei Direktor Ewald um zwei Modelleure statt der Zeichner an. Meurer hielt „plastisches Unterrichtsmaterial [...] für das wichtigste“, daher sollte Ewald „mit dem Collegen Behrendt Rücksprache [...] nehmen, ob er in seiner Classe einen geeigneten Mann hat“.¹³ Dieser Mann sollte Karl Blossfeldt sein. Entscheidend hierfür waren seine hervorragenden Leistungen im Meurerschen Probeunterricht 1891. Bis 1896 war Blossfeldt an Meurers Projekt in Rom beteiligt. Er stellte in dieser Zeit Unterrichtsmaterial für das Pflanzenzeichnen her. Ab 1894 arbeitete Louis Heitsch als zweiter Modelleur an den Unterrichtsvorlagen.¹⁴

Meurer war sichtlich zufrieden mit der Arbeit Blossfeldts, dies zeigen Briefe, die er an Direktor Ewald schickte:

„Ich freue mich, in Blossfeldt einen Modelleur gefunden zu haben, welcher in wirklich intelligenter Weise auf meine Ideen eingeht. Die Arbeiten, welche ich durch ihn ausführen lasse, werden, wenn noch ein Zweifel besteht, von der Nützlichkeit der Sache schlagend überzeugend ein wirklich werthvolles Vorlagenmaterial abgeben. Wir beschäftigen uns jetzt mit den ersten Sproßformen, denen wir mit Hilfe besonders dafür construirter Vergrößerungsgläser die interessantesten Formen abgewinnen.“¹⁵

In einem anderen Brief wird Folgendes über Blossfeldt geschrieben:

„Mit Blossfeldt bin ich außerordentlich zufrieden, denn er ist nicht bloß fleißig und geschickt, sondern auch sehr intelligent und begreift, auf was es ankommt- er ist der Selbstständigste bei der Arbeit und wird für die Zukunft für sich am meisten von den Studien haben. Es bestärkt sich mir, was ich vorausgesetzt habe, daß den wesentlichsten Vortheil von dieser Art Naturstudien die plastisch arbeitenden Kunsthandwerker haben werden.“¹⁶

Nachdem Meurer nach Berlin zurückgekehrt war, wurde er zum einflussreichsten Kunstgewerbepädagogen des deutschen Kaiserreichs. Er begann zahlreiche Werke zu veröffentlichen. 1895 entstand das Lehrbuch „Pflanzenformen. Vorbildliche Beispiele zur Einführung in das ornamentale Studium der Pflanze“. Dieses Werk diente zur Einführung in das Naturstudium. Um das erarbeitete Lehrbuch zu testen, wurde der „Meurersche Unterricht“ als Probeunterricht von Oktober bis Dezember 1891 an der Unterrichtsanstalt

¹³ Bericht Meurers an Ewald vom 19. Mai 1891, zit. Steigenberger, a.a.O., S. 27.

¹⁴ Vgl. Adam, a.a.O., S. 22, S. 353; Ganteführer-Trier, Aus Verehrung der Natur, a.a.O., S. 98; Steigenberger, a.a.O., S. 27f.; Blossfeldt, a.a.O., S. 13.

¹⁵ Zit. nach: Steigenberger, a.a.O., S. 27f.

¹⁶ Zit. nach: Ebd. S. 28.

eingeführt. Ausgewählte Schüler und Absolventen, darunter auch Karl Blossfeldt, bekamen Vorträge im Meurerschen Unterricht zu hören. 1896 kam ein Werk heraus, das sich nur mit einer Pflanze, dem Akanthus (Bärenklau, *acanthus mollis*) befasste. Neben den reproduzierten Reliefs und Modellen enthält es auch Fotografien, darunter vier von Blossfeldt. Dies waren Blossfeldts erste veröffentlichte Aufnahmen.

Meurers 600-seitiges Werk „Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze, mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstform“, welches 1909 veröffentlicht wurde, enthält trotz der überwiegend vorkommenden Illustrationen auch Aufnahmen von Blossfeldt. Um die Jahrhundertwende gab es großes Interesse an Pflanzen- und Tierdarstellungen. Einer dieser Interessenten war Ernst Haeckel, Zoologe, Naturphilosoph und Verfechter von Charles Darwin.¹⁷

Auf Ernst Haeckel wird in Abschnitt 3.3. eingegangen.

Nach dem von Meurer 1891 eingeführten Versuchskurs im Pflanzenzeichnen übernahm Heinrich Homolka, Meurers erster Mitarbeiter in Rom, das Pflanzenzeichnen an der Unterrichtsanstalt. Er war somit der erste Lehrer für Pflanzenstudien nach der Meurerschen Methode. Auch Blossfeldt lehrte später nach der Meurerschen Unterrichtsmethode. Diese ist stufenweise aufgebaut. Meurer beschreibt sie wie folgt: Als erstes erlernen die Schüler anhand von Vorlagen die „zufällige Erscheinung des Naturbildes [...] beginnend mit den einzelnen und einfachen Theilen“¹⁸ darzustellen. Anschließend werden die Pflanzen in unterschiedlichen Perspektiven gezeichnet, so soll „die Form in ihrer Charakteristik vollständiges Eigentum des Schülers“¹⁹ werden. Später sollte dann nur noch aus dem Gedächtnis gezeichnet werden. Anhand dieser stufenweise aufgebauten Lehre sollten die Schüler die Naturformen nicht mehr als zufällige Formen betrachten. Obwohl die Pflanzenformen nicht kopiert werden sollten, war eine Grundforderung der Meurerschen Lehre eine korrekte Wiedergabe der Pflanzen. Die Schüler sollten lernen, dass die Formenvielfalt der Natur unerschöpflich ist. Sie sollten zu eigener künstlerischer Arbeit angeregt werden²⁰, jedoch nicht „im Sinne des Jugendstils, der Pflanzenformen stilisierte und vor allem als Ornamentmaterial auffasste.“²¹ „Nur über ein tieferes Verständnis der

¹⁷ Vgl. Adam, a.a.O., S. 23; Steigenberger, a.a.O., S. 27f.

¹⁸ Siehe die Tafeln in Meurers Pflanzenformen, Dresden 1894, Zit. nach: Steigenberger, a.a.O., S. 29.

¹⁹ Zit. nach: Ebd.

²⁰ Vgl. Steigenberger, a.a.O., S. 29.

²¹ Zit. nach: Ebd.

Gesetzmäßigkeiten von Kunst und Natur“ könne die „künstlerische Entwicklung der Schüler“, also „der Weg zur Formfindung“²² stattfinden. Die Schüler sollten von der Natur lernen, ihre Entwürfe an der Natur ausrichten und die Formen der Natur auf die Grundelemente reduzieren.

Naturformen dienten als Vorbilder in der Architektur und bildenden Kunst, dies zeigte die Kunstgeschichte seit der Antike mit zahlreichen Beispielen. Antike Kapitelle und Säulenformen, gotische Gewölbe und Bekrönungen werden als Naturformen gedeutet.²³

„Wie der Kürbis, das Horn des Ochsen, zuerst selbst als Flasche und Trinkgefäß dienend, ein Prototyp für künstliche Flüssigkeitsbehälter abgab, wie das Ei, die zylindrische Hohlform des Bambus, die ausladende Linie des Blumenkelches Motive für die Entwicklung der vielgestaltigen Gefäßformen lieh, wie das Ammonshorn und Widderhorn die Volute drehen ließen; wie der aufstrebende Schaft der Palme mit seiner Krone ein Vorbild der Säule gab; wie der Kiel des Schiffes, der Torpedo die Form dem Fische entlehnten; wie die Griechen den Fuß ihrer Bank, ihres Standleuchters in Löwenklaue und Bocksbein fanden; wie Palmwedel und Pfauenschweif zum Fächer, Muschel zur Schale, Beere und Eichel zur Bommel, Campanula zum Glöckchen und Pinienzapfen zur Endigung des Bachusstabes wurde, nachdem er den Wein des Gottes geharzt hatte - so werden sich dem Auge des Suchenden allenthalben die Ursprungsformen oder wenigstens die Anregungen zur Gestaltung für Menschenwerk in der Natur aufdrängen.“²⁴

Wie ernst Blossfeldt die Meurersche Lehre in seinem Unterricht nahm, zeigt das folgende Kapitel (3.1.1. Blossfeldts Lehrtätigkeit).

Meurer kooperierte bis 1896 mit der Unterrichtsanstalt. Er konnte viele seiner Ideen verwirklichen. Vor allem sein Lehrbuch „Pflanzenformen“ wurde weit verbreitet und vielfach angewendet. Meurer hatte nicht nur großen Einfluss auf Blossfeldt. Betrachtet man zeitgenössische Quellen, wird seine große Bedeutung für die Kunstschulreformbewegung bis zum Ersten Weltkrieg deutlich. In dem Buch „Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten“, schreibt der Autor Cornelius Gurlitt, dass Meurer der Erste sei, „der eine tiefgreifende Umgestaltung des Ornaments durch sorgfältiges Eingehen in den Bau der Pflanze erstrebte“.²⁵ Der damalige Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, Peter Behrens, war offenbar von Meurers Lehrmethode sehr fasziniert. Er war der Meinung, dass

²² Zit. nach: Ebd.

²³ Vgl. Adam, a.a.O., S. 22; Steigenberger, a.a.O., S. 29; Blossfeldt, a.a.O., S. 14.

²⁴ Blossfeldt, a.a.O., S. 14f.

²⁵ Zit. nach: Steigenberger, a.a.O., S. 30.

die Pflanzen „aussahen wie Maschinenteile“²⁶. Lehrer seiner Schule fuhren nach Rom um nach der Meurerschen Lehre zu lernen.²⁷

3.1.1. Blossfeldts Lehrtätigkeit

Da Heinrich Homolkas Pflanzenzeichen-Kurse so beliebt waren, wurde 1898/99 das Fach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ gegründet. Auf Meurers Empfehlung wurde hierfür Karl Blossfeldt eingestellt. Die Anzahl der Schüler des Kurses blieb allerdings von Anfang an gering. Als Bruno Paul 1906 Leiter der Unterrichtsanstalt wurde, sank auch die Schülerzahl Homolkas. Paul fand, dass das Pflanzenstudium veraltet sei. Sein Versuch, Blossfeldt in ein botanisches Institut versetzen zu lassen, scheiterte. Obwohl Blossfeldt als „freundliches Exemplar einer ausgestorbenen Gattung“, als „Sonderling, ... der unfruchtbaren Hirngespinsten nachjagt“²⁸ angesehen wurde, bestand er auf seine Anstellung.²⁹

„Modellieren nach lebenden Pflanzen“ war nicht nur eine Fortsetzung der Meurerschen Lehre, sondern sie war genau auf Blossfeldts Bedürfnisse ausgelegt: einerseits auf das Studium der Natur, und andererseits auf die exakte Zeichnung und die bildhauerische Umsetzung ins Relief. Blossfeldt wurde 1921 zum ordentlichen Professor ernannt. Ab 1924 unterrichtete er an den Vereinigten Staatsschulen für angewandte Kunst³⁰ in der Berliner Hardenbergstraße, wo sich heute die Universität der Künste befindet.³¹

Trotz der geringen Schülerzahl fand der Unterricht „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ ab 1901/02 dreimal wöchentlich statt, und von April bis Juni gab es einen Kompaktkurs mit achtzehn Wochenstunden. Blossfeldt wurde weder unter Ernst Ewald noch unter Bruno Paul besonders wertgeschätzt. Sein fotografisches Können wurde eher von den Schülern wahrgenommen³²:

„Lieber Herr Blossfeldt! Es sind zwar Ferien, aber wir haben Sehnsucht nach Ihren photographischen Künsten. [...] Könnten Sie nicht (trotz der Ferien) noch gleich in

²⁶ Zit. nach: Ebd.

²⁷ Vgl. Steigenberger, a.a.O., S. 29f.

²⁸ Karl Blossfeldt, unveröff. Aufsatz, 1929, zit. nach: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 13.

²⁹ Vgl. Steigenberger, a.a.O., S. 30f.; Wilde A. u. J., a.a.O., S. 8f.

³⁰ Die Vereinigten Staatsschulen für angewandte Kunst entstanden nach Zusammenlegung verschiedener Institutionen.

³¹ Vgl. Adam, a.a.O., S.29.

³² Vgl. Steigenberger, a.a.O., S. 31; Wilde A. u. J., a.a.O., S. 9.

diesen Tagen einige Aufnahmen machen? Wir möchten Sie recht herzlich darum bitten!“³³

In einem Brief von 1912, den Bruno Paul an das Kultusministerium schrieb, ist Gegenteiliges zu lesen:

„Der Unterricht des Bildhauers Blossfeldt im Pflanzenmodellieren läßt sich nur noch gezwungen in den Lehrplan der U.A. (Unterrichtsanstalt, Anm. d. Verf.) einfügen. Das künstlerische System des Herrn Blossfeldt beruht im Wesentlichen darin, nach einem eigenen Verfahren stilisierte Pflanzenpräparate herzustellen, die er dann kunstgewerblichen Arbeiten als Motiv zugrunde zu legen sich bestrebt. Diese fast wissenschaftlich zu nennende Methode, in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts aufgekommen, gilt nach unseren heutigen Anschauungen als völlig überwunden. [...] Jene Technik würde vielmehr für ein botanisches Institut von höchstem Werte sein. Die unternommenen Versuche Herrn Blossfeldt zu einer für die U.A. ersprießlichen Art der Tätigkeit zu gewinnen, müssen als mißglückt bezeichnet werden.“³⁴

Trotzdem unterrichtete Blossfeldt bis zu seiner Emeritierung im Oktober 1930 das Fach Pflanzenmodellieren. Seine Schüler zeichneten und modellierten unter anderem Pflanzen aus Herbariumskästen ab. Es wurde auch direkt von Blossfeldts Fotografien abgezeichnet und abmodelliert. Dabei stand für Blossfeldt die „instrumentelle reprographische Dienstleistung absolut im Vordergrund“.³⁵ Die ursprüngliche dreidimensionale Pflanze wurde über die Fotografie zweidimensional gemacht und in Folge, durch die Erstellung von plastischen Modellen wieder in die Dreidimensionalität gebracht. Seine statischen Lehrprinzipien sind anhand von zwei Fotos, vermutlich aus den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts, erkennbar. Auf Abb. 2 sind zwei Schüler sehr konzentriert am Arbeiten, der eine zeichnet von einem Herbariumskasten getrocknete Pflanzen ab. Auch Meurer verwendete in seiner Lehre Herbariumskästen. In Abb. 3 hält ein junger Mann eine Fotografie von drei Ahornzweigen in den Händen. Seine Kollegin fertigt ein Gipsmodell von der Spitze eines austreibenden Ahornzweigs, auf den ihr Studienkollege zeigt. Diese Fotografie der Ahornzweige³⁶ wurde auch in „Urformen der Kunst“ veröffentlicht.³⁷

³³ Sörrensen, Notiz an Karl Blossfeldt, 11. April 1927, zit. nach Wilde A. u. J., a.a.O., S. 9.

³⁴ Zit. nach: Steigenberger, a.a.O., S. 31.

³⁵ Hammers, Birgit: Faszination Pflanze- Die Fotobücher von Karl Blossfeldt. In: Heiting, Manfred/ Jaeger, Roland (Hrsg): Autopsie- Deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Band 1, Göttingen, 2012, S. 188. (Im Folgenden zitiert als: Hammers.)

³⁶ Siehe Adam, a.a.O., S. 86 Abb. rechts.

³⁷ Vgl. Steigenberger, a.a.O., S. 31f.

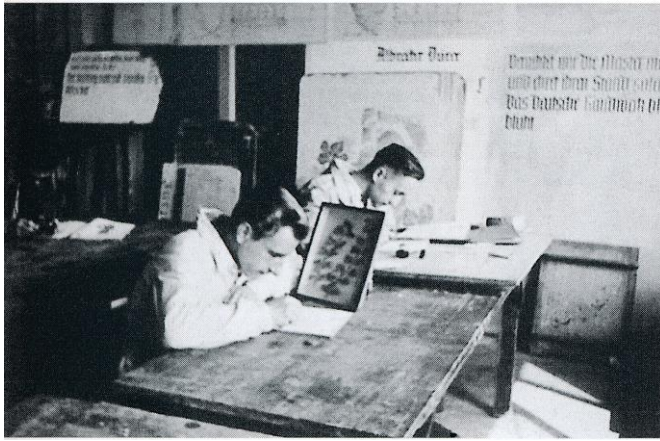


Abb. 2 Zwei Schüler der Blossfeldt-Klasse beim Arbeiten, um 1920-1930



Abb. 3 Foto der Blossfeldt- Klasse, um 1920-1930

Anhand zweier Schülerzeichnungen aus Blossfeldts Klasse von 1908/09 sieht man, wie stark sich Blossfeldt in seinem Unterricht an Meurers Lehre hielt. Er nutzte auch Bronzen von Meurer als Vorlagen für seine Schülerinnen und Schüler.³⁸

³⁸ Vgl. Steigenberger, a.a.O., S. 32.

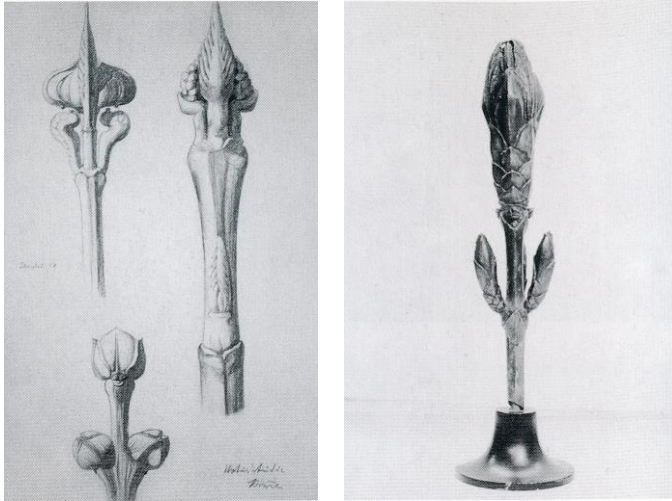


Abb. 4 Schülerzeichnung der Blossfeldt- Klasse, 1908, 30,5 x 48,3 cm, HdK-Archiv, Berlin
 Abb. 5 Meurer-Bronze o.J. HdK-Archiv, Berlin



Abb. 6 Schülerzeichnung der Blossfeldt- Klasse, Osterluzei, 1908, 30,3 x 47,8 cm
 Abb. 7 Moritz Meurer, Zeichnung einer Osterluzei, Dresden 1895
 Abb. 8 Karl Blossfeldt, Osterluzei, Stängel mit Blatt, 8x vergrößert

Blossfeldts Aufnahme des Stängelquerschnittes eines Winterschachtelhalms, 1928 entstanden und 30-fach vergrößert, erinnert an eine 1895 entstandene Zeichnung von Moritz Meurer. Dieser Vergleich zeigt, wie stark sich Blossfeldt von seinem Lehrer Moritz Meurer inspirieren ließ.³⁹

³⁹ Vgl. Steigenberger, a.a.O., S. 33.

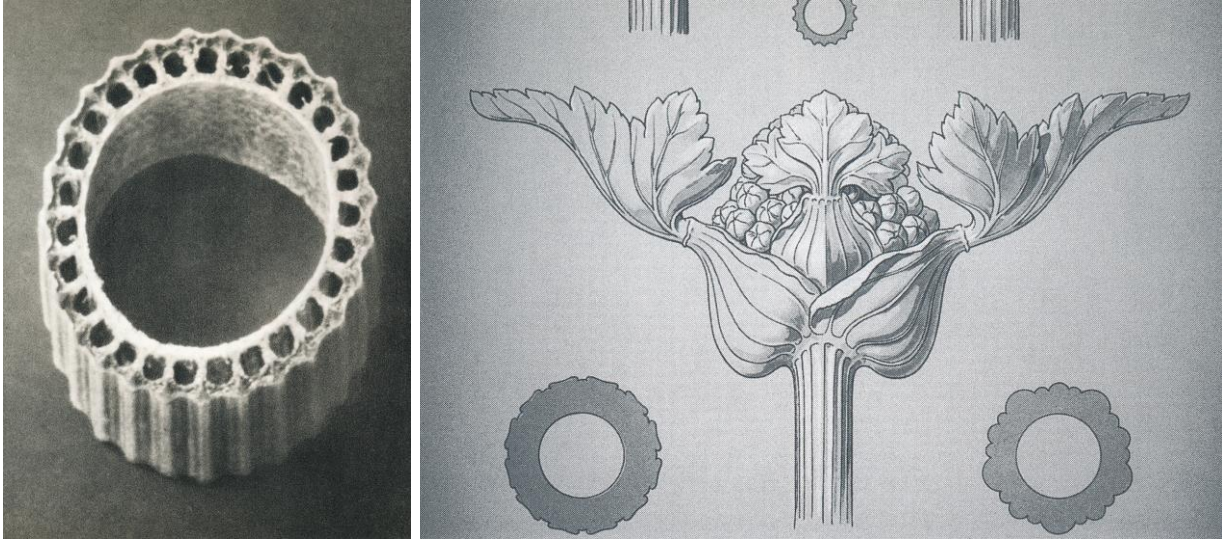


Abb. 9 Karl Blossfeldt, Winter-Schachtelhalm, Querschnitt eines Stängels, 30x vergrößert
 Abb. 10 Zeichnung Moritz Meurers, aus Pflanzenformen, Dresden 1895

„Blossfeldts skulpturale Auffassung von Fotografie, die Aufnahme in Grundriss und Aufriss, der neutrale Hintergrund und die Axialität sind Darstellungsprinzipien Moritz Meurers.“⁴⁰

Neben dem Unterrichten verbrachte Blossfeldt die meiste Zeit in der Natur. Ziel war es, besonders ausdrucksstarke Pflanzenformen, die er als Unterrichtsmaterial einsetzte, zu entdecken und zu fotografieren. Außerdem steckte Blossfeldt sehr viel Zeit in die Erstellung von Herbarien als Anschauungsmaterial im Unterricht.⁴¹

3.2. Ernst Ewald

Bedeutend für Blossfeldts Interesse an der Pflanzenfotografie war auch ein Ereignis mit dem Direktor Ernst Ewald. Blossfeldt beschreibt dies in seinem unveröffentlichten Manuskript „Aus der Werkstatt der Natur“ von 1929 wie folgt:

„Der Direktor (...) kommt zum ersten Mal in meine Klasse und verweilt bei meiner Schülerarbeit, einem stark vergrößerten und gut modellierten Libellenflügel. Ich erwarte eine Anerkennung - er aber sagt: 'Da haben Sie wohl etwas Hokuspokus auf den Flügel gemacht.' Ich bemühe mich vergebens, ihn davon zu überzeugen, daß all diese wunderbaren Flächen (...) genau so in der Natur vorhanden seien. Nach einer schlaflosen Nacht machte ich eine stark vergrößerte photographische Aufnahme von dieser Libelle und zeigte dem Direktor triumphierend diesen 'Hokuspokus'. (...) Hierdurch fand ich den Weg, ungeübten Schülern durch photographische Vergrößerungen kleiner Pflanzenformen die Arbeit zu erleichtern. Diesem Vorfall und

⁴⁰ Ebd. S. 33.

⁴¹ Vgl. Ebd.

dieser Aufnahme verdanke ich es, daß ich meine Pflanzenvergrößerungen jetzt nach über 30 Jahren herausgeben konnte.“⁴²

3.3. Ernst Haeckel

Ernst Haeckel (1834-1919) war Zoologe und Naturphilosoph. Er war einer der führenden Vertreter der Evolutionstheorie und Verfechter der Abstammungslehre von Charles Darwin. Mit seiner Urzeugungstheorie und der biogenetischen Regel versuchte er die Deszendenztheorie („natürliche Schöpfungsgeschichte“, 1868) zu erklären. Haeckel begründete mit dem Entwicklungsgedanken zu einer Weltanschauung, die geistige und gesellschaftliche Prozesse einschließt, seinen mechanistischen Monismus.⁴³ Als Monismus bezeichnet man jede „philosophische oder religiöse Auffassung, die Bestand oder Entstehung der Welt aus einem Stoff oder aus einem Prinzip allein erklären will“⁴⁴.

Die publizierten Schriften und Zeichnungen des Naturphilosophen übten großen Einfluss sowohl auf Meurer als auch auf Blossfeldt aus. Moritz Meurer konnte sich zwar für die Entwicklung seines Projektes (1889) einer „methodisch angelegten Lehrmittelsammlung zum Studium der Naturformen“ noch nicht auf Haeckels „Kunstformen der Natur“ beziehen, da das Buch erst ab 1899 in Einzelbänden und ab 1904 als Komplettausgabe veröffentlicht wurde. Trotzdem zitierte er Haeckel als „Autorität für seinen Vorschlag, den Kunststudenten eine jahreszeitenunabhängige Anschauung der Natur zu ermöglichen.“⁴⁵

Welchen Einfluss die publizierten Schriften und Zeichnungen Haeckels auf Meurer und Blossfeldt ausübten, zeigen auch folgende Zitate:

1899 schrieb Haeckel in einem Text zu seinen Pflanzentafeln:

„Die moderne bildende Kunst und das moderne, mächtig emporgeblühte Kunstgewerbe werden in diesen wahren ‘Kunstformen der Natur’ eine reiche Fülle neuer und schöner Motive finden. Bei ihrer Zusammenstellung habe ich mich auf die naturgetreue Wiedergabe der wirklich vorhandenen Naturerzeugnisse beschränkt, dagegen von einer stilistischen Modellierung und dekorativen Verwertung abgesehen; diese überlasse ich den bildenden Künstlern selbst.“⁴⁶

⁴² Adam, a.a.O., S. 21.

⁴³ Brockhaus: Das große Weltlexikon in 21 Bänden, Band 8 GUT-IMH, Berlin, 2007, S. 34.

⁴⁴ Brockhaus: Das große Weltlexikon in 21 Bänden, Band 13 MIS-NORR, Berlin, 2008, S. 93.

⁴⁵ Blossfeldt, a.a.O., S. 17.

⁴⁶ Ernst Haeckel, zit. nach: Ganteführer-Trier, Aus Verehrung der Natur, a.a.O., S. 100; Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S. 16f.

In der späteren Publikation „Die Natur als Künstlerin“ schrieb Haeckel:

„Und wir dürfen wohl hoffen, daß ein weiteres eingehendes Studium der Kunstformen der Natur nicht nur praktisch das Kunstgewerbe fördern, sondern auch theoretisch das wahre Verständnis der bildenden Kunst und ihrer idealen Aufgaben auf eine höhere Stufe erheben wird.“⁴⁷

Karl Blossfeldts Ästhetik orientierte sich an Ernst Haeckels Naturphilosophie und dessen botanischen Dokumentationen.⁴⁸ „Urformen der Kunst“ erinnert dem Titel nach stark an Haeckels Publikation „Kunstformen der Natur“. Auch die Präsentationsweise der Motive, mehrere formal verwandte Naturformen auf einer Tafel zu vereinen, ist bei Blossfeldt und Haeckel ähnlich. Haeckels Layout lehnt sich an viele kunstgewerbliche Vorlagenbücher an. Dies zeigt, dass sich auch Blossfeldt von kunstgewerblichen Vorlagenbüchern inspirieren ließ und er sich nicht auf botanische Publikationen und Herbarien bezog.⁴⁹

Blossfeldt verfasste als Reaktion auf die Rezensionen zu „Urformen der Kunst“ einen Aufsatz („Aus der Werkstatt der Natur“, 1929), in dem er auch auf Haeckel eingeht:

„Die Formel von den geheimnisvollen Beziehungen zwischen Kunst und Natur, die jetzt nach Bekanntwerden meiner Naturaufnahmen wieder lebendig wird und zuerst von Haeckel aufgestellt wurde, der durch mikroskopische Vergrößerung kleinster Meerestierchen den Beweis erbringen wollte, daß alle ornamentale Kunst auf eine im Unterbewußtsein erfolgte Nachahmung der Natur zurückzuführen sei, findet ihre Aufklärung in einem ganz nüchternen und natürlichen Vorgang.“⁵⁰

Sein fotografisches Werk versucht er an späterer Stelle im gleichen Aufsatz von Haeckels Pflanzendarstellungen zu distanzieren:

„Viele Kritiker ziehen auch Parallelen zwischen meinen Pflanzenaufnahmen und Haeckels Prachtwerk: ‚Kunstformen der Natur‘. Gewiss kann der Kunstgewerbler Anregungen daraus schöpfen, aber diese Formen waren ohne Einfluss auf die Ornamententwicklung und sie können nie populär werden, weil diese winzigen Meeresbewohner nur dem Naturforscher zugänglich sind. Außerdem handelt es sich bei dieser Veröffentlichung um zeichnerisch-farbige Nachbildungen, die auf dem Umwege des Nachzeichnens bis zu 1600facher Vergrößerung, trotz der herrlichen Wiedergabe, die verschwenderische Pracht der Naturobjekte nicht erreichen und an

⁴⁷ Ernst Haeckel, zit. nach: Ganteführer-Trier, Aus Verehrung der Natur, a.a.O., S. 100.

⁴⁸ Vgl. Blossfeldt, a.a.O., S. 13.

⁴⁹ Vgl. Meyer Stump, Ulrike: Natur im Raster: Blossfeldt - Rezeption heute. In: Lammert/ Angela; Akademie der Bildenden Künste (Hrsg): Konstruktionen von Natur - von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.], 2001, S. 35-46. (Im Folgenden zitiert als: Meyer Stump) S. 37.

⁵⁰ Karl Blossfeldt: Aus der Werkstatt der Natur. Berlin im Juni/Juli 1929. S. 9. Zit. nach: Ganteführer-Trier, Aus Verehrung der Natur, a.a.O., S. 100.

strenger Naturwahrheit einbüßen mußten. Diesen Fehler habe ich vermieden, indem ich die Photographie sprechen ließ.“⁵¹

Ernst Haeckels Buch „Kunstformen der Natur“ enthält farbige Tiefdrucke von Meeresbewohnern wie Quallen, Plankton, Korallen, Kalkschwämmen und Medusen. Haeckel stellte die ästhetische Schönheit der Naturformen auf eine Ebene mit künstlerischen Formen. Es war somit nicht nur eine zoologisch-botanische Speziensammlung. „Kunstformen der Natur“ wurde als Vorlage und Anschauungsmaterial von einigen Künstlern verwendet, darunter Wassily Kandinsky und Paul Klee. Klee, der auf der Suche nach abstrakten, aber erkennbaren Strukturen und Formen war, meinte, dass Kunst nicht das Sichtbare wiedergibt, sondern sichtbar macht. Haeckels Publikation „Die Natur als Künstlerin“ enthält neben Zeichnungen auch Nah-, Mikro- und Makroaufnahmen. Das bedeutet, dass neben Blossfeldt auch andere zeitgenössische Künstler mit der Technik der Makrofotografie arbeiteten. Diese Fotografien wurden jedoch nicht als eigenständige künstlerische Leistung angesehen, sondern als Ergänzung zu Haeckels Illustrationen betrachtet. Auch Blossfeldts Fotografien wurden erst mit der Veröffentlichung von „Urformen der Kunst“ als eigenständige künstlerische Leistung angesehen. Davor standen sie ausschließlich im Interesse botanischen und kunstgewerblichen Kontextes.⁵²

⁵¹ Karl Blossfeldt: Aus der Werkstatt der Natur. Berlin im Juni/Juli 1929, S. 12. Zit. nach: Ebd.

⁵² Adam, a.a.O., S. 23, S. 28.

4. Die spezielle Arbeitsweise Blossfeldts

In diesem Kapitel wird auf Blossfeldts besondere Arbeitsmethodik eingegangen. Darunter fällt vorerst die Erstellung von Herbarien, die er ursprünglich für den Unterricht nutzte.

Später ermöglichte ihm der Zugang zur Fotografie seine Pflanzenaufnahmen als Anschauungsmaterial für den Unterricht einzusetzen. Die Vielzahl gesammelter Pflanzenfotos archivierte Blossfeldt durch Erstellen zahlreicher Kontaktabzüge auf Kartonbögen, den sogenannten Arbeitscollagen. Schwerpunkt dieses Kapitels bilden daher die Arbeitscollagen mit der dazugehörigen Technik, der Präsentation der Pflanzenpräparate, den verwendeten Papieren, der Betitelung der Aufnahmen und letztlich der Datierung der Pflanzenfotografien.

4.1. Von den Herbarien zur Fotografie

Bevor Blossfeldt sich der Fotografie widmete, nutzte er Herbarien als Anschauungsmaterial für den Unterricht. Ein Herbarium ist eine wissenschaftlich geordnete Sammlung getrockneter und gepresster Pflanzen. Die Pflanzen werden zu dokumentarischen Zwecken auf Papier befestigt. Ursprüngliche Bezeichnungen sind Kräuterbuch oder Drogenmuseum.⁵³

Die Fotografien hatten allerdings gegenüber den Herbarien enorme Vorteile. Sie konnten vielfach vergrößert und vervielfältigt werden, außerdem konnte man sie leichter transportieren. Bei den Herbarien war nur eine Ansicht der Pflanze sichtbar, bei den Fotografien konnte eine Pflanze von mehreren Blickwinkeln aus und in unterschiedlichen Wachstums- und Entwicklungsphasen abgelichtet werden. Fälschlicherweise wurden die Arbeitscollagen, auf die ich im folgenden Kapitel detailliert eingehe und welche mehrere Fotografien nebeneinander zeigen, auch schon als Herbarium bezeichnet.⁵⁴ Zwar identifizierte Blossfeldt einen Teil der Pflanzen, so wie dies bei Herbarien auch der Fall ist, präparierte aber einen anderen Teil so stark, dass viele der Pflanzen nicht mehr erkennbar sind.

Johann Wolfgang von Goethe war bei morphologischen Studien auf der Suche nach einer „Urpflanze“, Blossfeldt hingegen war auf der Suche nach der „Urkunst“, darum unternahm

⁵³ Vgl. Brockhaus: Das große Weltlexikon in 21 Bänden, Band 8 GUT - IMH, Berlin, 2007, S. 258.

⁵⁴ Vgl. Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S. 15; vgl. Wilde A. u. J., a.a.O. S.15.

er solch präparierende Untersuchungen an der Pflanze. Eine bessere Bezeichnung für die Arbeitscollagen wäre daher „Typologie des vegetabilen Ornaments in seiner natürlichen Form“⁵⁵ gewesen. Blossfeldts Vorstellung der ornamentalen „Urform“ stimmt mit Gottfried Sempers Prinzip der „Grundform“ überein. Dieses beschreibt den Zustand eines Objekts, bei dem Form und Funktion eine Einheit bilden. Form und Funktion als Einheit entsprach auch dem zeitgenössischen Programm des Deutschen Werkbundes, für Blossfeldt verkörperte diese Einheit die Pflanze. In einem unveröffentlichten Aufsatz von 1929 erläutert Blossfeldt dies wie folgt: „[Die Pflanze] baut und formt nach Logik der Zweckmäßigkeit, und sie bringt alles in künstlerische Form“.⁵⁶

Blossfeldt wollte die Einheit von Form und Funktion auflösen. Dafür benutzte er das Medium der Fotografie. Durch die Beschneidung der Pflanze veränderte er ihre natürliche Form bis hin zu einer künstlerischen Form. Die Arbeitscollagen waren ein Prozess, bei dem die pflanzliche Form immer weiter vereinfacht wurde. Davor musste die Pflanze aus der Natur ausgewählt, im Atelier präpariert und fotografiert werden, und letztendlich musste ein Negativausschnitt für die Vergrößerung eines Abzugs gewählt werden. Blossfeldt war der Meinung, dass die Schwierigkeit seiner Aufgabe nicht in der fotografischen Vergrößerung der Pflanze lag, sondern im Beobachten, im Formen sehen und finden, letztlich im Abstrahieren der Pflanzen:

„Wenn ich jemandem einen Schachtelhalm in die Hand gebe, so ist es kein Problem, davon eine photographische Vergrößerung zu machen - das kann jeder. Aber beobachten, die Formen sehen und finden, das aber können nur wenige.“⁵⁷

Auch wenn ein großer Teil der Abstraktion der Pflanzen vor der Aufnahme stattfand, wurde der kreative Prozess der Formfindung noch während der Arbeit an den Kontaktbögen fortgesetzt.⁵⁸

4.2. Arbeitscollagen

Wie zuvor erwähnt, wandte sich Karl Blossfeldt aufgrund der Möglichkeit, ein fotografisches Medium zu verwenden, von den Herbarien ab. Die Art der Präsentation bei den Arbeitscollagen weist allerdings eine gewisse Ähnlichkeit zu den Herbarien auf. Seine

⁵⁵ Wilde A. u. J., a.a.O., S.15.

⁵⁶ Zit. nach: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 15f.

⁵⁷ Zit. nach: Ebd. S. 16.

⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 15f.

Arbeitscollagen sind Anordnungen mehrerer Pflanzenabzüge auf nur einem Karton und wurden erst in den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt.

Bisher ging jede Auseinandersetzung des Werkes Blossfeldts von den veröffentlichten Aufnahmen in seinen Publikationen „Urformen der Kunst“ 1928 und „Wundergarten der Natur“ 1932 aus, auf denen die Pflanzen in zwei- bis fünfundvierzigfacher Vergrößerung einzeln auf einer Seite abgebildet sind. Bei den Arbeitscollagen wurden die Abzüge in einem nach Motivgruppen geordneten Raster strukturiert und mehrere pro Seite gezeigt. Die Arbeitscollagen, auch Kontaktabzugbögen oder Kartonbögen genannt, ermöglichten dem Betrachter einen neuen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers und erforderten eine erneute Auseinandersetzung mit seinem Werk und dessen Entstehung. Was Blossfeldt mit den Kartonbögen bezwecken wollte ist nicht bekannt, da er sich zu diesen nie äußerte und sie nur zufällig entdeckt wurden. Einerseits stellt sich die Frage, ob Blossfeldt diese als Grundlage für seine Bildbände herstellte oder um einen Überblick über seine Negative zu behalten. Andererseits wird spekuliert, ob Blossfeldt eine botanische Typologie erstellen wollte, ob er als Wissenschaftler auf der Suche nach Goethes „Urpflanze“ war oder einen Vorläufer der Konzeptkunst bildet.⁵⁹

Es steht jedenfalls fest, dass die Arbeitscollagen im Zuge der Ausstellung „Vergleichende Konzeptionen“ von 1997 nicht mehr als Arbeitsmaterial, sondern als eigenständige Kunstobjekte angesehen wurden. Hier wurden diese das erste Mal der breiteren Öffentlichkeit gezeigt.

Die Ausstellung wurde von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur in Köln zusammen mit Bernd und Hilla Becher und Ann und Jürgen Wilde erarbeitet. Sie behandelte das Konzeptuelle in der Fotografie von Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, August Sander sowie Bernd und Hilla Becher. Zu sehen war „Vergleichende Konzeptionen“ in Köln, New York und Tucson (Arizona). In der Ausstellung waren sechs oder sieben Arbeitscollagen mit montierten Kontaktabzügen zu sehen. Insgesamt gibt es einundsechzig Kartonbögen, die im Besitz von Ann und Jürgen Wilde sind. Diese haben die Kartons aus dem Nachlass Blossfeldts erworben.⁶⁰

⁵⁹ Vgl. Ganteführer, a.a.O., 1997, S. 57; vgl. Wilde A. u. J., a.a.O., S. 8.

⁶⁰ Vgl. Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S.13; vgl. Wilde A. u. J., a.a.O., S. 16.

Blossfeldt, der einst Bildhauer, Modelleur und Lehrer war, wird heute als einer der bedeutendsten Fotografen des 20. Jahrhunderts angesehen. Sein Werk wurde einerseits als neusachlich, andererseits als rein didaktisch charakterisiert. Nach Veröffentlichung der einundsechzig Arbeitscollagen wurde darüber spekuliert, welche Bedeutung die Fotografien für Blossfeldt über den Unterricht hinaus hatten.⁶¹

Ohne den Galeristen Nierendorf, der Blossfeldts Fotografien in der Kunstgewerbeschule entdeckte und diese in einer Ausstellung 1926 in seiner Berliner Galerie zeigte, hätte Blossfeldt sein fotografisches Werk womöglich nicht in zwei Bildbänden publiziert. Jedenfalls ist davon auszugehen, dass Nierendorf Blossfeldt zu einer Veröffentlichung und Entwicklung seines fotografischen Werkes anregte.⁶²

1929 formulierte Blossfeldt in einem unveröffentlichten Manuskript Folgendes:

„Diese nur im Interesse des Unterrichts gesammelten Aufnahmen brachten mich nach Jahren auf den Gedanken, dieses Material einmal in die Öffentlichkeit zu bringen und nun erst arbeitete ich bewußt diesem Ziel entgegen.“⁶³

Ursprünglich dienten die Pflanzenaufnahmen im Unterricht zur besseren Anschauung von Naturformen und wurden 1928 schließlich der Öffentlichkeit zugänglich, um die Natur vom Standpunkt einer künstlerischen Haltung zu betrachten.⁶⁴

Um Blossfeldts Arbeitscollagen und Arbeitsweise zu verstehen muss erst ein Blick auf das Negativmaterial geworfen werden, mit dem die Kontaktabzüge entstanden.

Betrachtet man das Negativmaterial der Arbeitscollagen, so zeigt dieses noch keine formale Ordnung. Zum Teil fanden sich auch nicht ähnelnde Pflanzenformen auf einem Negativ, diese hatte Blossfeldt auseinander geschnitten. Erst für die Arbeitscollagen ordnete er die Pflanzenmotive nach morphologischen Kriterien. Es bestehen Ähnlichkeiten zu den Kapitelüberschriften der Publikationen von Moritz Meurer. Im „System Meurer“, wie Blossfeldt die plastische Naturstudienlehre seines Mentors Moritz Meurer nannte, lauten die Überschriften wie folgt: „Laubblätter“, „Blüten“, „Schaftformen und Verzweigungsansätze“ oder auch „Symmetrische Pflanzenstrukturen“, „Knospenformen“ und „Rosetten“. Hatte er

⁶¹ Vgl. Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S. 15.

⁶² Ebd.

⁶³ Zit. nach: Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S. 15.

⁶⁴ Vgl. Ebd. S 16.

die Motive morphologisch geordnet, wurde für die zum Teil schon vergrößerten Pflanzenabzüge noch ein kleinerer Ausschnitt gewählt. Dies ist in den Arbeitscollagen durch die mit Bleistift, Feder oder roter Tusche gekennzeichneten Ausschnitte erkennbar.

Des Weiteren bedeuten die Kreuze in Bleistift oder roter Tusche, dass Blossfeldt für die Erstellung seiner ersten Publikation „Urformen der Kunst“ an den Arbeitscollagen arbeitete. Anne Ganteführer-Trier, Autorin diverser Blossfeldt Texte, überprüfte, ob sich alle in „Urformen der Kunst“ veröffentlichten Bilder auf den Arbeitscollagen befinden. Jede markierte Pflanze, beziehungsweise ein Ausschnitt des markierten Motivs, wurde für „Urformen der Kunst“ verwendet. Betrachtet man die Abbildungen in „Wundergarten der Natur“, so sind diese nicht vollständig auf den Kartons wiedergegeben. Dies liegt daran, dass Blossfeldt seine Arbeit eventuell nicht fortsetzte, oder dass das entsprechende Material verloren ging.⁶⁵

Obwohl Blossfeldt für die Erstellung von „Urformen der Kunst“ an den Arbeitscollagen arbeitete, dienten sie vermutlich nicht als direkte Vorlage für das Buch. Die Kartonbögen in den Arbeitscollagen beginnen, so wie die ersten Seiten in „Urformen der Kunst“, mit einer Serie von Schachtelhalmen, unter die sich allerdings zwei andere Pflanzenarten mischen, und zwar eine Trichterlilie (*Hosta japonica*, 4x vergrößert) und ein Kreuzdorn (*Rhamnus purshiana*, 25x vergrößert). Motive, die in „Urformen der Kunst“ benachbart sind, sind auf den Tafeln der Arbeitscollagen gruppiert. Auf den ersten paar Kartonbögen befinden sich noch die ersten Abbildungen von „Urformen der Kunst“. So sind beispielsweise die Abbildungen 5, 6, 7 und 8⁶⁶ aus dem Buch auf dem Kartonbogen (Tafel 1) abgelichtet. Zum Teil kann man die weitere Abfolge der Arbeitscollagen noch mit der Reihenfolge der Abbildungen in „Urformen der Kunst“ nachvollziehen, ein großer Teil stimmt jedoch nicht überein.

Ein weiteres Indiz dafür, dass die Arbeitscollagen nicht als direkte Vorlage für die Publikation hergestellt wurden, ist die Herstellung der Kontakte auf unterschiedlichsten Fotopapieren innerhalb vieler Jahre.⁶⁷ Auf diese wird in Kapitel 4.2.5. (Papierabzüge) eingegangen.

⁶⁵ Wilde A. u. J., a.a.O., S. 11ff.

⁶⁶ Abb. 5 u. 6 *Equisetum hyemale*, Winter-Schachtelhalm, 12x vergrößert; Abb. 7: *Equisetum hyemale*, Winter-Schachtelhalm, Querschnitt eines Stengels, 30x vergrößert; Abb.8: *Equisetum hyemale*, Winter-Schachtelhalm, basale Stengelteile, 8x vergrößert.

⁶⁷ Wilde A. u. J., a.a.O., S. 13.

4.2.1. Bearbeitung der Pflanzen und deren Kontaktabzüge

Im Bildband „Urformen der Kunst“ sind die Pflanzenfotografien als „Kunstform“ abgebildet. Durch das Sezieren der Pflanzen und durch spätere Ausschnittsvergrößerungen entfernte Blossfeldt diese „Kunstform“ immer weiter von ihrer ursprünglichen „Naturform“. Der Lehrer und Fotograf beschnitt die Pflanzen so sehr, dass viele der Präparate sehr schwierig bis kaum botanisch zu identifizieren sind. War die Pflanze noch nicht ausreichend beschnitten, beziehungsweise störten Blossfeldt noch andere Merkmale, so entfernte er diese auf dem Abzug. Dies zeigte sich anhand eines Schachtelhalms, der als erste Abbildung in „Urformen der Kunst“ abgelichtet ist. Bei den Arbeitscollagen auf Tafel 1 hat dieser noch ein kleines Blättchen, welches für „Urformen der Kunst“ wegretuschiert wurde.

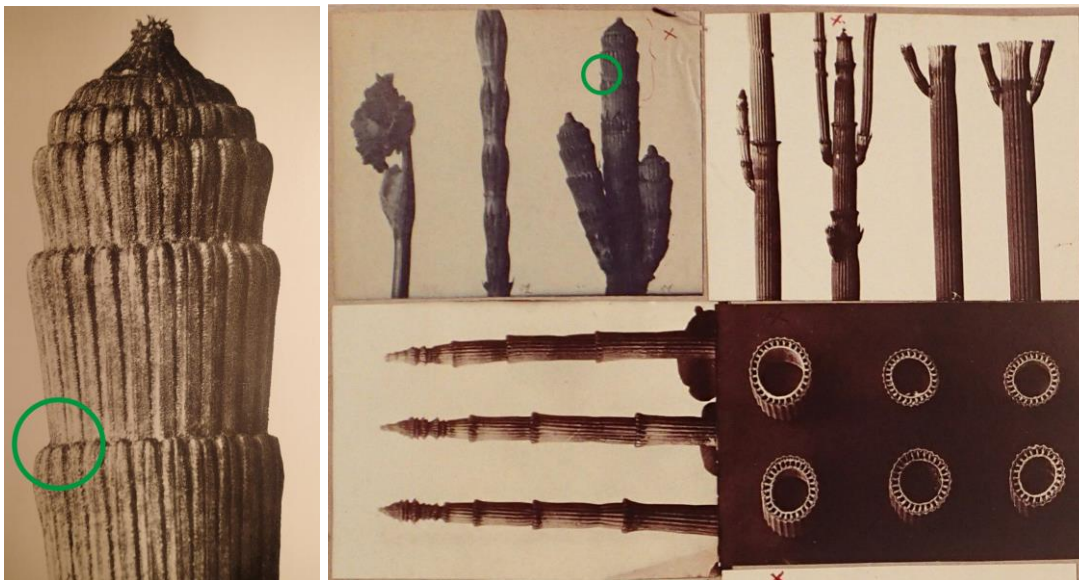


Abb. 11 Karl Blossfeldt, Equisetum hyemale

Abb. 12 Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalm I, Bildausschnitt von Tafel 1 aus den Arbeitscollagen

Mit Ironie bemerkte der Künstler Stanislav Kubicki dazu, dass das Pflänzchen in der Natur noch Wurzeln habe. Stanislav Kubicki war einer der wenigen, der sich in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts kritisch zur Idee der Natur als „Urform der Kunst“ äußerte. Wiesen die Fotografien Emulsionsschäden, Staubpartikel oder andere schadhafte Stellen auf, so wurden diese bereinigt und eventuell sichtbare Schatten teilweise schon auf den Kontaktabzügen manuell entfernt. Auch in den weiteren Publikationen ist dies der Fall. Aufgrund der starken Bearbeitung der Pflanzen und der Negative bzw. der Kontaktabzüge gilt Blossfeldts Werk als Beispiel für „die nüchterne Ästhetik der Neuen Sachlichkeit.“⁶⁸ Auf

⁶⁸ Wilde A. u. J., a.a.O., S. 12.

diese Kunstrichtung wird in Kapitel 6.3. (Die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit) genauer eingegangen. Die Einordnung in die Fotografie des Neuen Sehens ist jedoch nur möglich, wenn man von der Entstehungsweise der Fotografien Blossfeldts absieht. Im Gegensatz zu Albert Renger-Patzsch oder Edward Weston, deren Endprodukte schon im Kopf entstanden, arbeitete Blossfeldt „wie ein Bildhauer, der sein Werk in aufwendigen Schritten aus dem Material selbst herausmodelliert“⁶⁹. Weston, einer der wichtigsten Vertreter der amerikanischen „straight photography“, war gegen jede Manipulation des Abzugs.⁷⁰

Wie bereits erwähnt, fand der Großteil der Abstraktion, also der Bearbeitung der Pflanzen, vor der Aufnahme statt. Dennoch wurde der kreative Prozess der Formfindung während der Arbeit an den Kontaktbögen fortgesetzt. Blossfeldts eigentliche künstlerische Leistung war demnach nicht das Fotografieren der Pflanzen, sondern die durch Sezieren und Beschneiden der Pflanze erreichte Metamorphose der pflanzlichen Form in eine ornamentale Kunstform.⁷¹

4.2.2. Die Arbeitscollagen Blossfeldts und Werke anderer Künstler

Das Pflanzenarchiv des Künstlers wird mit Werken aus der aktuelleren Kunstgeschichte in Verbindung gebracht und erhält dadurch neue Aktualität. Die Arbeitscollagen erinnern durch ihre gerasterte Anordnung mehrerer Objekte auf einem Gesamtbild an die Kunst der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. In Blossfeldts Arbeitscollagen sieht man Analogien zu anderen Künstlern. In Ed Ruschas Künstlerbuch „26 Gasoline Stations“ (1962) sind mehrere Fotografien auf einer Seite versammelt. Ruscha hat ein fotografisches Inventar von Tankstellen zwischen Los Angeles und Oklahoma City erstellt. Auch Douglas Hueblers Fotografien aus „Duration Piece“ von 1969 sind rastermäßig angeordnet, zusätzlich zu den zehn Fotografien befindet sich in der linken oberen Ecke ein Text. Auch der „Mnemosyne-Atlas“ von Aby Warburg, der ebenso wie „Urformen der Kunst“ 1928 erschien, hat Ähnlichkeiten mit den Arbeitscollagen. Der „Mnemosyne-Atlas“ besteht aus 40 Bildtafeln mit 1000 Fotografien unterschiedlichsten Formats und ohne Bildunterschriften. Die Bildtafeln des „Mnemosyne-Atlas“ setzen sich mit den „olympischen Göttern in der astrologischen

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Wilde A. u. J., a.a.O., S. 11f.

⁷¹ Vgl. Ebd. S.16.

Überlieferung und mit der Rolle der antiken Pathosformeln in der nachmittelalterlichen Kunst und Kultur⁷² auseinander.⁷³

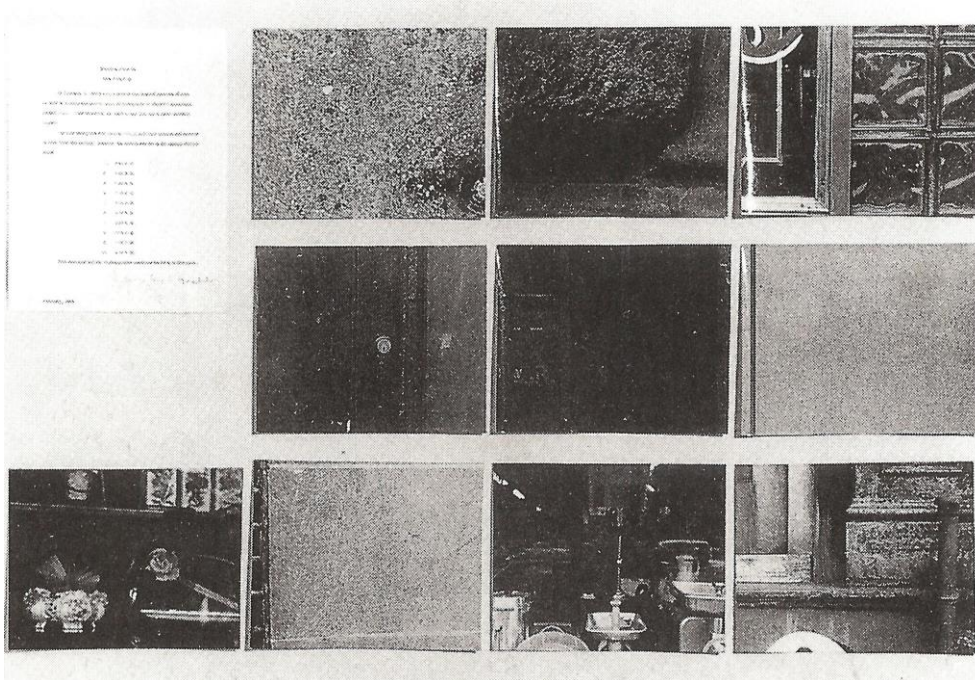


Abb. 13 Douglas Huebler, Duration Piece No. 4, 1969, Fotografien und Text, 70 x 100 cm

Eine formale Anordnung im Raster ist typisch für die Minimal Art. Deren Vertreter Sol LeWitt ordnete seine Fotografien in seinem Buch „PhotoGrids“ von 1977 in einem geometrischen Raster an. So zum Beispiel neun quadratische Fotografien von Kanaldeckeln. LeWitts Methode⁷⁴, eine einfache Grundform zu wählen, „reduziert die einzelnen Fotografien auf ihre Funktion als Modul“⁷⁵. Egal welche Motive, ob Blossfeldts Pflanzendetails oder Sol LeWitts Kanaldeckel aus dem Buch „PhotoGrids“, sie werden im geometrischen Raster nur nach ihrer einfachen Form bewertet. So kommt es vor, dass nicht das einzelne Bild im Vordergrund steht, sondern der Gesamteindruck des „übergeordneten, formalen

⁷² Lammert, Angela: Karl Blossfeldt – Dramaturg der Ausdauer. In: Akademie der Künste (Hrsg.): Karl Blossfeldt, Licht an der Grenze des Sichtbaren, die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin; München [u.a.], 1999, S. 27.

⁷³ Vgl. Ebd.

⁷⁴ „Wenn ein Künstler eine mehrfachmodulare Methode braucht, wählt er meistens eine einfache und schon existierende Grundform. Diese Grundform ist von sehr begrenzter Wichtigkeit; sie wird zur Grammatik für das ganze Werk. In der Tat ist es am besten, dass die Grundeinheit absichtlich uninteressant ist, damit sie sich eher als Bestandteil des Gesamtwerks einfügt. Eine einfache Grundform, in der Wiederholung angewandt, [...] konzentriert die Intensität des Werks auf die Anordnung der Form.“ „Paragraphs on Conceptual Art“ von 1967. Zit. nach Meyer Stump, a.a.O., S. 41.

⁷⁵ Wilde A. u. J., a.a.O., S. 18.

Systems⁷⁶, also des Rasters. Folglich hat man einen besseren Überblick über die einzelnen Pflanzenbilder.⁷⁷

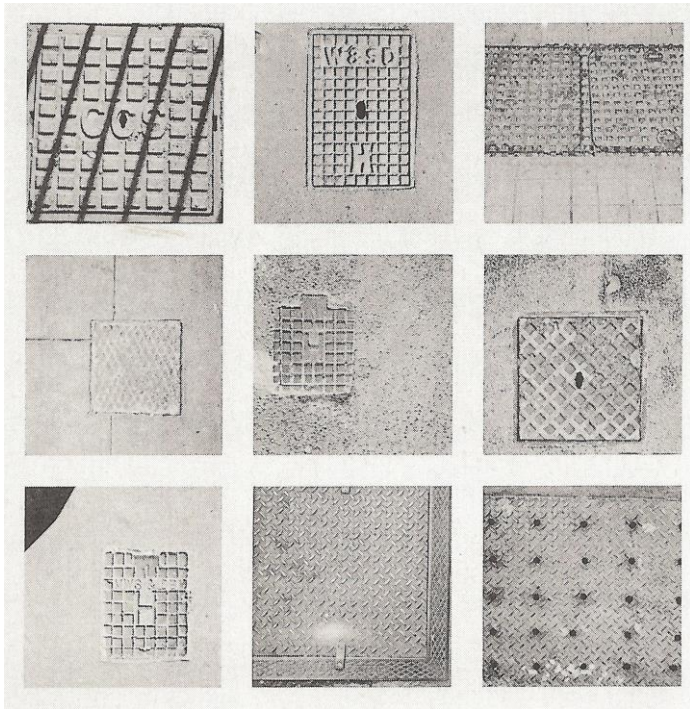


Abb. 14 Sol LeWitt, aus PhotoGrids, 1977, 26 x 26,5 cm

Nicht nur die formale Ordnung der Arbeitscollagen lässt sich mit Werken anderer Künstler vergleichen. Werner Lindner stellte in seiner Publikation „Bauten der Technik“ (1927) Blossfeldts Schachtelhalme Turmbauten aus unterschiedlichsten Epochen und Kulturen gegenüber. In diesem Zusammenhang werden sie zu „Urbildern“ der modernen Wolkenkratzerarchitektur erklärt.⁷⁸ Auch zwischen Blossfeldt und Gerhard Richter ist eine Parallele zu ziehen. Als Vorlagen für seine Gemälde nutzt Richter Fotografien, die er seit einigen Jahrzehnten sammelt. Richters Atlas ist ebenso wie Blossfeldts Arbeitscollagen mit einem Skizzenbuch, auf das Künstler im Laufe ihres Lebens immer wieder zurückgreifen, vergleichbar. Genauso wie Richter sein Quellenmaterial in Ausstellungen offeriert, so haben auch die Arbeitscollagen Blossfeldts ein Eigenleben entwickelt.⁷⁹

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Wilde A. u. J., a.a.O., S. 17f.

⁷⁸ Zit. nach: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 18.

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 19.

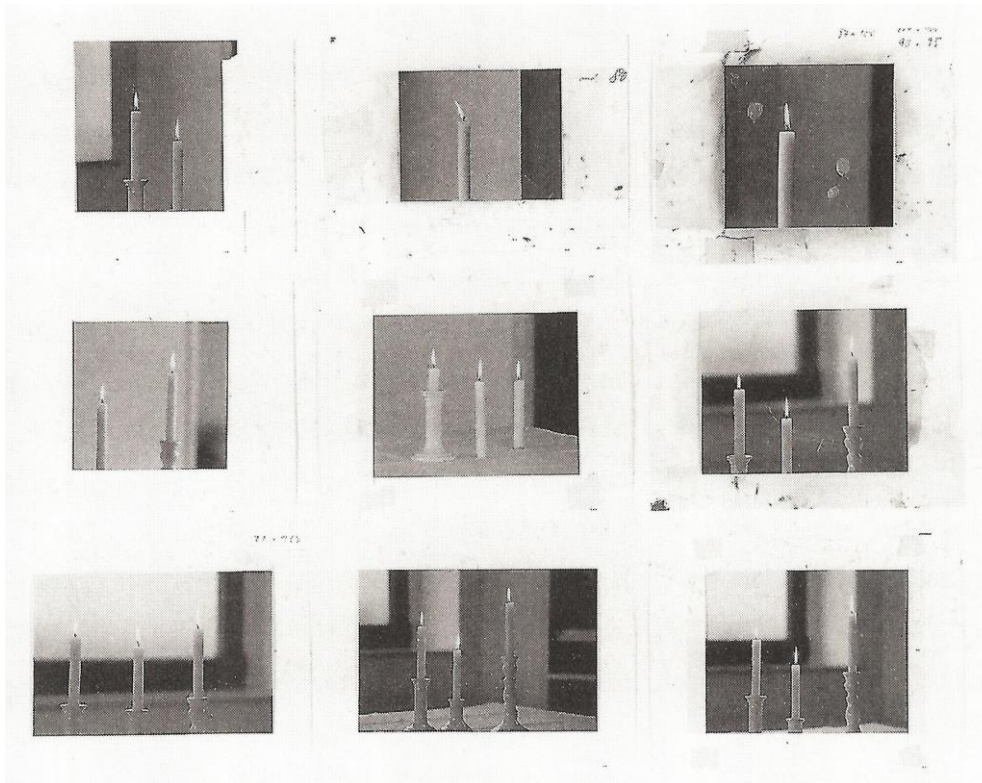


Abb. 15 Gerhard Richter, Kerzen 1982, Atlas Nr. 398/396, 51,7 x 66,7 cm

Auch andere Künstler arbeiteten mit Arbeitscollagen, so zum Beispiel der ungarische Fotograf Brassai und der deutsche Fotograf August Kotsch. Kotsch, dem die Arbeitscollagen zur kommerziellen Nutzung dienten, produzierte fotografische Vorlagen für Maler. Er heftete seine Kontaktabzüge gruppenweise an ein Brett, fotografierte dieses und stellte somit sogenannte Angebotsbögen her. Der bekannteste Archivar der Fotogeschichte ist Eugène Atget. Bis zu zehntausend Abzüge bewahrte er in unterschiedlichen Präsentationsalben auf.⁸⁰

Nach dem Überblick über Blossfeldts Arbeitscollagen, möchte ich nun speziell auf die Technik und Präsentationsweise der Pflanzenpräparate des Fotografen eingehen. Des Weiteren wird auf Papierabzüge, Betitelung der Aufnahmen und die Problematik der Datierung näher eingegangen.

4.2.3. Technik

Um möglichst detailgetreue und präzise Aufnahmen seiner Pflanzen zu machen, arbeitete Blossfeldt mit einer selbstgebauten Plattenkamera mit Objektiven verschiedener

⁸⁰ Ebd. S. 13f.

Brennweiten. Je nach Größe der abzubildenden Pflanze verwendete er verschieden große Formate: 6 x 9 cm, 9 x 12 cm und 13 x 18 cm, sowie das eher ungewöhnliche Format 9 x 18 cm. Er fotografierte ausschließlich in seinem Atelier. Für Nahaufnahmen war ein langer Balgenauszug erforderlich. Mit einem 1 Meter langen Balgenauszug, bei einem max. 3 cm großen Objektiv und einem Format von 13 x 18 cm, konnte er Aufnahmen in natürlicher Größe bis zu sechsfacher Vergrößerung machen. Der Balgenauszug und die für die Tiefenschärfe nötige lange Belichtungszeit verhinderten Aufnahmen direkt in freier Natur zu machen. Die Gefahr von Verwackelungen durch Wind wäre dabei zu hoch gewesen. Um möglichst scharfe Aufnahmen zu machen, verwendete Blossfeldt einige „technisch primitiv anmutende“⁸¹ Hilfsmittel. Um die Tiefenschärfe zu erhöhen, nahm er zwei Glasscheiben zur Hilfe. Zwischen die Glasscheiben kamen die Pflanzenteile, und damit diese nicht gepresst werden, legte Blossfeldt ein dünnes Brettchen dazwischen. Die Spiegelungen, die durch die Glasscheiben auf den Negativen entstanden, wurden teilweise im Nachhinein retuschiert. Außerdem verwendete Blossfeldt elastische Massen und Drähte als Hilfsmittel, mit denen er die Pflanzen fixierte.



Abb. 16 Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalme II

Um die Pflanzenaufnahmen vielfach zu vergrößern, verwendete Blossfeldt auch ein Mikroskop. Er schrieb zwar in seinem Text „Aus der Werkstatt der Natur“, dass es sich bei

⁸¹ Zit. nach: Adam, a.a.O., S. 46.

den Pflanzenvergrößerungen um keine mikroskopischen Vergrößerungen handle, „denn jedes gesunde normale Auge kann diese Formen ohne Lupe erkennen.“⁸²

Die bis zu 45-fach vergrößerten Abzüge von Blossfeldt wurden jedoch durchaus auch mit dem Mikroskop gemacht. Diese Abzüge entstanden vor allem zwischen 1890 und 1896, als er in Rom war. Damals war es üblich, mikroskopische Darstellungen im Kunsthandwerk zu benutzen. Ein Beispiel dafür sind Adolphe Brauns Entwürfe von Stoffdekors. Der französische Fotograf und Textildesigner verwendete für seine Entwürfe Zellstrukturen von Holz, Rinde oder Blut. An dieser Stelle ist auch Martin Gerlach zu nennen. Gerlach gab Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts verschiedenste Vorlagenwerke heraus. Diese zeigten Fotografien von Festons und Girlanden, bestehend aus Pflanzen und Tieren. Ebenso sind florale und faunistische Formen oder mikroskopische Aufnahmen darin zu finden. Ein bedeutendes Werk Gerlachs ist „Festons und decorative Gruppen nebst einem Zieralphabete aus Pflanzen und Thieren, Jagd-, Touristen- und anderen Geräthen.“⁸³

Durch spätere Abdrucke von Blossfeldts Fotografien im „Deutschen Lichtbild“ wurden noch weitere technische Angaben bekannt. Die Aufnahmen wurden folgendermaßen beschriftet: „Selbstgebaute Kamera 9x12, Aplanat 1:36, F= 50cm, offene Blende, ohne Filter, Satrap-Braunschicht-Platte o.l.; belichtet zwischen 8 und 12 Minuten im Atelier, gedämpftes Tageslicht.“⁸⁴

Bei Blossfeldts Arbeitsweise fällt es schwer, von fotografischer Virtuosität zu sprechen. Durch die vielen Hilfsmittel eignete er sich eine einfache, aber funktionale Arbeitsmethode an.⁸⁵ Eine fotografische Weiterentwicklung gab es bei Blossfeldt nicht. Über drei Jahrzehnte verwendete er die gleiche Aufnahmetechnik. Formate, Belichtungszeiten und Beschichtungen blieben im Grunde gleich, Unterschiede ergaben sich lediglich aus der Präsentation der Pflanzenpräparate.⁸⁶

⁸² Zit. nach: Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S. 18.

⁸³ Vgl. Blossfeldt, a.a.O. S.57; vgl. Adam, a.a.O., S. 37ff; vgl. Knipper, Rajka (2009): Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste Berlin. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht. Auszug aus der Photographischen Sammlung. http://www.photographie-sk-kultur.de/fileadmin/user_upload/download/Knipper_20090312.pdf (Zugriff am 12.06.2016, 14:19). (Im Folgenden zitiert als: Knipper.)

S.9ff.; vgl. Ganteführer, a.a.O., 1997, S. 56.

⁸⁴ Blossfeldt, a.a.O., S. 21f.

⁸⁵ Vgl. Adam, a.a.O., S. 46.

⁸⁶ Vgl. Blossfeldt, a.a.O., S. 21f.

4.2.4. Präsentation der Pflanzenpräparate

Blossfeldt bezog seine Pflanzen hauptsächlich aus Wäldern und Gärten Berlins, sammelte sie auf Reisen oder selten auch im botanischen Garten. Von Floristen hatte er sie jedenfalls nicht, dies zeigt ein Brief, den er 1902 an den Direktor der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Bruno Paul, schrieb:

„Da zur plastischen Darstellung nur einfache Formen geeignet sind, so kann ich z.B. gefüllte Blumen, wie sie der Gärtner zieht, gar nicht gebrauchen, bin ich fast ausschließlich auf die wildwachsenden Kräuter angewiesen. Zu diesem Zweck mache ich nun Ausflüge per Rad und per Bahn in die Umgebung von Berlin. Finde ich z.B. heute eine interessante Pflanze bei Potsdam, morgen bei Friedrichshagen und übermorgen am Teufelssee oder in Dalldorf, so bin ich gezwungen, drei oder vier Monate hindurch fast täglich eine Landpartie an die betreffenden Orte zu machen und immer wieder ein und dieselbe Pflanze zu suchen. Ich tue dies im Interesse der Sache gern, wenn ich auch dadurch die Vormittage, oft sogar die freien Tage opfern muß.“⁸⁷

Die gesammelten Pflanzen präparierte Blossfeldt vor dem Fotografieren in seinem Atelier. Pflanzen und Blüten, die er in zwei- bis fünfundvierzigfacher Vergrößerung abbildete, fotografierte er in unterschiedlichsten Zuständen: frisch oder getrocknet, plastisch oder gepresst, liegend oder hängend, im Naturzustand oder beschnitten.⁸⁸ Die Beschneidung der Pflanzen erfolgte in der Regel symmetrisch. Er entfernte auch Blüten oder legte bei Knospen die Blütenblätter mit einem Messer frei, um sie in einem fortgeschrittenen Stadium abzulichten. Egal in welchem Zustand er die Pflanzen ablichtete, die Hintergründe waren entweder einheitlich hell, fast weiß oder dunkel, fast schwarz. Durch Lichteinfall und Belichtungszeit erreichten die Hintergründe unterschiedlichste Grautöne. Die hellen Aufnahmen sind vorwiegend in „Urformen der Kunst“ abgebildet. In „Wundergarten der Natur“ gibt es etwas mehr als doppelt so viele Aufnahmen vor dunklem Hintergrund. Die Pflanzenaufnahmen vor hellem Hintergrund erscheinen kontrastreicher, dafür lassen die dunklen Aufnahmen ein deutlicheres Licht-Schatten Spiel zu. Entscheidend für die Farbwirkung ist auch das gewählte Papier, auf dem die Negative entwickelt wurden.⁸⁹

⁸⁷ Adam, a.a.O., S. 32.

⁸⁸ Vgl. Blossfeldt, a.a.O., S. 22.

⁸⁹ Vgl. Adam, a.a.O., S. 31f; Ganteführer, a.a.O., 1997, S. 56.

4.2.5. Papierabzüge

Die einundsechzig Kartons der Arbeitscollagen hatten die Maße 50 x 65,5 cm, auf diesen befestigte Blossfeldt zwischen sechs und vierzig, nach Motivtypen geordnete Kontaktabzüge in unterschiedlichen Größen. Je nach Format der abgebildeten Motive wurden die Kontaktabzüge beschnitten. Von Blossfeldt sind zwar nur noch wenige Originalabzüge vorhanden, aber anhand dieser können die verwendeten Papiere identifiziert werden. Der Großteil dieser sogenannten „Vintage Prints“ befindet sich in der Sammlung der Berliner Hochschule. Während die Fotografien der beiden Publikationen noch ausschließlich in schwarz-weiß abgebildet sind und entweder vor hellem oder dunklem Hintergrund abgelichtet wurden, bilden die Arbeitscollagen eine farblich unruhige Fläche. Da sie wahrscheinlich innerhalb einer längeren Zeitspanne entstanden, wurden sie vermutlich auf unterschiedlichen Papieren entwickelt. Auch hier wechseln die Hintergründe von Hell zu Dunkel, jedoch erscheinen die Kontaktabzüge in den unterschiedlichsten Farbigkeiten: die Farben wechseln zwischen Grautönen auf Chlorsilbergelatinepapier, Braun- und Goldtönen auf Bromsilbergelatinepapier und Blautönen in dem damals preiswerten Verfahren der Cyanotypie, auch Blaupause oder Blaudruck genannt. Bei diesem Verfahren handelt es sich um eine auskopierte Eisensalzsäure auf Papier.



Abb. 17 Karl Blossfeldt, Manna-Esche

Neben den unterschiedlichen Farbigkeiten der „Vintage Prints“ kommen auch zurechtgeschnittene, fehlerhafte und beschriftete Abzüge vor. Sie haben Eselsohren und Einstichlöcher, die vermutlich vom Montieren durch Reißnägel oder Nadeln kommen. Blossfeldt, dem die Abzüge einst als Lehrmittel dienten, montierte sie sehr wahrscheinlich an Wänden. Diese Spuren lassen vermuten, dass es sich bei den Kartonbögen um Arbeitsmaterial, Notizen oder Skizzen handelt, die nur zu Blossfeldts privatem Gebrauch und für den Unterricht gedacht waren. Die Einstichlöcher können auch mit dem Herstellungsprozess der Abzüge zusammenhängen. Da Blossfeldt vielfache Vergrößerungen machte, arbeitete er beim Entwickeln mit Auszügen, die bis zu einem Meter lang waren. Dafür musste er statt eines vertikalen Aufbaus mit einem horizontalen Aufbau arbeiten. Das unbelichtete Fotopapier musste hierfür an den Wänden oder an senkrecht stehenden Brettern befestigt werden. Auf Abzügen mit dunklem Hintergrund ist die Nadel teilweise als weißer Schatten zu sehen. Sie verhinderte eine Belichtung des Fotopapiers. Die „Vintage Prints“ von Blossfeldt sind oft kontrastarm und sehr dunkel. Dies ist nicht nur bei Blossfeldt der Fall, sondern auch bei seinen Zeitgenossen August Sander oder Albert Renger-Patzsch. Zum einen entsprach dies der Ästhetik der Zeit, zum anderen hat dies möglicherweise technische Gründe. Die Zusammensetzung der Fotopapiere, um brillantere Abzüge mit reinem Weiß zu erreichen, wurde erst während der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts verändert.⁹⁰

4.2.6. Beschriftung der Aufnahmen

Anhand der Beschriftungen auf den Fotoabzügen erkennt man, dass Blossfeldt diese zum Teil selbst botanisch bestimmte. Einige Fotografien mussten jedoch durch den Botaniker Karl-Heinz Linne von Berg korrigiert, präzisiert und aktualisiert werden. Er bestimmte auch die Fotografien, die keinen botanischen Namen aufwiesen. Um 1900 war es üblich, dass nicht die Künstler und Autoren von Vorlagenwerken ihre Pflanzenfotos bestimmten, sondern die Bestimmung den Botanikern überließen. Eine damalige Grundregel lautete, Pflanzendarstellungen wissenschaftlich korrekt zu bezeichnen, obwohl dies keine Auswirkung auf die künstlerische Umsetzung der Formen hatte. In einem Brief an Ernst Ewald vom 20.7.1900 schreibt Blossfeldt, dass er „von all den wildwachsenden Pflanzen

⁹⁰ Vgl. Adam, a.a.O., S. 46f.; vgl. Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S. 13ff.; vgl. Knipper, a.a.O., S.4; vgl. Wilde A. u. J., a.a.O., S. 7ff; vgl. Ganteführer, a.a.O., 1997, S. 56f.

garnicht die Namen weiß“⁹¹. Der schwedische Botaniker Prof. C. Skottsberg erweiterte für die schwedische Ausgabe „Urformen der Kunst“ unter anderem die Verbreitungsgebiete und Verwandtschaftsbeziehungen der abgebildeten Pflanzen. Im Werkverzeichnis wurde von jeder Pflanze auch die Pflanzenfamilie aufgenommen. Etwa ein Sechstel aller abgebildeten Pflanzen konnten aufgrund der starken Beschneidung, die Blossfeldt an den Pflanzen vorgenommen hatte, botanisch nicht zugeordnet werden.⁹²

Neben der Beschriftung sind Blossfeldts Arbeitscollagen auch mehrfach durchnummeriert worden. Die durch die Nummerierung festgelegte Reihenfolge veränderte er zum Teil im Nachhinein. Viele der Nummerierungen wurden durchgestrichen und durch andere ersetzt. Zwanzig der Kartonbögen waren mit römischen Zahlen von I bis XXII bezeichnet, die Zahlen V, X und XX fehlen hingegen. Grundsätzlich sind die einundsechzig Kartonbögen mit den arabischen Zahlen von 1 bis 61 nummeriert, die höchste bisher nachweisbare, gestrichene Zahl ist 149 (Tafel 11, Blütendolden II). Eine andere Ordnung der Kartonbögen war ursprünglich mit den arabischen Zahlen 1 bis 28, mit angehängten Kleinbuchstaben, wie 3a betitelt, diese Ziffern wurden durchgestrichen. Die Tafeln, die nur mit einer Nummerierung versehen sind, können eventuell darauf hinweisen, dass sie in den beiden vorherigen Ordnungen an gleicher Stelle vorkamen. Die zum Teil fehlenden römischen (V, X, XX) und arabischen (149) Zahlen lassen vermuten, dass Blossfeldt ursprünglich mehr als einundsechzig Kartons anlegte und das Material somit nicht vollständig ist. Es ist anzunehmen, dass die Nummerierung der Arbeitscollagen für Blossfeldt von großer Bedeutung war, sonst hätte er möglicherweise keine römischen und arabischen Zahlen verwendet und diese oft wieder geändert. Der Sinn der Ordnung ist fraglich. Auffallend ist, dass die Bögen mit der römischen Nummerierung deutlich mehr Cyanotypien und Bromsilbergelatineabzüge enthalten.⁹³

4.2.7. Datierung

Da Blossfeldts Pflanzenfotos ursprünglich der Lehre dienten, wurden sie auch nicht mit einem Datum versehen. Eine zeitliche Einordnung ist daher nahezu unmöglich. Die einzige Möglichkeit einer annähernden Datierung sind die einzelnen Fotografien, die in Moritz

⁹¹ Zit. nach: Knipper, a.a.O., S.6.

⁹² Vgl. Knipper, a.a.O., S.6.

⁹³ Vgl. Wilde A. u. J., a.a.O., S. 11; vgl. Ganteführer-Trier, Der Künstler als Archivar, a.a.O., S.14.

Meurers Schriften um die Jahrhundertwende, in Blossfeldts Büchern und in den Zeitschriften der Zwischenkriegszeit veröffentlicht wurden.⁹⁴

Für die häufigen Versuche, die Fotografien zeitlich einzuordnen, gibt es keine schlüssigen Hinweise. Angela Lammert behauptet, dass die frühen Fotografien jene sind, die auf der Vorderseite beschriftet sind. Jedoch auch hierfür findet sich kein Nachweis. Da Blossfeldts Fotografien vereinzelt auch vor seinen zwei Publikationen veröffentlicht wurden, wird versucht, diese zeitgenössischen Veröffentlichungen für die Datierung heranzuziehen. Die Pflanzenaufnahmen wurden in drei Publikationen Meurers veröffentlicht: „Meurer’s Pflanzenbilder“ (undatiert, zeitlich eingegrenzt von 1896-1899), „Die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornamentes und ihre natürlichen Vorbilder“ (1896) und „Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze“ (1909). Es sind noch zwei weitere Publikationen zu Karl Blossfeldt bekannt. Da sie nicht datiert sind, können sie auch keinen Hinweis auf die Entstehung geben: In „First Forms of Art“, Philadelphia (1929-1932) wurde eine Auswahl der amerikanischen Ausgabe von „Urformen der Kunst“ (Art Forms in Nature, 1929) veröffentlicht. Bei der zweiten undatierten Publikation handelt es sich um „Photographic Designs“ von Francis Bruguière.⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Knipper, a.a.O., S.7; Wilde A. u. J., a.a.O., S. 21.

⁹⁵ Vgl. Knipper, a.a.O., S.7.

5. Karl Blossfeldt und seine Zeitgenossen⁹⁶

Im folgenden Text wird auf die Zeitgenossen Karl Blossfeldts eingegangen: Albert Renger-Patzsch (1897-1966) und August Sander (1876-1964). Außerdem werden die Gemeinsamkeiten der drei Fotografen mit Bernd und Hilla Becher ausgeführt. Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch und August Sander zählen heute zu den wichtigsten Vertretern der neusachlichen Fotografie. Die drei deutschen Fotografen wollten sich von der Kunstfotografie der Jahrhundertwende, welche an malerischen Gestaltungselementen und atmosphärischen Stimmungen orientiert war, abwenden und die Fotografie als „technisch und ästhetisches eigenständiges Ausdrucksmittel“⁹⁷ neu definieren. Es sollte eine Neuauffassung dessen, was Fotografie leisten kann, stattfinden. Dies versuchte jeder auf seine Weise: Die Künstler der neusachlichen Fotografie legten ihr Hauptaugenmerk auf die Besonderheiten des fotografischen Mediums, ausgedrückt durch exakte Aufnahmen. Sanders Hauptaugenmerk lag im Porträt, Blossfeldts Leidenschaft galt der Pflanzenfotografie, und Renger-Patzsch widmete sich Objektaufnahmen. Das Gesehene sollte möglichst authentisch wiedergegeben werden. Die drei Publikationen „Urformen der Kunst“ (1928) von Blossfeldt, „Die Welt ist schön“ von Renger-Patzsch (1928) und „Antlitz der Zeit“ von August Sander (1929) entstanden in etwa zur selben Zeit. Ende der zwanziger Jahre erfuhren alle drei Bildbände erstaunliche Beachtung, sowohl in Deutschland als auch international. Die zukünftige Entwicklung des Mediums Fotografie wurde durch diese Bücher beeinflusst. Die drei Künstler wurden zu Ikonen der Neuen Sachlichkeit.

Die Industriefotografien von Bernd und Hilla Becher lassen sich ebenfalls in den Kontext dieser Entwicklung stellen. Das Fotografenpaar geht, ebenso wie Blossfeldt, Renger-Patzsch und Sander, von einer objektiven Wiedergabe der Gegenstände aus.

Die Fotografien von Blossfeldt, Sander, Renger-Patzsch und die Fotografien der Bechers weisen vielfältige Gemeinsamkeiten auf. Alle haben ähnliche methodische Vorgehensweisen. In den Werken Sanders und der Bechers wurden die Spezifika der

⁹⁶ In diesem Kapitel beziehe ich mich auf folgende Publikationen:

-Wilde, Ann/ Photographische Sammlung/ SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.], 1997. (Im Folgenden zitiert als: Wilde);

- Wilde A. u. J.;

-Wilde, Ann und Jürgen/ Weski, Thomas (Hrsg.): Albert Renger-Patzsch - Meisterwerke, München, Paris, London, 1997. (Im Folgenden zitiert als: Wilde/Weski, Meisterwerke.)

⁹⁷ Wilde, a.a.O., Klappentext.

Gegenstände herausgearbeitet. Im Werk der Bechers und Renger-Patzschs gibt es enge thematische Bezüge und Parallelen in der Bildauffassung. Während Blossfeldts Pflanzenbilder schon länger aus formalen Gründen mit den Industriefotografien der Bechers verglichen werden, zeigen die spät entdeckten Arbeitscollagen Blossfeldts ein ähnliches Schema wie die rasterförmig angeordneten Motivgruppen der Bechers auf.

5.1. Albert Renger-Patzsch

Ganz gleich welchem Themenbereich sich Albert Renger-Patzsch im Laufe seiner über vier Jahrzehnte währenden Karriere als Fotograf widmete, er ließ den Gegenstand nicht aus dem Auge: „aus dem Photographieren als Ausdruck der Freude über den Gegenstand wurde schließlich das Photographieren um des Gegenstandes willen.“⁹⁸

In fast jeder Aussage geht es bei dem Fotografen um den Gegenstand. Um diese Affinität für Gegenstände zum Ausdruck zu bringen, möchte ich im vorliegenden Kapitel unter anderem einige Aussagen des Fotografen zitieren.

„Man sollte wohl in der Fotografie vom Wesen des Gegenstandes ausgehen und mit rein fotografischen Mitteln versuchen, diesen darzustellen, ganz gleich, ob es ein Mensch, eine Landschaft, eine Architektur oder sonst etwas ist, während heute häufig eine Vergewaltigung des Gegenstandes zu formalen Spielereien üblich ist. Da das deutsche Wort Sachlichkeit heute fast das Gegenteil bedeutet, muß ich ein Fremdwort nennen, um meine dienende Stellung gegenüber dem Motiv richtig zu bezeichnen: Objektivität.“⁹⁹

Diese Aussage von Albert Renger-Patzsch wurde 1937 in dem Buch „Meister der Kamera erzählen“ veröffentlicht. Renger-Patzsch wollte sich mit diesen Worten von anderen Fotografen abgrenzen. Neun Jahre zuvor war sein erstes Buch „Die Welt ist schön“ erschienen, welches ihn weltberühmt machte. Es umfasst hundert Natur-, Sach- und Industrieaufnahmen. Renger-Patzschs Werk lässt sich in drei Bereiche gliedern: Industrie und Technik, Architektur sowie Landschaft und Natur.

⁹⁸ Heckert, Virginia: Der Gegenstand als Ausgangspunkt: Von „Die Freude am Gegenstand“ zu „einem Gegenstand zuliebe“. In: Wilde, a.a.O., S. 81-86. (Im Folgenden zitiert als: Heckert) S. 83.

⁹⁹ Zit. nach: Wilde/Weski, a.a.O., S. 7.

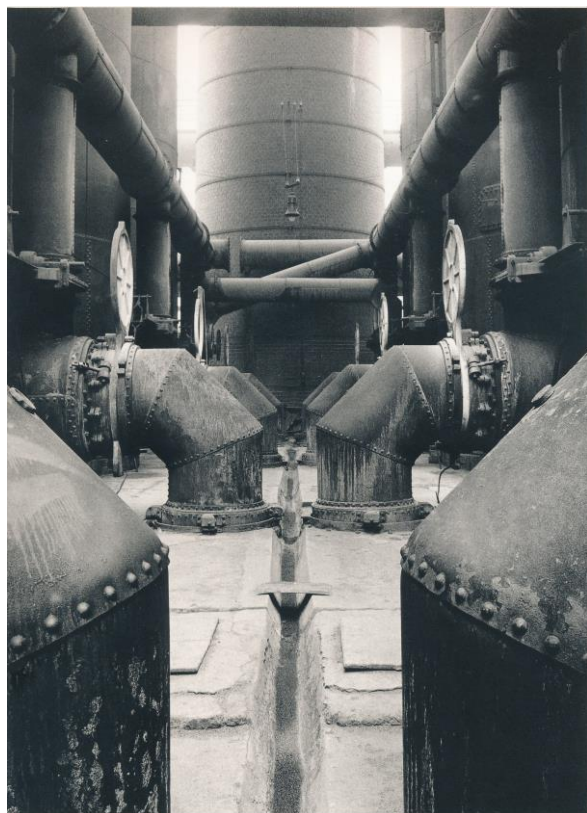


Abb. 18 Albert Renger-Patzsch, *Sempervivum percarneum* (Hauswurz), 1922/23

Abb. 19 Albert Renger-Patzsch, *Buchenwald*, 1936

Abb. 20 Albert Renger-Patzsch, *Doppelläufige Wendeltreppe*, Marienkirche in Zwickau, 1928

Abb. 21 Albert Renger-Patzsch, *Luftreinlassröhre der Winderhitzer*, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1928

Dass der deutsche Fotograf eine Vorliebe für Foto-Serien hatte, zeigen die über vierzig von Renger-Patzsch veröffentlichten Bildbände. „Die Welt ist schön“ sollte aufzeigen, „wie man auf rein fotografischem Wege bildmäßige Lösungen erreichen kann und daß die Reize der Fotografie im Halbton, in der Flächenaufteilung und im Lauf der Linien verankert sind.“¹⁰⁰ Renger-Patzsch ging dabei einer „möglichst objektivierenden Darstellung des Gesehenen, unter Rückbesinnung auf die spezifisch ästhetischen und technischen Eigenschaften des Mediums Photographie“¹⁰¹ nach. Aufgabe des Mediums Fotografie war es, Form, Inventarisierung und Schaffung von Dokumenten exakt wiederzugeben. Die Ziele der Fotografie sollten, wie er 1927 formulierte, folgende sein:

„Überlassen wir daher die Kunst den Künstlern, und versuchen wir mit den Mitteln der Photographie Photographien zu schaffen, die durch ihre photographischen Qualitäten bestehen können - ohne daß wir von der Kunst borgen.“¹⁰²

In den zwanziger und dreißiger Jahren bilden den Schwerpunkt des Werkes Albert Renger-Patzschs, der sich 1926 als selbstständiger Fotograf in Bad Harzburg anmeldete, die Themen Industrie und Technik. Ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bekam er Aufträge von Industriebetrieben. Mit der Veröffentlichung von „Die Welt ist schön“ wurde der Fotograf als Begründer der „Neuen Fotografie“ angesehen. Seine Publikation nannte er rückblickend ein „Musterbuch der Gegenstände; es hätte ´Die Dinge´ heißen sollen“.¹⁰³

Der Gegenstand als Ausgangspunkt beschäftigte Albert Renger-Patzsch zeit seines Lebens, sei es in den Fotografien oder in seinen Schriften über das Medium Fotografie. Im Laufe seines Lebens kommt sein Bezug zum Gegenstand immer wieder zum Ausdruck. Dieser Bezug ist es auch, der sein Werk der Neuen Sachlichkeit zuordnen lässt. Obwohl diese Kunstrichtung ihre Blüte erst Ende 1920, Anfang 1930 erreichte, und Renger-Patzsch diesen Begriff nie selbst verwendete, wurde er stark mit dieser Stilrichtung in Verbindung gebracht. „Die Freude am Gegenstand muß wachsen, und der Photograph sollte sich der glänzenden Materialwiedergabe seiner Technik voll bewußt werden.“¹⁰⁴

„Zweifellos hat die Fotografie Darstellungsabsichten. Ihrem Ursprung nach als mechanisch-technisches Phänomen erscheint sie mit dem Gegenstande durchaus verhaftet, und aus diesen Fesseln wird sie wohl so leicht niemand erlösen können. Es

¹⁰⁰ Albert Renger-Patzsch, zit. nach: Lange, Vergleichende Konzeptionen, a.a.O., S. 12.

¹⁰¹ Lange, Vergleichende Konzeptionen, a.a.O., S. 12.

¹⁰² Zit. nach: Ebd.

¹⁰³ Janzen, Thomas: Das „Wesen der Dinge“ fotografieren. In: Wilde/Weski, a.a.O., S. 9-23. (Im Folgenden zitiert als: Janzen) S. 9.

¹⁰⁴ Zit. nach: Ebd.

liegt auch kein Grund dazu vor. Das Reich der Gegenstände und die Welt der Formen sind unerschöpflich.“¹⁰⁵

Mit diesen Worten erklärte Renger-Patzsch den Unterschied zwischen Kunst und Fotografie:

„Die Photographie ist durchaus dem Gegenstand verhaftet und eine mehr oder weniger mechanisch ablaufende Technik, während die Kunst souverän über den Gegenstand herrscht, ja ihn entbehren kann.“¹⁰⁶

In allen Themenbereichen, denen sich Renger-Patzsch im Laufe seines Lebens widmete, von Motiven der Pflanze, der Tiere und Menschen zu Landschaften, Stadtlandschaften, Architektur, Industrie und Technologie, war es immer der Gegenstand, der die Fotografien bestimmte.

„Der fotografische Gegenstand erfordert eben jeweils eine bestimmte Art der Wiedergabe: eine bestimmte das Modelfoto, eine andere das Porträt, wieder eine andere das aktuelle Foto. [...] Und so handelt es sich eigentlich nur darum, den Gegenstand zu erkennen, dann die fotografischen Mittel zu wählen, die seine wirksame fotografische Darstellung erfordert.“¹⁰⁷

Die genaue Beobachtung des Gegenstandes war Voraussetzung für jede Fotografie.

„Bei meiner Arbeit war also die Erkenntnis des Gegenstandes die Vorbedingung, und da man es in der praktischen Fotografie mit sehr vielen und wechselnden Gegenständen zu tun hat, gehört vor die jeweilige Arbeit eine möglichst genaue Information über den Gegenstand. Das ist bei Aufträgen ganz verständlich, bei freien indes auch nicht zu entbehren.“¹⁰⁸

Sich ausschließlich auf den Gegenstand zu beziehen birgt auch gewisse Gefahren. Renger-Patzsch erläutert diese wie folgt:

„Bei langjährigem Arbeiten bringt diese intensive Beschäftigung mit dem Gegenstand eine Gefahr mit sich. Das Interesse für den Gegenstand darf eine bestimmte Grenze nicht überschreiten, da man sonst das Gefühl einbüßt dafür, was der spätere Betrachter, dem eine solche Kenntnis häufig abgeht, noch als interessant hinnimmt.“¹⁰⁹

In einem Brief an Fritz Kempe, Sammler, Historiker und Freund des Fotografen, schrieb Renger-Patzsch Folgendes:

„Aber ganz offen gestanden: die Fotografie interessiert mich schon lange nicht mehr, dafür aber der Gegenstand in immer höherem Maße. Aber das kann auch eine Altersschwäche sein, vielleicht aber ist es auch meine besondere Schwäche.“¹¹⁰

¹⁰⁵ Zit. nach: Ebd.

¹⁰⁶ Zit. nach: Ebd. S. 81f.

¹⁰⁷ Zit. nach: Ebd. S. 82.

¹⁰⁸ Zit. nach: Ebd.

¹⁰⁹ Zit. nach: Ebd.

¹¹⁰ Zit. nach: Janzen, a.a.O., S. 9.

Diese Schwäche, wie sie der Fotograf bezeichnet, würde Fritz Kempe ganz im Gegenteil als große Stärke bezeichnen:

„Daß ihn sein Leben lang der Gegenstand von der Kamera voll beanspruchte, daß er um die Erkenntnis dessen rang, was er zu fotografieren beabsichtige, war keine Schwäche, wie er gegen Ende seiner Erdenzeit argwöhnte, sondern seine größte Stärke. So hinterließ er ein Werk von seltener Reinheit und Ehrlichkeit; seine Lebensleistung liegt darin, daß er Maßstäbe schuf und Vorbild war, daß er der Fotografie ihre wesenseigene Sprache verlieh.“¹¹¹

Der 1897 geborene Albert Renger-Patzsch wurde als „Fotograf der Dinge“ und ihrer Schönheit¹¹² charakterisiert. Der Bildgestalter soll die Gabe gehabt haben, „Banalem und sogar Hässlichem Form und Würde zu geben“¹¹³, dabei machte er keinen Unterschied zwischen Maschinen und Industrieprodukten, Architektur und Kunst oder Natur, er fotografierte alles gleichermaßen entschlossen. Renger-Patzschs Anspruch war, die Dinge in ihrer tatsächlichen Erscheinung abzulichten und sie nicht künstlerisch zu inszenieren. Der Charakter der Dinge sollte dokumentarisch in Form eines Fotos festgehalten werden. Fazit seines Lebenswerkes war ein nüchternes Verständnis des Mediums Fotografie. 1965 formulierte er dies wie folgt: „So scheint mir die heutige Aufgabe der Fotografie in der exakten Wiedergabe der Form, der Inventarisierung und der Schaffung von Dokumenten zu liegen.“¹¹⁴

Auch in seinem letzten, posthum veröffentlichten Artikel „Der Amateur und der Gegenstand“, versuchte er die Amateurfotografen für den Gegenstand zu überzeugen. Sie sollten den Gegenstand als Mittelpunkt ansehen und von den Geräten, dem Verfahren und den Ergebnissen der Fotografie wegkommen. „[...] Nun ist die intensive Beschäftigung mit einem Gegenstand schon allein ein großer Gewinn. [...] der Amateur heute [sollte] nicht mehr des Photographierens wegen photographieren, sondern einem Gegenstand zuliebe.“¹¹⁵

Renger-Patzsch empfand es als großen Vorteil, dass durch das Zeigen der Gegenstände der Blick auf das Wesentliche gerichtet wird, und nicht auf den Fotografen selbst. „Den wirklich

¹¹¹ Fritz Kempe, zit. nach: Heckert, a.a.O., S. 82.

¹¹² Janzen, a.a.O., S. 9.

¹¹³ Hans Namuth, zit. nach: Ebd.

¹¹⁴ Zit. nach: Ebd.

¹¹⁵ Zit. nach: Heckert, a.a.O., S. 83.

guten Fotografen erkennt man daran, daß er den Gegenstand zum Sprechen bringt, nicht sich selbst zeigt.“¹¹⁶ Genau dieser Stil war es, der seine Fotografien ihm zuordenbar machte. Nach den frühesten Erfolgen von Renger-Patzsch sprach man von Fotografen, die „rengerten“. Dies lässt vermuten, dass sich seine Art zu Fotografieren leicht imitieren ließ.

Abgesehen von seinen Themenschwerpunkten, denen er sich im Laufe seiner Karriere als Fotograf widmete, galt Renger-Patzschs lebenslanges Interesse dem Gegenstand.

„Die Photographie scheint mir besser geeignet, einem Gegenstand gerecht zu werden, als eine künstlerische Individualität auszudrücken.“¹¹⁷

5.2. August Sander

August Sanders Porträtaufnahmen und Karl Blossfeldts Pflanzenaufnahmen werden oft in Zusammenhang mit neusachlicher Fotografie genannt. Die Atelieraufnahmen von Sander hatten oft, so wie Blossfeldts Fotografien, einen neutralen Bildhintergrund und waren des Öfteren kontrastarm und dunkel. Wie bereits in Kapitel 4.2.5. (Papierabzüge) erwähnt, entsprach dies zum einen der Ästhetik der Zeit und zum anderen lag dies daran, dass die Zusammensetzung der Fotopapiere, um brillantere Abzüge mit reinem Weiß zu erreichen, erst während der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts verändert wurde, es lag demnach auch an technischen Gründen. Sander fotografierte die Menschen allerdings in ihrer natürlichen Umgebung, Blossfeldt holte sie aus der natürlichen Umgebung heraus.

¹¹⁶ Zit. nach: Ebd.

¹¹⁷ Zit. nach: Ebd.



Abb. 22 August Sander, Großmutter mit Kind, Westerwald, 1913

Abb. 23 August Sander, Lumpenball, Köln, 1930

Abb. 24 August Sander, Arbeiter, 1926

Abb. 25 August Sander, Zirkusarbeiter, um 1930

Die Gesichtszüge und der Lebensraum des Menschen standen im Zentrum der fotografischen Arbeit August Sanders. Sanders Anspruch war, „die Dinge so zu sehen, wie sie sind, und nicht, wie sie sein sollen oder können“.¹¹⁸ „Menschen des 20. Jahrhunderts“ ist eines seiner Hauptwerke. Das umfangreiche Porträtwerk, ein Kulturwerk in Lichtbildern, strukturierte er in sieben Gruppen und ungefähr 46 Mappen. Für diese Strukturierung erstellte Sander ein maschinenschriftliches Manuskript, in dem er festlegt, dass für jede Mappe zwölf Positive vorgesehen sind. Ebenso werden die Überschriften für die Gruppen und Mappen genauer ausgeführt.

Sander arbeitete als 16-jähriger auf einer Aufbereitungsanlage eines Erzbergwerkes in der Nähe seines Elternhauses in Herdorf, als er begann, sich mit dem Medium der Fotografie auseinanderzusetzen. Sein Onkel unterstützte ihn dabei, sich eine Kamera zu kaufen und ein eigenes Labor einzurichten. Der junge Fotograf machte vorwiegend Aufnahmen von Bekannten und Familienangehörigen aus dem Dorf. Als er beim Militär war, konnte er an der Seite eines Berufsfotografen Erfahrung sammeln. Auf einer einjährigen Wanderschaft lernte er verschiedenste Ateliers kennen und beschäftigte sich in Dresden mit Malerei. Um die Jahrhundertwende war es durchaus üblich, sich mit fotografischer und künstlerischer Ausbildung auseinanderzusetzen. Das damalige Verständnis der Fotografie orientierte sich an den Traditionen der Malerei. Im Gegensatz zu Blossfeldt, der sich fotografisch nicht weiterentwickelte, war Sander an der Verbesserung fotografischen Materials interessiert.

Die traditionelle Porträtfotografie arbeitete mit den gleichen inszenierten Posen, der gleichen Einstellung des Lichts und mit gemalten Hintergründen. Sander entwickelte seine eigenen fotografischen Ansprüche. Sein Sohn Gunther Sander legt diese wie folgt dar: „Die Frage nach dem Selbstverständnis des Photographen, nach seinem eigenen Selbstverständnis und die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Realität beschäftigten meinen Vater unausgesetzt.“¹¹⁹

Sander schrieb in einem Werbeschreiben, das sich an seine Kundschaft richtete, Folgendes über seine Arbeitsweise:

„Bei der Betrachtung meiner Arbeiten bitte ich zu berücksichtigen, daß ich entgegen der üblichen Art bemüht bin, das Charakteristische, das Anlage, Leben und Zeit dem Gesichte eingepreßt haben, auch darin zu lassen, und daß ich daher ähnliche,

¹¹⁸ August Sander, zit. nach: Lange, Vergleichende Konzeptionen, a.a.O., S. 17.

¹¹⁹ Zit. nach: Conrath-Scholl, Gabriele: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts- Aspekte einer Entwicklung. In: Wilde, a.a.O., S. 24-53. (Im Folgenden zitiert als: Conrath-Scholl) S. 26.

ausdrucksvolle und charakteristische Portraits liefere, die dem Wesen des Photographierten durchaus entsprechen.“¹²⁰

Er kritisierte damit vor allem, dass in Fotoateliers immer die gleichen Aufnahmen, mit dem gleichen gemalten Hintergrund mit Architektur oder Landschaften verwendet werden und damit stimmige Aufnahmen verhindert würden. Er selbst wollte Menschen in ihrer gewohnten Umgebung ablichten, um auf gekünstelte Situationen, wie z.B. gemalte Hintergründe, zu verzichten.

„Das Wesen der gesamten Photographie ist dokumentarischer Art, welches wir aber durch manuelle Behandlung entwurzeln können. Bei der dokumentarischen Photographie kommt es weniger auf die Erfüllung der ästhetischen Regel in der äußeren Form und Komposition an, sondern auf die Bedeutung des Dargestellten. Trotzdem lassen sich beide Prinzipien, die Ästhetik mit der dokumentarischen Treue in ihrer Anwendung auf verschiedenen Gebieten verbinden. Die Photographie ist doch nur dann zum Dokument berechtigt, wenn wir den chemisch-optischen Weg auf das genaueste einhalten, d.h. die reine Lichtgestaltung mit Anwendung der chemischen und optischen Hilfsmittel durchsetzen. Bei einem Vergleich werden wir feststellen, daß eine durch reine Lichtgestaltung und mit chemischen Hilfsmitteln hergestellte Photographie weit ästhetischer ist als eine durch künstliche Eingriffe vermenschte.“¹²¹

Ab 1925 beschäftigte sich Sander mit der Systematisierung seiner Arbeit. In einem Brief an Professor Dr. Erich Stenger schreibt er über sein fotografisches Vorhaben. Darin legt er seinen Anspruch an das fotografische Bild und die damit verbundene Werkkonzeption dar:

„Was ich Ihnen im folgenden kurz umreißer, enthält in groben Zügen die Idee, die die Arbeit verkörpert. - Mit Hilfe der reinen Photographie ist es uns möglich, Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in ihrer ganzen Psychologie wiedergeben. Von diesem Grundsatz ging ich aus, nachdem ich mir sagte, daß, wenn wir wahre Bildnisse von Menschen schaffen können, wir damit einen Spiegel der Zeit schaffen, in der diese Menschen leben [...]. Um nun wirklich einen Querschnitt durch die heutige Zeit [...] zu bringen, habe ich diese Aufnahmen in Mappen zusammengestellt und beginne hierbei mit dem Bauer und ende bei den Vertretern der Geistesaristokratie. Dieser Entwicklungsgang wird eingefaßt durch ein dem genannten parallel laufendes Mappenwerk, welches die Entwicklung vom Dorfe bis zur modernsten Großstadt darstellt. – Dadurch, daß ich sowohl die einzelnen Schichten wie auch deren Umgebung durch absolute Photographie festlege, hoffe ich eine wahre Psychologie unserer Zeit und unseres Volkes zu geben.“¹²²

Die 1927 stattfindende Ausstellung im Kölner Kunstverein war für August Sander der größte Erfolg. Durch diese Ausstellung, die zugleich seine Erste war, wurde er erstmals einer breiteren Öffentlichkeit bekannt.

¹²⁰ Zit. nach: Ebd.

¹²¹ August Sander, zit. nach: Ebd. S. 28.

¹²² Zit. nach: Ebd. S. 28f.

5.3. Bernd und Hilla Becher

Bernd und Hilla Becher setzten sich bereits während des Studiums mit industriellen Großbauten auseinander. Bernd Becher konzentrierte sich nach seiner Akademischen Ausbildung ausschließlich auf das Medium Fotografie. Hilla Becher arbeitete eine Weile als Fotografin, bevor sie zu studieren begann. Noch während des Studiums entschieden die beiden, dass Industriebauten Gegenstand ihrer Fotografie werden sollten. Sie wollten die Formenvielfalt der Architekturen nach Werkgruppen ordnen, um sie für Vergleiche heranzuziehen. Ende der 1950er Jahre begannen sie mit dem Medium Fotografie eine Dokumentation von Industriearchitektur herzustellen. Diese Dokumentation gehört zu den wichtigsten Werken der Gegenwartskunst. Themenschwerpunkte ihrer Schwarzweiß-Fotografie bilden Wasser- und Fördertürme, Gasbehälter, Silos, Hochöfen und andere technische Konstruktionen. Unter den Kunststilen der Minimal Art und Concept Art werden die Bechers in den 1960er Jahren der Öffentlichkeit bekannt.

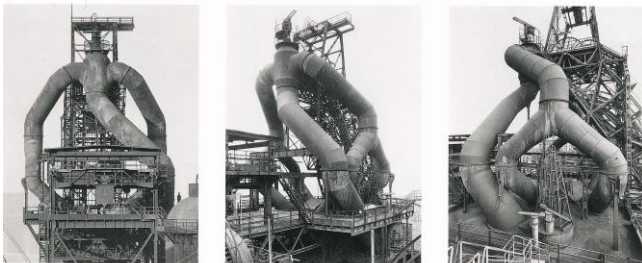


Abb. 26 Bernd und Hilla Becher, Hüttenwerk Duisburg-Bruckhausen, 1992, Gesamtansicht; Hochofenkopf, 1970-1994, 3 Ansichten

Das Industriefotografenpaar geht, ebenso wie Blossfeldt, Renger-Patzsch und Sander, von einer objektiven Wiedergabe der Gegenstände aus. Ausgangspunkt und Endpunkt jeder dokumentierten Fotografie von Industriebauten ist der Gegenstand.

Dem Werk August Sanders und dem der Bechers gemeinsam ist das Herausarbeiten von Kennzeichen der Gegenstände in den Fotografien. Die Hintergründe des Fotografenpaares und Sanders weisen, so wie bei Blossfeldt, einen neutralen Hintergrund auf. Außerdem werden die Personen von Sander und die Pflanzen Blossfeldts in den Fotografien, ebenso wie die Industriebauten der Bechers, in strenger Frontalität abgelichtet. In den Werken der Bechers und Renger-Patzschs sind die Themenbereiche sehr ähnlich, und es gibt Parallelen in der Bildauffassung. „Auch wenn die Natur die Folie für das zentrale Motiv, den Menschen, liefert, besticht die Präzision, mit der Physiognomie, Geste und Haltung der Dargestellten herausgearbeitet werden.“¹²³ Außerdem verbindet sie „der enzyklopädische Ansatz und eine Bildkonzeption, die jede experimentelle, künstlerische Ästhetik ausblendet. [...] Hier wie dort geht es um typologische Klassifikation, die erst in der Bildreihung ihren Erkenntniswert entfaltet. Hier wie dort ist der Blick objektivierend [...]“¹²⁴

Auch die Pflanzenbilder Blossfeldts werden schon länger aus formalen Gründen mit den Industriefotografien der Bechers verglichen. Die Arbeitscollagen, in den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts entdeckt, weisen jedoch eine neue Parallele auf. Sie haben ein ähnliches Schema wie die rasterförmig angeordneten Motivgruppen der Bechers. Die Bechers werden durch ihren sachlichen Blick auf Industriegebäude in die Tradition der Neuen Sachlichkeit gestellt. Seit der documenta VI von 1977 in Kassel werden auch Blossfeldts Fotografien rastermäßig, in Motivgruppen geordnet, präsentiert. In der Ausstellung „Vergleichende Konzeptionen“ von 1997, zu sehen in Köln, New York und Tucson, wurden Werke von Blossfeldt und den Bechers zum ersten Mal gemeinsam der Öffentlichkeit präsentiert. Blossfeldts Arbeitscollagen, die bisher als Arbeitsmaterial angesehen wurden, wurden zum ersten Mal als museumswürdige Werke betrachtet. Die Ausstellung behandelte das Konzeptuelle in der Fotografie von Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, August Sander sowie Bernd und Hilla Becher. In Zusammenhang mit den Becher'schen Tafeln wurde Karl Blossfeldt als Vorläufer der Concept Art bezeichnet.

¹²³ Lange, Vergleichende Konzeptionen, a.a.O, S. 18.

¹²⁴ Monika Steinhauser, zit. nach: Lange, Vergleichende Konzeptionen, a.a.O, S. 18.

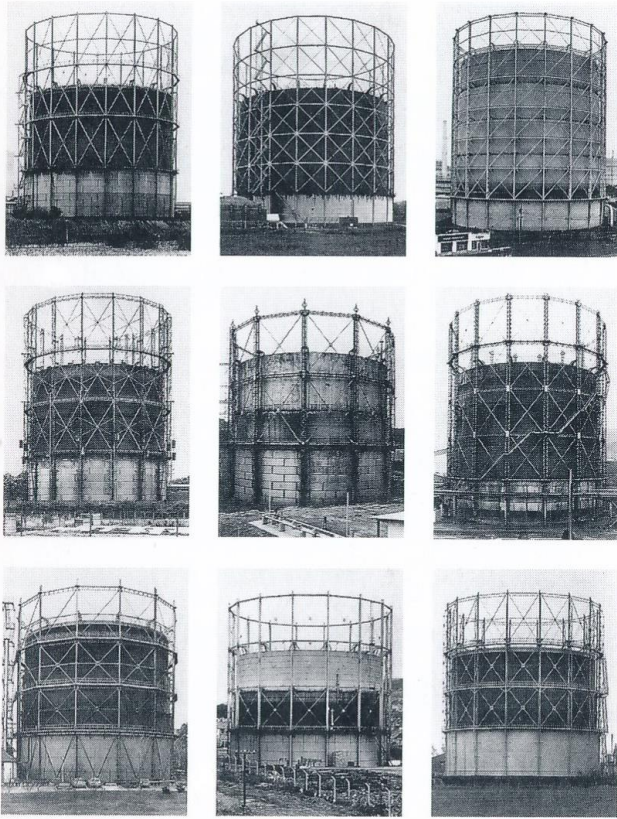


Abb. 27 Bernd und Hilla Becher, Gasbehälter

Zu den Analogien von Bechers und Blossfeldts Werk äußerte sich Monika Steinhauser folgendermaßen: „Den Bechers vergleichbar ist Blossfeldts selektiver Blick, der Pflanzen in freilich jächer, nahsichtiger Vergrößerung wie befremdliche Artefakte beschreibt, in überscharfer Präzision, blattfüllend und stets zentral positioniert.“¹²⁵

Auch im Buch „Distanz und Nähe“ von Wulf Herzogenrath wird die Nähe der Bechers zu Blossfeldts Pflanzenaufnahmen hervorgehoben:

„Vergleichbar aber ist nicht so sehr die scheinbare Nähe des Fotografierten mit Skulpturen, sondern die sachliche Arbeitsweise des Fotografen, der in seinen Beschreibungen ähnlich wie die Bechers präzise formuliert: ‘Cassiope tetragona. Heidekraut-Gewächs in 12facher Vergrößerung’, und diese Pflanze in zwei unterschiedlichen Exemplaren bei gleicher Vergrößerung auf einer Seite zusammen abbildet, damit der Leser die Unterschiede jeder Pflanze in Nahsicht studieren kann. Deshalb muß auch die fotografische Technik präzise und sachlich eingesetzt werden, die Bedingungen sich angleichen, um in der Reproduktion Vergleichbares zu schaffen.“¹²⁶

¹²⁵ Zit. nach: Lange, Vergleichende Konzeptionen, a.a.O., S. 16f.

¹²⁶ Wulf Herzogenrath, zit. nach: Ebd. S. 17.

6. Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel

6.1. Anfänge und Entwicklung der Fotografie¹²⁷

Noch bevor die ersten Fotografien in Form von Naturelselfdrucken entstanden, setzte man die Camera obscura ein, um die dreidimensionale Außenwelt zweidimensional abzubilden. Naturelselfdrucke wirkten nicht wie Zeichnungen eines Künstlers, es waren Abdrucke der Natur, die täuschend echt waren und dem Betrachter als Zeichnungen des Lichts erschienen. Bereits Leonardo da Vinci machte einen Naturelselfdruck eines Salbeiblattes in seinem Skizzenbuch. Die Entwicklung der Fotografie schritt rasant voran. Als Durchbruch der Fotografie ist das Verfahren der Kollodium-Nassplatte zu vermerken, Menschen konnten damit in Bewegung abgelichtet werden. Das Bedeutende an der Fotografie ist die Geschwindigkeit, mit der dieses Medium weiterentwickelt wurde. Durch Schnelligkeit und Genauigkeit avancierte die Fotografie zum Massenmedium.

In diesem Kapitel wird die Definition und Erfindung der Camera obscura genauer erläutert und auf die Entwicklung und die Erfinder der Fotografie eingegangen. Außerdem werden das Verfahren des Naturelselfdruckes aus der K.k. Hof- und Staatsdruckerei und die Heliografie von Niépce vorgestellt.

¹²⁷ In diesem Kapitel beziehe ich mich auf folgende Publikationen:

-Brauchitsch, Boris von: Kleine Geschichte der Fotografie, Stuttgart, 2002. (Im Folgenden zitiert als: Brauchitsch).

-Langer, Freddy: Fotografie! Das 19. Jahrhundert. München, Berlin, London, New York, 2002. (Im Folgenden zitiert als: Langer.)

-Auer von Welsbach, Alois: Die Entdeckung des Naturelselfdruckes: oder die Erfindung, von ganzen Herbarien, Stoffen, Spitzen, Stickereien und überhaupt allen Originalien und Copien, wenn sie auch noch so zarte Erhabenheiten und Vertiefungen an sich haben, durch das Original selbst auf einfache und schnelle Weise Druckformen herzustellen, womit man sowohl weiss auf gefärbtem Grunde drucken und prägen, als auch mit den natürlichen Farben auf weissem Papiere Abdrücke, dem Originale identisch gleich, gewinnen kann, ohne dass man einer Zeichnung oder Gravure auf die bisher übliche Weise durch Menschenhände bedarf. Wien: K.k. Hof- u. Staatsdruckerei 1854. (Im Folgenden zitiert als: Auer von Welsbach).

-Lack, H. Walter: Bilder aus Asphalt. Zur Rolle von Kontaktverfahren bei der Erfindung der Fotografie. In: Bredekamp, Horst/ Bruhn, Matthias/ Werner, Gabriele (Hrsg.): Kontaktbilder, Berlin. 2010.

6.1.1. Camera Obscura

6.1.1.1. Definition Camera obscura

Die Camera obscura, auch als Lochkamera oder im lateinischen als „dunkle Kammer“ bezeichnet, ist eine kastenförmige Kamera, die anstelle eines Objektivs ein Loch hat. Auf der gegenüberliegenden Seite der Camera obscura entsteht durch die Lichtstrahlen, die durch das Loch fallen, ein umgekehrtes, seitenvertauschtes Abbild.¹²⁸

6.1.1.2. Erfindung der Camera obscura

150 Jahre vor der Erfindung der Fotografie wurde ein Gerät namens Camera obscura entwickelt. Bereits im vierten Jahrhundert v. Chr. hatte Aristoteles das Prinzip der Camera obscura beschrieben und vorgeschlagen, sie für eine Sonnenfinsternis einzusetzen. Er hatte auch entdeckt, dass die Abbildungen umso schärfer werden, je kleiner das Loch ist, durch das die Lichtstrahlen fallen. Vierzehnhundert Jahre später beschäftigte sich Ibn Al Haitham mit der Optik der Kamera. Leonardo da Vinci erforschte den Vergleich zwischen Lichteinfall in die Camera obscura und ins menschliche Auge, und er stellte fest, dass sich Schärfe und Lichtmenge mit Linse und Iris einstellen lassen. Für Girolamo Cardano spielte die Linse die Hauptrolle, was die Verbesserung der Schärfe des Abbildes betraf. Beim Venezianer Daniello Barbaro kam die Wichtigkeit der Blende ins Spiel: „Auch muß das Linsenglas so weit abgedeckt werden, daß nur eine kleine Öffnung in der Mitte freibleibt, dann wird man eine lebhaftere Wirkung erhalten.“¹²⁹ Der niederländische Physiker Reiner Gemma-Frisius war der erste, der Aristoteles' Vorschlag, die Camera obscura für eine Sonnenfinsternis einzusetzen, befolgte und mit deren Hilfe 1544 die erste Zeichnung einer Sonnenfinsternis machte. Trotz der früheren Beobachtungen von Aristoteles, Haitham, da Vinci, Cardano, Barbaro und Gemma-Frisius sah sich Giovanni Battista Della Porta als Erfinder der Camera obscura. Seine Idee war, die Camera obscura als Zeichenhilfe einzusetzen, und in Folge sollte jeder in der Lage sein, ein Gemälde zu malen. Vom durch die Lichtstrahlen erzeugten Abbild konnte man leicht die Konturen nachzeichnen, die anschließende Kolorierung sollte für jeden ein leichtes Spiel sein.

¹²⁸ Vgl. Brockhaus: Das große Weltlexikon in 21 Bänden, Band 3 BOC-CL, Berlin, 2007, S. 328; vgl. Brauchitsch, a.a.O., S. 19.

¹²⁹ Zit. nach: Brauchitsch, a.a.O., S. 19.

In den folgenden Jahrhunderten bedienten sich zahlreiche Künstler an der Erfindung der Camera obscura. Sie alle hatten zum Ziel, die dreidimensionale Welt in Form einer zweidimensionalen Zeichnung dauerhaft festzuhalten.

Was jedoch an der Camera obscura noch fehlte, war die chemische Fixierung des Bildes, außerdem war sie noch nicht transportabel. Athanasius Kircher entwickelte 1646 eine Variante der Camera obscura, die zwar noch immer zimmergroß war, aber Mobilität versprach und durch eine Bodenöffnung begehbar war. 1685 wurden von Johann Zahn Zeichnungen von tragbaren Camera obscuras veröffentlicht, die unterschiedlichste Brennweiten und Spiegelreflex-Konstruktionen zeigten.

6.1.2. Erfinder der Fotografie

Die Erfindung der Fotografie ist nicht auf nur eine Person zurückzuführen. Es gab mehrere Personen, die zu den Entwicklungen der Fotografie maßgeblich beitrugen. Die wichtigsten waren: Thomas Wedgwood (1771-1805), William Henry Fox Talbot (1800-1877), Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) und Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).

Erste Hinweise für fotografische Verfahren lieferten die Entdeckungen von Christoph Adolph Braun und Johann Heinrich Schulze. Der Alchemist Christoph Adolph Braun machte bereits 1674 eine Entdeckung, die er „phosphorus“, „Lichtträger“ nannte. Er stellte aus Kreide und Salpetersäure Kalziumnitrat her und bemerkte, dass dieses Gemisch in ausgehärtetem Zustand leuchtet. Johann Heinrich Schulze experimentierte fünfzig Jahre später mit den gleichen Substanzen. In der Salpetersäure, die er verwendete, befanden sich Spuren von Silber. Dies bedeutete, dass aus dem Kalziumnitrat mit dem Silber eine lichtempfindliche Substanz entstand, welche er „scotophorus“, „Dunkelheitsträger“ nannte. Die Teile der Substanz, die Licht ausgesetzt wurden, verfärbten sich dunkel.

Thomas Wedgwood war der erste, der um 1800 Papier und Leder mit Silbernitrat lichtempfindlich machte. Er stellte unter anderem Gläser auf den jeweils lichtempfindlichen Untergrund und belichtete diesen damit. Die dauerhafte Belichtung blieb jedoch nur von kurzer Dauer.

William Henry Fox Talbot, einer der bedeutendsten Pioniere der Entwicklung der Fotografie, war trotz Hilfsmitteln wie der Camera lucida und der Camera obscura unzufrieden mit seinen Zeichnungen, weswegen er sich ab 1833 intensiv mit Chemie und Technik auseinandersetzte.

Grundlage seiner Untersuchungen war die Wirkung von Sonnenlicht auf Silbernitrat und Silberchlorid, Natriumthiosulfat und Kaliumjodid, Gallussäure, Essigsäure und Kochsalzlösungen und deren Wirkungen auf- und untereinander. Mit Kochsalz- und Silbernitratlösung präpariertes Papier verwendete er für die Herstellung von Fotogrammen. 1834 gelang ihm mit der Erkenntnis, dass man bei einer Zeichnung auf durchsichtigem Papier, mittels Lichteinwirkung eine zweite hervorbringen könne, bei der sich Licht und Schatten umkehren würden, ein „photogenischer und skiagraphischer Prozess“, die Umkehrmöglichkeit des Negativs. Damit war das Positiv-Negativ-Verfahren entdeckt, wovon er selbst so angetan war, dass er es Kalotypie nannte („kalos“ kommt vom griechischen und bedeutet „schön“). Im Werk „Der Zeichenstift der Natur“ („Pencil of Nature“), das mit vierundzwanzig Kalotypien illustriert war, erzählt Talbot über die Erfindung der Fotografie und erläuterte seine Technik des Positiv-Negativ-Verfahrens. Er ließ sein Verfahren patentieren und hielt sich nach wie vor für den Erfinder der Fotografie. Erst mit dem Negativ-Positiv-Verfahren von Talbot waren Abzüge in unbegrenzter Zahl möglich.

1839 verbreitete sich die Nachricht, dass Louis Jacques Mandé Daguerre eine Möglichkeit gefunden hatte, fotografische Aufnahmen zu fixieren. Joseph Nicéphore Niépce beschäftigte sich bereits 1793 das erste Mal mit dem Gedanken, flüchtige Bilder festzuhalten. Seine erste Fotografie war eine mit Asphalt und Lavendelöl bestrichene Zinnplatte, welche er acht Stunden lang belichtete. Dieses Verfahren nannte er „Heliographie“, was so viel wie Sonnenzeichnung bedeutet. Die mit Asphalt beschichtete Zinnplatte ist bis heute erhalten und ist die älteste erhaltene Fotografie. Mit etwas Fantasie lassen sich darauf Dächer und Gebäude eines landwirtschaftlichen Hühnerhofs erkennen. Daguerre, der 1826 Kontakt zu Niépce suchte, wollte gemeinsam mit ihm an der Idee, dauerhafte Bilder ohne Mitwirkung von Künstlern herzustellen, experimentieren, sie perfektionieren und anschließend vermarkten. Nach vier Jahren gemeinsamer Experimente starb Niépce. Daguerre feilte somit alleine an der Perfektionierung des Verfahrens weiter und schaffte es in kurzer Zeit, dauerhafte Fotos mit wesentlich kürzerer Belichtungszeit herzustellen. Das Verfahren nannte er „Daguerreotypie“ und ließ es unter seinem Namen und dem des verstorbenen Niépces patentieren. Das einzige was an der Erfindung noch fehlte, war Talbots Positiv-Negativ-Verfahren, um die Daguerreotypien unzählig oft zu reproduzieren. Den Zeitgenossen

Daguerres war dies jedoch kein Anliegen, da sie die Daguerreotypen als Unikate sahen, und diese dadurch an Wert stiegen.

Auch ein Geistlicher namens Joseph Reade aus Stone in Buckinghamshire und ein norwegischer Rechtsanwalt namens Hans Thøger sahen sich als Erfinder der Fotografie. Antoine Hercules Florence fotografierte laut eigenen Angaben bereits 1832, hielt sich jedoch im Hintergrund, da er nie weiter fotografisch experimentierte. Hippolyte Bayard gelang es Direkt-Positive zu erstellen, welche er bereits 1839 in einer Ausstellung zeigte.

Die chemischen und physikalischen Kenntnisse der Zeit waren so weit fortgeschritten, dass sich eine Vielzahl an Menschen mit fotografischen Verfahren beschäftigte und ein steter Streit um „den“ Erfinder der Fotografie herrschte.

Im Jahr 1839 kaufte die französische Regierung Daguerre und dem Sohn Niépces das Patent für die Daguerreotypie ab. Im selben Jahr, am 19.8.1839, wurde vor der Akademie der Französischen Wissenschaften ein Vortrag gehalten, in dem die technischen und chemischen Prozesse der Daguerreotypie der Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden. Kurze Zeit darauf öffneten die ersten Fotoateliers. Daguerre war von seiner Erfindung sehr überzeugt, zur Veröffentlichung seines Verfahrens kommentierte er:

„Was ich der Öffentlichkeit bekannt gebe, ist eine jener wenigen Entdeckungen, die sich sowohl durch ihre Prinzipien und Resultate als auch durch den günstigen Einfluß, den sie auf die Künste ausüben könnten, unter die nützlichsten und außergewöhnlichsten Erfindungen einreihen.“¹³⁰

6.1.3. Naturselbstdruckverfahren aus der der K. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien 1853

Um das Verfahren des Naturselbstdruckes zu erklären, möchte ich die Beschreibung von Alois Auer von Welsbach aus dem Buch zitieren, das folgenden langen Titel hat: „Die Entdeckung des Naturselbstdruckes: oder die Erfindung, von ganzen Herbarien, Stoffen, Spitzen, Stickereien und überhaupt allen Originalien und Copien, wenn sie auch noch so zarte Erhabenheiten und Vertiefungen an sich haben, durch das Original selbst auf einfache und schnelle Weise Druckformen herzustellen, womit man sowohl weiss auf gefärbtem Grunde drucken und prägen, als auch mit den natürlichen Farben auf weissem Papiere

¹³⁰ Langer, a.a.O., S. 10.

Abdrücke, dem Originale identisch gleich, gewinnen kann, ohne dass man einer Zeichnung oder Gravure auf die bisher übliche Weise durch Menschenhände bedarf. Wien: K.k. Hof- u. Staatsdruckerei 1854“:

„Frage: Wie erlangt man in einigen Secunden fast kostenfrei und täuschend ähnlich von jedem Original eine Druckplatte, ohne eines Zeichners oder Graveurs etc. zu bedürfen?

Lösung: Wenn das Original, sei es eine Pflanze, Blume oder ein Insect, Stoff oder Gewebe, kurz was immer für ein lebloser Gegenstand, zwischen eine Kupfer- und eine Bleiplatte gelegt, durch zwei fest zusammengeschaubte Walzen läuft.

Das Original lässt durch den Druck sein Bild mit allen ihm eigenen Zartheiten, gleichsam mit seiner ganzen Oberfläche auf der Bleiplatte zurück. Trägt man auf diese geprägte Bleiplatte die Farben wie beim Druck eines Kupferstiches auf, so erhält man durch einen einmaligen Druck von einer Platte jedesmal die der Natur täuschend ähnliche Copie mit den verschiedensten Farben.

Bei einer grossen Menge von Abzügen, welche die Bleiform wegen ihrer Weichheit zu liefern ausser Stande ist, stereotypirt oder galvanisiert man dieselbe in beliebiger Anzahl, und druckt die stereotypirte oder die galvanoplastisch erzeugte Platte statt der Bleiplatte.

Bei einem Gegenstande, welcher nicht verletzt werden darf, überstreicht man das Original mit aufgelöster Guttapercha, und benützt nach vorher stattgefundenem Ueberzuge von Silberlösung die abgenommene Guttapercha-Form als Matrize zur galvanischen Vervielfältigung, oder man leitet den galvanischen Strom direct auf das früher metallisirte Original.

Schnellste Anfertigung, unübertreffliche Aehnlichkeit mit dem Originale, zahllose Menge und grösste Wohlfeilheit sind die berechnendsten Eigenschaften dieses in der Wiener k. k. Hof- und Staatsdruckerei entdeckten Verfahrens. A. Auer.“¹³¹

¹³¹ Auer von Welsbach, a.a.O., 1854, S. 4.

Drei grosse Momente ragen in der Cultur-Geschichte der Völker in Bezug auf die Presse hervor — die Erfindung der Schrift — Gutenbergs künstliche Druckform — und die Entdeckung, wie die **Natur selbst** zum **Drucke** sich hingibt.

Frage: Wie erlangt man in einigen Secunden fast kostenfrei und täuschend ähnlich von jedem Original eine Druckplatte, ohne eines Zeichners oder Graveurs etc. zu bedürfen?

Lösung: Wenn das Original, sei es eine Pflanze, Blume oder ein Insect, Stoff oder Gewebe, kurz was immer für ein lebloser Gegenstand, zwischen eine Kupfer- und eine Bleiplatte gelegt, durch zwei fest zusammengeschraubte Walzen läuft.

Das Original lässt durch den Druck sein Bild mit allen ihm eigenen Zartheiten, gleichsam mit seiner ganzen Oberfläche auf der Bleiplatte zurück.

Trägt man auf diese geprägte Bleiplatte die Farben wie beim Druck eines Kupferstiches auf, so erhält man durch einen einmaligen Druck von einer Platte jedesmal die der Natur täuschend ähnliche Copie mit den verschiedensten Farben.

Bei einer grossen Menge von Abzügen, welche die Bleiform wegen ihrer Weichheit zu liefern ausser Stande ist, stereotypirt oder galvanisirt man dieselbe in beliebiger Anzahl, und druckt die stereotypirte oder die galvanoplastisch erzeugte Platte statt der Bleiplatte.

Bei einem Gegenstande, welcher nicht verletzt werden darf, überstreicht man das Original mit aufgelöster Guttapercha, und benützt nach vorher stattgefundenem Ueberzuge von Silberlösung die abgenommene Guttapercha-Form als Matrice zur galvanischen Vervielfältigung, oder man leitet den galvanischen Strom direct auf das früher metallisirte Original.

Schnellste Anfertigung, unübertreffliche Aehnlichkeit mit dem Originale, zahllose Menge und grösste Wohlfeilheit sind die bezeichnendsten Eigenschaften dieses in der Wiener k. k. Hof- und Staatsdruckerei entdeckten Verfahrens.

A. Auer.

Abb. 28 Aus Auer von Welsbach, 1854

1849 sollte, laut Ansicht einiger Mitglieder der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, eine eigene lithografische Abteilung für den Druck der bildlich darzustellenden wissenschaftlichen Gegenstände eingerichtet werden. Man einigte sich jedoch, dass die Hof- und Staatsdruckerei in Wien für lithografische Drucke aufkommen sollte. „Hofrath“ Alois Auer von Welsbach, Direktor der Staatsdruckerei, suchte bei „Herrn Custor“ Heckel um Versteinerungen an, die er seinem „Factor“ der Galvanoplastik, Andreas Worrying gab und mit Hilfe von Guttapercha¹³² als Überzugsmittel, einem kautschukähnlichen Material, galvanische Druckplatten und Abdrucke herstellen ließ. Worrying benutzte später auch weiches Blei, um Abdrucke zu machen. Der Professor des kaiserlich königlichen polytechnischen Instituts in Wien, Dr. Leydolt, machte Achatätzungen, um diese mit einer Kupfer- und Buchdruckerpresse beliebig oft zu drucken. 1852 bekam Auer von Welsbach vom österreichischen Konsul in London Muster von gedruckten Spitzen zugesandt, die dort

¹³² Guttapercha ist der Milchsaft des Guttaperchabaumes.

anstatt echter Spitze, aus Kostengründen, zur Anschauung gebracht wurden. Auer von Welsbach war weniger überzeugt von der Ware, da er der Meinung war, er könne die Spitzen mit weniger Aufwand, kostengünstiger und auf natürlichere Weise herstellen. Die täuschend echten Abdrucke der Spitzen erzeugten großes Aufsehen unter den Industriellen.



Abb. 29 Spitzen-Naturselbstdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853

Abb. 30 Achat-Naturselbstdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853

Der Direktor der österreichischen geologischen Reichsanstalt, Sektionsrat Haidinger, überzeugte Auer von Welsbach, wie wichtig die Anwendung dieses Verfahrens auf den Druck von Pflanzen wäre und schickte ihm einige Pflanzenmuster, deren Abdrucke mittels der Kupferdruckpresse hergestellt werden sollten. Aufgrund des großen Erfolges der Abdrucke bekam Auer von Welsbach von allen Seiten verschiedene Pflanzen zugeschickt.



Abb. 31 Fisch-Skelett-Naturselbstabdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853

Abb. 32 Blätter-Naturselbstabdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853

Abb. 33 Fledermaus-Naturselbstabdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853

Auer von Welsbach gab diesem Verfahren, welches bereits von Leonardo da Vinci angewandt wurde, den Namen „Original- oder Naturselbstdruck“. Auch den Abdrucken von fossilen Fischen und geätzten Achaten, zuvor noch als „Mineralotypie“, wenn sie als Hochdruck mit der Buchdruckerpresse entstanden, und „Mineralographie“, wenn sie mit der Kupferdruckpresse erzeugt wurden, gab er die Bezeichnung „Original- oder Naturselbstdruck“, da die Herstellung mittels des selben Verfahrens durchgeführt wurde. Zur Schonung der abdruckenden Originale wurde Guttapercha als Überzugsmittel benutzt. Der Direktor der österreichischen geologischen Reichsanstalt zeigte die Naturselbstdrucke bei der Naturforscher-Versammlung in Wiesbaden (Deutschland). Die Naturselbstdrucke wirkten dermaßen täuschend echt, dass nicht einmal Experten sie von Originalen unterscheiden konnten.

Die Entdeckung der Naturselbstdrucke hatte zur Folge, dass keine kostspieligen Herbarien mehr erzeugt werden mussten, und die Naturselbstdrucke auch in Buchform kostengünstig erhältlich waren.

6.1.4. Heliografie

Zu den ersten erhaltenen Fotografien zählt eine mit Asphalt bestrichene Zinnplatte, deren Abbild kaum erkennbar ist. Die Zinnplatte wurde von Nicéphore Niépce mit einer dünnen Asphaltschicht bestrichen und acht Stunden lang belichtet. Auf ihr lässt sich der Blick in den Hühnerhof des Landgutes Le Gras im Dorf Saint-Loup-de-Varennes bei Chalon-sur-Saône in Frankreich nur erahnen.

Niépce war sehr experimentierfreudig. Ziel seiner Experimente war, den flüchtigen Blick permanent festzuhalten. Bereits im Jahr 1816 untersuchte er die Veränderungen, die durch Lichteinwirkung entstanden. Die so hergestellten Bilder waren jedoch nicht dauerhaft, bei erneuter Belichtung verschwanden sie wieder. Ein Jahr später, also 1817, experimentierte er mit dem Harz des Gujacaumes, Resina guajaci. Unter Lichteinwirkung veränderten sich Farbe und Löslichkeit des Harzes. Durch die Löslichkeit des Harzes war es möglich, eine dünne Harzschicht aufzutragen, welche durch Licht aushärtet. Dasselbe Prinzip ließ sich auf den Asphalt übertragen. Trug man eine dünne Asphaltschicht, damals „bitume de Judée“¹³³ genannt, auf einen Träger auf, trocknete sie im Licht komplett aus, im Dunkeln jedoch blieb sie weich. Mit Lösungsmitteln war es nur möglich, die weiche Asphaltschicht von der Platte

¹³³ Bitumen aus Judäa, vom Toten Meer.

zu entfernen. Durch diese Erkenntnisse war es Niépce 1822 gelungen, eine irreversible fotochemische Reaktion hervorzubringen. Was noch fehlte war der geeignete Träger. Niépce experimentierte mit Zinn, Glas und Steinplatten. Als erstes beschichtete er eine Glasplatte mit Asphalt und machte einen Kupferstich von Papst Pius VII mit Öl transparent. Genaugenommen wurden die Stellen des Papiers, die nicht mit Druckerschwärze bedeckt waren, durch das Öl transparent gemacht. Den behandelten Kupferstich legte er auf die Asphaltplatte und belichtete diese für unbekannte Dauer. Mit einem Lösungsmittelgemisch aus Terpentin und Lavendelöl löste er die Asphaltstellen, die wegen der Druckerschwärze nicht belichtet wurden, von der Glasplatte. Auf diese Weise war das erste Negativbild entstanden. Das sogenannte Kontaktbild konnte nicht erhalten bleiben.

Einige Jahre später, in etwa um 1826, gelang es Niépce, mit einer Asphaltsschicht auf einer Zinnplatte eine Druckform herzustellen. Dafür nahm er abermals einen Kupferstich. Er fertigte mittels Firnis-Auftragung, die die weißen Stellen des Papiers transparent machte, und mittels Belichtung auf der Asphalt-Zinn Platte, ein Negativbild an. Die ausgehärteten, unbelichteten Asphaltstellen hafteten nach der Lösungsmittelreinigung auf der Zinnplatte. Anschließend ätzte Niépce die Platte. Die Säure konnte nur die gereinigten Stellen der Platte angreifen und vertiefen. In einem zweiten Schritt entfernte er die gehärtete Asphaltsschicht mit einem Lösungsmittel, möglicherweise Alkohol. Die Herstellung der auf diese Weise entstandenen Druckform nannte Niépce „Heliographie“ (Sonnenszeichnung). Das Bild war nicht durch Menschenhand entstanden, sondern durch eine Zeichnung des Lichts. Es fällt noch unter die Kontaktverfahren, da Niépce den transparent gemachten Kupferstich direkt auf die asphaltbeschichtete Platte legte. Die erhaltene Fotografie des Hühnerhofs war jedoch durch eine Linse, die er extra von einem Pariser Optiker anfertigen ließ und vor das Loch der Camera obscura setzte, entstanden.



Abb. 34 Joseph Nicéphore Niépce, Heliografie, 1826

Abb. 35 Retuschierte Reproduktion der Heliografie, 1953

6.2. Pflanzenfotografie im 19. und 20. Jahrhundert¹³⁴

6.2.1. Die Darstellung der Pflanze in der Fotografie am Beispiel einiger Fotografinnen und Fotografen

Die Pflanze ist eines der ältesten Motive der Kunst. Ihre Darstellung reicht von „altägyptischen Kapitellen in Form einer Lotosblüte über die vegetabilen Schmuckformen der Gotik wie zum Beispiel die ins Netzwerk der Decke gemalten Heilkräuter der Klosterkirche St. Michael zu Bamberg und die 1613 publizierten 367 kolorierten Kupferstiche des Großen Herbariums von Basilius Besler (1561-1629) zu Lithographien und schließlich zu frühen Lichtbildern.“¹³⁵



Abb. 36 Altägyptische Kapitelle in Form einer Lotosblüte

Abb. 37 Decke mit gemalten Heilkräutern der Klosterkirche St. Michael zu Bamberg

¹³⁴ In diesem Kapitel beziehe ich mich auf folgende Publikationen: Adam, a.a.O.; Blossfeldt, a.a.O.

¹³⁵ Adam, aa.O., S. 48f.

Neben Blossfeldt beschäftigten sich noch einige andere Fotografinnen und Fotografen mit dem Motiv der Pflanze. Anna Atkins (1799-1871) hatte großes fotografisches Interesse an Botanik. Algen und Farne waren jahrelang ihre Hauptmotive. Atkins arbeitete mit keiner Kamera, sie erstellte Fotogramme mit der Technik der Cyanotypie. Aus einer Mischung aus rotem Blutlaugensalz, Ammoniumeisen(III)-citrat und Wasser strich sie das Papier ein und machte es damit lichtempfindlich. Auf diese Schicht legte sie ihre Pflanzen und stellte so Fotogramme her. Der Bildband „British Algae“, den sie ab 1843 in mehreren Auflagen veröffentlichte, entstand mithilfe dieses Verfahrens.



Abb. 38 Anna Atkins, Photographs of British Algae, 1843

Abb. 39 Anna Atkins, Cystoseira granulata und rhodomenia laciniata, 1843

Die Cyanotypie beruht auf dem gleichen Prinzip, wie schon der Erfinder der Fotografie Fox Talbot zehn Jahre zuvor bei seinen „photogenic drawings“ gezeigt hatte. Talbot bearbeitete herkömmliches Schreibpapier mit diversen chemischen Lösungen, um es lichtempfindlich zu machen. Auf diese Weise entstanden seine Fotogramme.



Abb. 40 William Henry Fox Talbot, Fotogramm, ca. 1833

Vor allem in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts gibt es eine Fülle von Pflanzendarstellungen, deren Hersteller sich gegenseitig inspirierten. Die Firma von Adolphe Braun zeigte in etwa 400 kunsthandwerklich wirkende Aufnahmen von Blumensträußen auf der Pariser Weltausstellung 1855. Die Albuminkopien von Adolphe Braun und die Blumenportraits von Charles Hippolyte Aubry aus den 1860er Jahren wurden kommerziell vermarktet.¹³⁶

Punkto Mikrofotografie gab es wenige Fotografen, die sich bereits vor 1930 aus ästhetischen Gründen dieses Themas annahmen. Bis dahin standen naturwissenschaftliche oder kommerzielle Gründe im Vordergrund.

Carl Strüwe (1898-1988), ein Gebrauchsgrafiker, erforschte ab 1926 den „Kosmos des Kleinen“¹³⁷ mit der Kamera. Er war, so wie Blossfeldt, von Haeckels „Kunstformen der Natur“ beeinflusst. Für Strüwe waren Haeckels Zeichnungen die Vereinigung der Kunst des Mittelalters mit der Moderne. Betrachtet man Strüwes Kompositionen, bemerkt man sein Interesse an Kunst und Technik. Von ihm stammt das Buch „Formen des Mikrokosmos“.

Die Fotografien Ernst Fuhrmanns (1886-1956) ähneln den Arbeiten Karl Blossfeldts. Die im 1930 erschienenen Buch „Die Pflanze als Lebenswesen“ abgebildeten Pflanzenfotografien erscheinen in bis zu zehnfacher Vergrößerung. Die starke Ähnlichkeit zu Blossfeldt kommt

¹³⁶ Vgl. Ebd.

¹³⁷ Ebd. S. 49.

durch die „Wirkung des nah aufgenommenen Ausschnitts“¹³⁸ zustande. Die Komposition der Bilder ist häufig asymmetrisch. Auffallend in Fuhrmanns Fotografien ist der Naturalismus, er wollte eine heile naturhafte Welt und jede Pflanze als Individuum abbilden. Bei Blossfeldt verschwindet diese Absicht hinter der „architektonisch-kunstgewerblichen Assoziation und strukturalen Aufmerksamkeit“¹³⁹. Seine Pflanzenaufnahmen nannte Fuhrmann „endlose Variablen in Vollendung“¹⁴⁰. Dabei ist die Pflanze nicht „ästhetisches Gebilde“, sondern ein „aktiv schaffendes Wesen“¹⁴¹.

Die Details der Pflanzen erinnerten Fuhrmann an Muskulatur, an Gelenke oder Organe von Tieren. Im Gegensatz zu Blossfeldt, der bei seinen Fotografien von Kunstformen spricht, spricht Ernst Fuhrmann von der „Unterlippe“ einer Blüte, von „Geschlechtsorganen“, „Nabelpunkten“, von „Handlungsweisen“, von Pflanzen „mit starker Persönlichkeit“¹⁴². Laut Gert Mattenklott sind für Fuhrmann Pflanzen mit „animalischer Sexualität“ aufgeladen, dadurch wird „jene Rezeption verhindert, die Blossfeldts Bilder offenbar nahelegen, nämlich die Wahrnehmung der Pflanze als sublimeres, ‘edleres’, höheres Lebewesen, sei es unter biologischem oder künstlerisch-ästhetischem Aspekt“¹⁴³.

Eines der Hauptmotive Albert Renger-Patzschs, des bedeutendsten Vertreters der Neuen Sachlichkeit in der deutschen Fotografie der zwanziger Jahre, waren Pflanzen. Die Fotografien im Buch „Die Welt ist schön“, welches ursprünglich „Die Dinge“ heißen sollte, beschäftigen sich mit Objekten der Natur und Gesellschaft.

Für Blossfeldt stand ausschließlich die Pflanze im Mittelpunkt, die er streng formal vor hellem und dunklem Hintergrund ablichtete. Renger-Patzschs Fotografien lassen neben einem dynamischeren Bildaufbau und diagonalen Kompositionen auch die Umgebung der Pflanze erkennen.

Anfang der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts fand eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Geschichte und Theorie der Fotografie statt. Der Kritiker Volker Kahmen stellte fest, dass sich Blossfeldt, Renger-Patzsch und Fuhrmann auf drei verschiedene Arten den abzubildenden Pflanzen und Objekten annäherten¹⁴⁴: Bei Blossfeldt sieht er eine

¹³⁸ Blossfeldt, a.a.O., S. 55.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Adam, a.a.O., S. 50.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Zit. nach: Adam, a.a.O., S. 50.

¹⁴⁴ Vgl. Adam, a.a.O., S. 51.

„objekthaft-monumentale Kunstform“, bei Renger-Patzsch eine „subjektiv neusachliche Sicht“, und bei Ernst Fuhrmann erkennt er einen „physiologisch-beschreibenden“¹⁴⁵ Blick. Wenn man das Buch „Das Deutsche Lichtbild“ aufschlägt, fällt auf, wie groß die Einflüsse Blossfeldts, Fuhrmanns und Renger-Patzschs auf die zeitgenössische Pflanzenfotografie sind. Beispiele hierfür wären die Chrysantheme von Ulrike Scheiber von 1931, die Fotografien von Ifflands vergrößerter Kürbisranke von 1935, oder die „weggeschleuderte Frucht des Springkrauts“, 1931, von R. Brenninger.¹⁴⁶ Auch Oskar Prochnow bezieht sich auf Blossfeldt. Sein Bildband „Formenkunst der Natur“, 1934 erschienen, zeigt Korallenornamente, Gelatinestrukturen, Steine, Rinden und Schneestrukturen.¹⁴⁷

Paul Wolff (1887-1951), Pflanzenfotograf und Pionier der Kleinbildfotografie, erreichte zwischen 1925 und 1940 große Popularität. Er bediente sich unterschiedlichster Techniken. Seine Motive sollten in jedem Falle zu vermarkten sein. Im Klappentext seines Buches „Formen des Lebens - Botanische Lichtbildstudien“ heißt es, dass seine Vergrößerungen, ähnlich wie bei Blossfeldt, „Zeugnis von der formenden Kraft des Lebens und vom Gesetz der Schönheit selbst im Allergeringsten“¹⁴⁸ geben. Das Buch erschien drei Jahre nach Blossfeldts „Urformen der Kunst“ und war von diesem beeinflusst. Im Gegensatz zu Blossfeldt, dessen Pflanzenbilder streng formal wirken, arbeitete Wolff mithilfe modernster Technik. Damit erreichte er maximale Schärfe in den Fotografien. Künstliches Licht setzte er ein, um bewusst Schatten, Glanz- und Spitzlichter zu erzielen.

Nicht nur in Deutschland stand die Pflanze im fotografischen Interesse. Die amerikanische Fotografin Imogen Cunningham (1883-1976) fotografierte unter anderem Callas, Eislilien und Magnolien. Sie spielt unter besonderer Lichtführung mit Form und Blüte.

Ein weiterer Fotograf, der neben Pflanzen auch Obst und Gemüse abbildete, ist zum Beispiel der Kalifornier Edward Weston (1886-1958). Seine Motive waren zum Beispiel Ammoniten, Pilze, Paprika oder Kohlblätter. Die Fotografie des Kohlblattes lässt an einen textilen Faltenwurf erinnern. Die Paprikaschoten von Weston, die zwischen 1927 und 1930 entstanden sind, oder die Aufnahme eines Pfirsichs vom Pariser Künstler Man Ray, undatiert,

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Blossfeldt, a.a.O., S. 59.

¹⁴⁷ Vgl. Blossfeldt, a.a.O., S. 55.

¹⁴⁸ Adam, a.a.O., S. 51.

werden in den Fotografien in erster Linie nicht als Gemüse oder Frucht dargestellt. Sie sind den „vegetabilen Erotika“¹⁴⁹ zuzuordnen und erhalten damit eine völlig neue Bedeutung.



Abb. 41 Edward Weston, Kohlblatt, 1931

So erinnern beispielsweise die männlichen Aktfotografien des amerikanischen Fotografen Robert Mapplethorpe (1946-1989) an Westons Fotografien von Paprikaschoten.

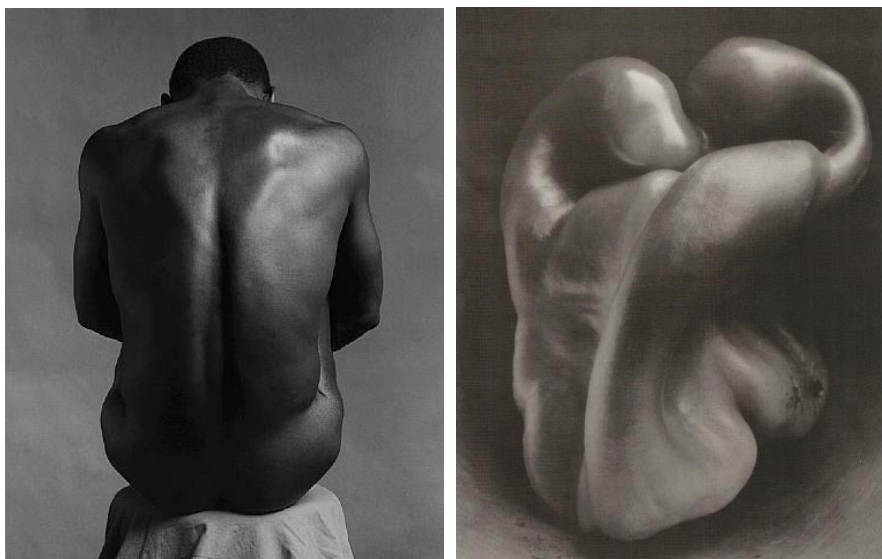


Abb. 42 Robert Mapplethorpe, Ajitto, 1981

Abb. 43 Edward Weston, Paprika Nr. 30, 1930

Unter Mapplethorpes Fotografien, die hauptsächlich in den 80er Jahren entstanden, finden sich zahlreiche Pflanzen: Callas, Fleischfressende Pflanzen wie die Schlauchpflanze, Orchideen, verblühter Löwenzahn, um nur einige zu nennen. Mapplethorpes

¹⁴⁹ Adam, a.a.O., S. 52.

Blumenfotografien ähneln dem seriellen Konzept Blossfeldts, „der Ästhetizismus des Amerikaners steht dem puristischen Ansatz Blossfeldts jedoch entgegen“.¹⁵⁰

Blossfeldts Fotografien hatten großen Einfluss auf andere Fotografen. Der katalanische Künstler Joan Fontcuberta, geboren 1955, bezog sich mit der 1985 publizierte Serie „Herbarium“, die aus schwarzweißen Pflanzenskulpturen besteht, auf ihn. Dies tat er jedoch mit gewisser Ironie. Fontcuberta fotografierte botanische Konstellationen vor neutralem Hintergrund und gab ihnen lateinische Artennamen. Die Ironie bei der Serie ist, dass es sich bei den botanischen Konstellationen nicht um spezielle Pflanzen handelt. Sie bestehen aus zusammengesetzten Teilen unterschiedlichster Pflanzen, die lateinischen Namen sind frei erfunden und verweisen auf den typologischen Stil von Karl Blossfeldt. Bei Fontcubertas Fotografien handelt es sich bei genauerem Hinsehen nicht um Pflanzenfotografie, sondern um Konzeptfotografie.



Abb. 44 Joan Fontcuberta, *Lavandula Angustifolia*, Serie «*Herbarium*», Barcelona, 1984

Abb. 45 Joan Fontcuberta, *Mullerpolis Plunfis*, 1984

¹⁵⁰ Ebd. S. 53, vgl. ebd. S. 52f.

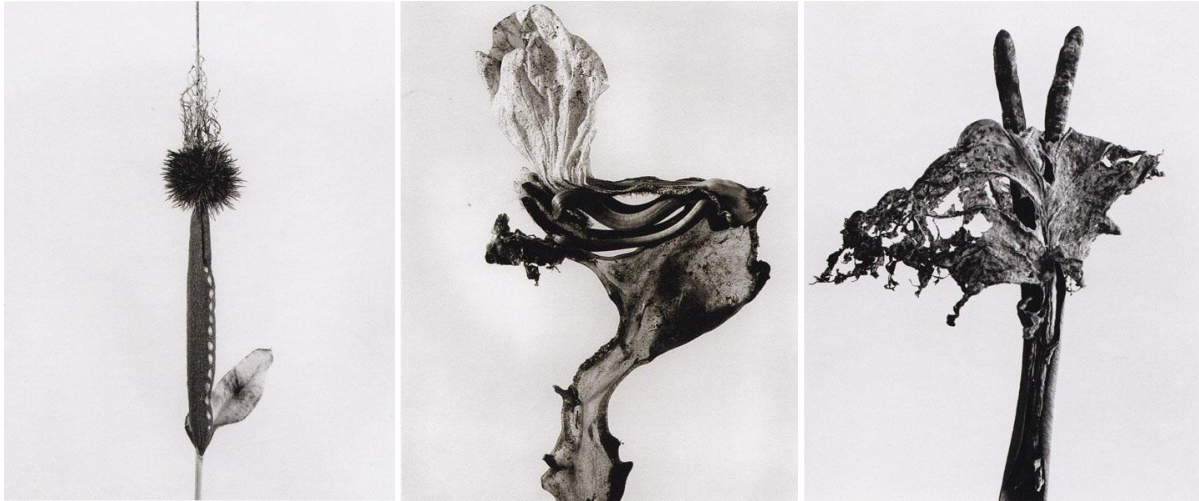


Abb. 46 Joan Fontcuberta, *Cardus flpladissus*, 1985

Abb. 47 Joan Fontcuberta, *Guillumeta polymorpha*, 1982

Abb. 48 Joan Fontcuberta, *Dendrita victoriosa*, 1982

Eine weitere Künstlerin, die sich mit Blossfeldt auseinandersetzte, ist die 1947 geborene Amerikanerin Sherrie Levine. Blossfeldts Pflanzengruppen lichtete sie für ihre Serie „After Blossfeldt“ erneut ab und beschäftigte sich dabei mit den Begriffen Original, Fälschung und Kopie. Durch die erneute Ablichtung der Fotografien und deren Präsentation ergeben sich neue Referenzen, die nicht Teil der Arbeit Blossfeldts waren. Die erneute Präsentation der Fotografien, zeigt eine deutlichere Beziehung zwischen den Pflanzenformen und den Kunstformen, mit denen sich Blossfeldt beschäftigte. Durch die erneute Darstellung ergibt sich eine neue Möglichkeit der Betrachtung. Bei den Refotografien, die sie auch von Werken Walker Evans „After Walker Evans“ und Alexander Rodtschenkos „After Alexander Rodtschenko“ machte, geht es um das Konzept der Aneignung. Eigenschaften wie Expressivität, Originalität und Kreativität die üblicherweise männlichen Künstlern zugeschrieben wurden, werden den Künstlern durch das Konzept der Aneignung „entwendet“. Sherrie Levines Arbeitsweise kann als feministisches Konzept gesehen werden.¹⁵¹

¹⁵¹ Vgl. <http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/sherrie-levine/biografie/> (Zugriff am 23.2.2017, 20:33)

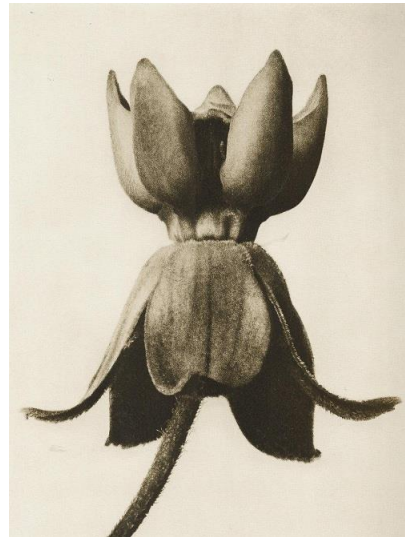


Abb. 49 Sherrie Levine, Untitled (After Karl Blossfeldt: 11), Silbergelatine-Abzug, 50,8 x 40,6 cm, 1990
Abb. 50 Karl Blossfeldt, Blüte einer Seidenpflanze, 18x vergrößert

6.3. Die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit

Karl Blossfeldts Werk gilt als Paradebeispiel für die Neue Sachlichkeit. Die Einordnung seines Werkes in die Strömung des Neuen Sehens erweist sich jedoch strenggenommen als nicht korrekt. Seine Fotografien entstanden, bevor sich die Neue Sachlichkeit etablierte. 1929 fand die Ausstellung „Film und Foto“ in Stuttgart statt, bei der einige Fotografien von Blossfeldt zu sehen waren. Der Bezug der Blossfeldt-Fotografien zur Neuen Sachlichkeit wurde durch die Ausstellung hergestellt. Eine Einordnung in die Fotografie des Neuen Sehens ist jedoch nur dann möglich, wenn man von der Entstehungsweise der Fotografien absieht.¹⁵² Bevor Blossfeldt die Pflanzen fotografierte, beschnitt er sie nicht nur bis zur Unkenntlichkeit, er entfernte auch im Nachhinein störende Stellen, wie z.B. Staub auf den Fotografien oder Schatten auf den Kontaktabzügen. Im Vergleich zu Edward Weston und Renger-Patzsch arbeitete Blossfeldt „wie ein Bildhauer, der sein Werk in aufwendigen Schritten aus dem Material selbst herausmodelliert“¹⁵³.

¹⁵² Vgl. Baacke, Annika: Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation-Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt. Dissertation, Berlin, 2013, S. 155. (http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_00000015708/Annika_Baacke_FU_-_Kompri.pdf, Zugriff am 7.2.2017, 13:59)

¹⁵³ Wilde A. u. J., a.a.O., S. 12.

6.3.1. Definition Neue Sachlichkeit

Die Neue Sachlichkeit ist eine in Deutschland entwickelte Stilrichtung in der bildenden Kunst der 1920er Jahre. Der Begriff wurde 1923 von Gustav Friedrich Hartlaub geprägt. Künstler der Neuen Sachlichkeit wollten die Realität objektiv und präzise wiedergeben. Die Werke wurden extrem scharf dargestellt und wirkten durch Verzicht auf Licht und Schatten sehr gegenständlich. Die Kunst der Neuen Sachlichkeit wird durch eine „kubistisch bestimmte, der Form nach monumentalisierte Auffassung“, z.B. von Alexander Kanoldt und Georg Schrimpf und von einer „durch ihre schonungslose, sozial (engagierte) Gesellschaftskritik geprägte Auffassung“¹⁵⁴ z.B. von Otto Dix und George Grosz gekennzeichnet.¹⁵⁵

6.3.2. Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit¹⁵⁶

„Wie im Impressionismus die Photographie Kunst vorzutäuschen versuchte, so versucht jetzt die Malerei der neuen Sachlichkeit die Photographie nachzuahmen.“¹⁵⁷

Ab 1925 änderte die Fotografie ihre Sicht auf die Außenwelt. Fotografen wandten sich von den impressionistischen, romantischen Gummidrucken ab und entwickelten einen neuen, „reinen“, sachlichen Blick auf die Kamera und deren Technik. Im Vergleich zur Fotografie, bei der das Objektiv der Kamera durch gewisse Schärfezonen beschränkt ist, ist die Malerei in der Lage, alles mit derselben Tiefenschärfe abzubilden.

Albert Renger-Patzsch war der erste, der 1927 eine Neusachliche Fotosammlung in Form eines Buches herausbrachte. „Die Halligen“ hieß die Sammlung der alltäglichen Fotografien, die Renger-Patzsch ab 1922 gemacht hatte. Im selben Jahr erschien das Buch „Untersuchungen über Kunst und Photographie“ von K. v. Schintling in Berlin. Das Lehrbuch umfasste genaue Beschreibungen von Techniken zu sogenannten Edelfverfahren für fotografische Abbildungen. Die „Edelfverfahren“, „aus einem falsch verstandenen Kunstethos entwickelt“, sollten die Fotografie mit ihren Fehlern und Mängeln verbessern. Renger-Patzsch arbeitete in seinen Fotografien das „Wesen der Landschaft der Nordseeinseln und ihren Einfluß auf den dort beheimateten Menschen, seinen Lebensrhythmus durch genaue

¹⁵⁴ Brockhaus: Das große Weltlexikon in 21 Bänden, Band 13 MIS-NORR, Berlin, 2008, S. 384f.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.

¹⁵⁶ Im diesem Kapitel beziehe ich mich auf folgende Publikation: Vierhuff, Hans Gotthard: Die Neue Sachlichkeit- Malerei und Fotografie, Köln, 1980. (Im Folgenden zitiert als: Vierhuff).

¹⁵⁷ Zit. nach: Vierhuff, a.a.O., S. 11.

Beobachtung“¹⁵⁸ heraus. In der Jahresschau des Buches „Das Deutsche Lichtbild“ von 1927 wurden zwei Aufsätze von László Moholy-Nagy und Renger Patzsch abgedruckt. Die beiden forderten darin Fotografen auf, von den traditionellen Darstellungsweisen der Malerei abzusehen und „die Eigengesetzlichkeit der fotografischen Mittel zu erkennen, um zu einer ‘exakten Sprache’¹⁵⁹ zu gelangen, die zur ‘Kunst’ gesteigert werden könne.“¹⁶⁰

„Die Photographie hat ihre eigene Technik und ihre eigenen Mittel. Mit diesen Mitteln Effekte erzielen zu wollen, wie sie in der Malerei gegeben sind, bringt den (Fotografen) in Konflikt mit der Wahrhaftigkeit und Eindeutigkeit seiner Mittel, seines Materials, seiner Technik. (...) Das Geheimnis einer guten Photographie, die künstlerische Qualitäten wie ein Werk der bildenden Kunst haben kann, beruht in ihrem Realismus. (...) Noch zu wenig werden die Möglichkeiten geschätzt, die gestatten, den Zauber des Materials wiederzugeben. Die Struktur von Holz, Stein und Metall wird in ihrer Eigenart so hervorragend dargestellt, wie es mit den Mitteln der bildenden Kunst niemals geschehen kann...“¹⁶¹

Durch diese Aufsätze von Moholy-Nagy kamen zwei unterschiedliche Richtungen der neuen Fotografie auf: „eine mehr subjektiv experimentierende und eine mehr auf das Wesen der Sache gerichtete“.¹⁶²

1928 brachte Renger-Patzsch das Buch „Die Welt ist schön“ heraus. Mit „Antlitz der Zeit“ von August Sander, „Es kommt der neue Fotograf“ von Werner Gräff, „foto-auge“ von Franz Roh und Jan Tschichold und der international bedeutenden Ausstellung „Film und Foto“, kurz FiFo, in Stuttgart, gelang der Kunstrichtung der Neuen Sachlichkeit 1929 der eigentliche Durchbruch. Die Ausstellung FiFo, war „auch inhaltlich von so großer Wirkung auf In- und Ausland [...], daß man von ihr ab den Sieg der sogenannten ‘Neuen Richtung’ in der Photographie in Deutschland datieren kann. die ... Bilder ..., sind alle im Stile der neuen Richtung aufgefaßt und überzeugen den Betrachter ...: Neuheit, unbekümmerte Stoßkraft, unbeschwert von Traditionen und ein feines Gefühl für die Schönheit aller, aber auch völlig *aller* Dinge in der Welt.“¹⁶³

In der Ausstellung waren Edward und Brett Weston, Edward Steichen, Imogen Cunningham, Berenice Abbott und Charles Sheeler vertreten. Die US-amerikanischen Fotografinnen und Fotografen hinterließen einen bleibenden Eindruck in der deutschen Fotografie.

¹⁵⁸ Vierhuff, a.a.O., S. 13.

¹⁵⁹ László Moholy-Nagy.

¹⁶⁰ Vierhuff, a.a.O., S. 13.

¹⁶¹ Albert Renger-Patzsch, zit. nach: Vierhuff, a.a.O., S. 13f.

¹⁶² Vierhuff, a.a.O., S. 14.

¹⁶³ W. Warstat, zit. nach: Vierhuff, a.a.O., S. 14.

„Mit einem Mittel, das imstande ist, mehr zu offenbaren als das Auge sieht, könnte man die 'Dinge an sich' aufnehmen, und das klar und machtvoll. Aber statt dessen verlegen sich die 'malerischen' Fotografen auf die impressionistische Verwischung... Ich habe von der Fotografie gesagt, daß sie ehrlich, gerade und Kompromissen abgeneigt sei. Das ist sie auch, wenn sie in ihrer Reinheit angewandt wird...“¹⁶⁴

Diese Worte Edward Westons machten deutlich, wie sehr sich die Ausstellung an der Neuen Sachlichkeit orientierte.

Die meisten sogenannten „Neuen Fotografen“ waren Fotoamateure. Auf der Fifo hatte die Neue Fotografie bewiesen, „dass mit spezifisch fotografischen Qualitäten ästhetische Werte erreicht werden konnten.“¹⁶⁵ Die neue Fotografie sollte die Dinge sachlich und ohne Retusche abbilden. Der „Neue Fotograf“ löste den Gegenstand aus seiner Umgebung heraus und bildete ihn isoliert ab. Er fotografierte aus unterschiedlichsten Perspektiven und Sichten, aus schräger Sicht und Steilsicht, machte Nahaufnahmen, um Details, die mit freiem Auge nicht gut sichtbar sind, sichtbar zu machen. Es wurden oft die gleichen Gegenstände, Objekte und Formen mehrmals fotografiert. Ebenso wurden die Kontraste in der Schwarz-Weiß Fotografie bewusst stark eingesetzt und die dadurch entstandenen Schatten als Stilelemente wahrgenommen. In der Fotografie der Neuen Sachlichkeit setzte man sich mit dem Bildinhalt und der Art der Ausführung, „der Hebung sachlicher Schönheit“¹⁶⁶ auseinander. Während sich plötzlich eine Vielzahl an Amateurfotografen als Neusachliche Fotografen probierte, schafften es nur wenige, sich in dieser Kunstrichtung zu profilieren.

Ab 1924 kamen diverse neue Kameras auf den Markt. Sie waren leichter zu handhaben, hatten automatische Verschlüsse, Linsen mit größerer Tiefenschärfe und waren sehr lichtstark. Auch die Zahl der Einsendungen zur „Jahresschau des Deutschen Lichtbilds“ stieg drastisch. Von 1931 bis 1932 stieg die Anzahl von 42.000 auf 70.000 Arbeiten. Wichtige Fotografie-Zeitschriften dieser Zeit waren: „Photographische Rundschau und Mitteilungen“, sie enthielt ein breites Spektrum auch an ausländischem Bildmaterial. „Das Deutsche Lichtbild“, durch die Neuerscheinung 1927 und die Aufsätze von Moholy-Nagy und Renger-Patzsch sehr fortschrittlich, enthielt eine hochwertige Fotosammlung. Die Zeitschrift „Deutscher Camera-Almanach“ veröffentlichte bereits 1925 einen Artikel von Renger-Patzsch. Ab 1934 zeichneten sich jedoch nationalsozialistische Einflüsse ab. Obwohl im „Photofreund-Jahrbuch“ die Hälfte der darin abgebildeten Fotos als „neusachlich“ zu

¹⁶⁴ Zit. nach: Vierhuff, a.a.O., S. 14.

¹⁶⁵ Vierhuff, a.a.O., S. 14.

¹⁶⁶ Ebd. S. 15.

bezeichnen sind, wird der Begriff „Neue Sachlichkeit“ erst 1931/32 darin erwähnt, und das in einem negativ konnotierten Satz.

Die Neue Sachlichkeit hatte es nicht ganz leicht, sich bei den Fotografen Deutschlands durchzusetzen. „Das Deutsche Lichtbild“ musste sich dementsprechend im Vorwort verteidigen. Durch die stete Veröffentlichung der Fotografien in Zeitschriften und Büchern wurde die Neusachliche Fotografie indes immer berühmter.

„...in unseren Tagen ist erreicht worden, daß die Photographie ... einer ganzen Generation die Fähigkeit zu unvoreingenommenem Sehen beigebracht hat. Wir glauben sogar, daß für den Menschen, der Augen hat zu sehen, das Verhältnis zu einem Teil der Umwelt ein anderes geworden ist, seitdem in immer neuen Mappen, Büchern und Zeitschriften ein erstaunlicher Reichtum an neuen Formen uns vorgelegt worden ist.“¹⁶⁷

Künstler der zwanziger Jahre wurden von der Neusachlichen Fotografie angeregt. Kritikern fehlte es bei der Neusachlichen Malerei an „Glauben“, bei der Neusachlichen Fotografie hingegen sehnten sie sich nach einem Ausdruck von „Seele, Gefühl, Gemüt und Geistigkeit“.

„Das Programm der Sachlichkeit verlangt die überall gleichmäßige Schärfe ohne irgendwelche Betonungen; eine Schärfenverteilung würde ja Raumillusion schaffen und damit etwas vom gefürchteten ‚Malerischen‘ hineinbringen können! ... Auf die Oberfläche, die Faktur, wie man sie jetzt nennt, legen die Neuzeitlichen besonderen Wert – und das wird zukünftig wohl ihr Verhängnis sein. ... so will die Seele doch auch etwas dabei haben: ... Man hänge solche Ausschnitte nur einmal an die Wand! Dann fühlt man, wie der geistige Inhalt fehlt, und sieht, wie wenige den Rahmen überhaupt vertragen.“¹⁶⁸

Grund für die Aberkennung des Künstlerischen an der Neusachlichen Fotografie war, dass Kritiker den Einfluss der Fotografinnen und Fotografen auf das fotografische Medium und die Möglichkeiten dessen verpönten.

Vorläufer der Neusachlichen Fotografie waren unter anderem die Fotografen Eugène Atget und Paul Strand. Der Franzose Atget war einer der bedeutendsten Archivare der Fotogeschichte. Motive seiner Fotografie waren die Menschen und das Leben von Paris. Mit seinen Fotografien, die Frankreichs Proletariat festhielten, wurde er zum Pionier des modernen Bildberichtes und der reinen Fotografie. Paul Strand hatte ebenso eine sachliche Sicht auf die Menschen. Einige Fotografien veröffentlichte er 1916/17 in „Camera Work“ und schrieb dazu Folgendes:

„Sachlichkeit ist das wahre Wesen der Fotografie, sie ist ihre Aufgabe und auch ihre Begrenzung. (...) Aufrichtigkeit ist genauso wie Intensität des Sehvermögens

¹⁶⁷ F. Springorum, zit. nach: Vierhuff, a.a.O., S. 17.

¹⁶⁸ P. Panter, zit. nach: Ebd. S. 20.

Voraussetzung eines lebendigen Ausdrucks. Dies läßt sich vollkommen verwirklichen, ohne Trickverfahren oder Manipulationen, sondern ganz einfach durch direkte fotografische Methoden.“¹⁶⁹

Die Stilrichtung der Neuen Sachlichkeit ist vielschichtig. So gibt es in der Neuen Sachlichkeit verschiedene Richtungen in Malerei und Fotografie. Bedeutende Gruppen und Vertreter der Neusachlichen Malerei sind Veristen, Romantiker, magische Realisten und die Konstruktiven. Progressive Gruppen der Neusachlichen Fotografie sind: Experimentierende, Naturzeichnende, Soziologisierende und Fotoreporter.

Zur Gruppe der Naturzeichnenden gehören unter anderem die Pioniere der Neuen Sachlichkeit, Albert Renger-Patzsch und Karl Blossfeldt. Auch eine Frau profilierte sich in dieser Gruppe. Aenne Biermann wollte durch die Vergrößerung von Objekten durch einen gewählten Ausschnitt und durch Linsenvergrößerung die Dinge genauer erfassen. Im zweiten Band „Fototek. Bücher der Neuen Fotografie“ 1930 bei Klinkhardt & Biermann erschienen, veröffentlicht Franz Roh sechzig Aufnahmen der Fotografin. Bis auf wenige Ausnahmen kommt Aenne Biermann jedoch nicht an die Genauigkeit der Aufnahmen von Renger-Patzsch heran.

In Zeitschriften wurden immer exaktere Aufnahmen veröffentlicht. Albert Renger-Patzsch war einer der ersten, der sich an der „Exaktheit dieser naturgemäß sachlichen Abbilder orientierte“¹⁷⁰. Pflanzen waren zeit seines Lebens Mittelpunkt seiner Fotografie, „ihn fasziniert die Schönheit organischen Wachstums, das er im charakteristischen Teilstück verdeutlicht. Die feinste Oberflächenstruktur bannt er auf seine Fotos, das strenge rhythmische Aderwerk eines Blattes wird ihm zur Architektur, denn im Kleinen sieht er das Große.“¹⁷¹

¹⁶⁹ Zit. nach: Vierhuff, a.a.O., S. 21f.

¹⁷⁰ Vierhuff, a.a.O., S. 53.

¹⁷¹ Ebd.

7. Blossfeldts Veröffentlichungen¹⁷²

In der bisherigen Arbeit wurden immer wieder Blossfeldts Publikationen erwähnt. Daher möchte ich im Folgenden noch näher auf die einzelnen Werke „Urformen der Kunst“ (1928), „Wundergarten der Natur“ (1932) und „Wunder in der Natur“ (1942) eingehen.

Ab 1896 wurden die ersten Fotografien Blossfeldts in Werken von Moritz Meurer veröffentlicht. Nachdem der Berliner Galerist Karl Nierendorf Blossfeldts Fotografien bei einer Ausstellung in den Vereinigten Staatsschulen in Berlin entdeckte, zeigte er diese von April bis Mai 1926 in der Galerie Neumann-Nierendorf unter dem Titel „Exoten, Kakteen und Janthur“, gemeinsam mit Skulpturen aus Afrika und Neuguinea. Dies hatte zur Folge, dass die Pflanzenaufnahmen erstmals außerhalb der Publikationen Moritz Meurers gezeigt wurden.

Die Pflanzenaufnahmen wurden fortan immer wieder in Zeitschriften und Publikationen für Vergleiche herangezogen. In dem Magazin „Uhu“¹⁷³ wird Blossfeldts Aufnahme eines Schachtelhalms mit einem Grab in Kairo verglichen. Auch im 1927 veröffentlichten Buch „Bauten der Technik“¹⁷⁴ von Werner Lindner werden drei Aufnahmen von Schachtelhalmen Turm- und Hochhausformen von der Antike bis zur Gegenwart gegenübergestellt.

Es zeigt sich, dass die Pflanzenaufnahmen durch die Entdeckung Nierendorfs eine neue Konnotation zugewiesen bekamen. „Von Beginn an wurden sie zur Herleitung eines architektonischen Formenkanons herangezogen.“¹⁷⁵

7.1. **Urformen der Kunst (1928)**

Im Oktober 1928 erschien der erste Bildband von Karl Blossfeldt: „Urformen der Kunst“. Er enthält 164 Aufnahmen auf 120 Tafeln. Die Publikation enthielt zusätzlich einen vierseitigen Prospekt, mit dem Untertitel „Naturaufnahmen aus dem Pflanzenreich“. Karl Nierendorf gilt als Initiator dieses Buches. Während der Ausstellung 1926 wäre noch „Großaufnahmen von Blumen“, eine zweite zweiteilige Publikation der Bilder geplant gewesen, zu der es allerdings

¹⁷² In diesem Kapitel beziehe ich mich auf folgenden Text: Hammers, a.a.O., S. 188-201.

¹⁷³ Breuer, Robert: „Grüne Architektur“ in UHU, Heft 9, Berlin 1926.

¹⁷⁴ Lindner, Werner: Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen, Berlin 1927.

¹⁷⁵ Hammers, a.a.O., S. 189.

nie kam. Die Bände hätten „Architektonische Naturformen“ und „Kunstformen der Natur“ heißen und jeweils 50 Tafeln umfassen sollen.

Das Buch war für damalige Verhältnisse, mit 36 Reichsmark pro Exemplar, noch sehr teuer. Bereits nach acht Monaten war die Erstauflage von 5.000 Exemplaren vergriffen, kurze Zeit darauf wurden abermals 5.000 Exemplare gedruckt. Nicht nur in Deutschland führte die Publikation zu großem Erfolg, auch international fand sich großes Interesse. 1929 wurde „Art Forms in Nature“ in London und New York, „La Plante“ in Frankreich und 1930 „Konstformer i Naturen“ in Schweden veröffentlicht. Im Gegensatz zu den fremdsprachigen Veröffentlichungen, die übersetzt „Kunstformen in der Natur“ oder „Die Pflanze“ heißen und deutlich verraten, was sich in dem Buch befindet, lässt die deutsche Version „Urformen der Kunst“ den Inhalt offen. Während das Cover der deutschen Version einen Stängel-Querschnitt eines Schachtelhalms zeigt, der nicht in erster Linie als Naturform, sondern auch als Maschinenteil verstanden werden kann, zeigt die Londoner Version „Art Forms in Nature“ eine Weberdistel, die als florales Element erkennbar ist.

Die Pflanzenfotografien wurden mittels Kupfertiefdruck in den Büchern wiedergegeben. Ob Blossfeldt oder Nierendorf die Gestaltung und Anordnung der Fotografien übernahm, ist nicht bekannt. Die erhaltenen Arbeitscollagen, Kartons, auf denen bis zu vierzig Kontaktabzüge aufgeklebt wurden, mit denen Blossfeldt arbeitete, lassen vermuten, dass Blossfeldt zumindest für die Wahl der Ausschnitte der Abbildungen¹⁷⁶ verantwortlich war.

1935, drei Jahre nach Blossfeldts Tod und auch nach der Veröffentlichung von „Wundergarten der Natur“, wurde eine „Volksausgabe“ von „Urformen der Kunst“ herausgegeben. Abgesehen von einem anderen Einband und Titelbild, wurden die darin enthaltenen Bildtafeln von 120 auf 96 reduziert und zeigen insgesamt 132 Fotografien. Qualitativ kommt diese Ausgabe jedoch nicht an die ersten Auflagen heran. Trotz der versprochenen Druckqualität von Nierendorf im Vorwort, lässt diese zu wünschen übrig. Ebenfalls im Kupfertiefdruck erstellt, sind die Abbildungen auf dünnerem Papier um einiges grobkörniger und kontrastärmer. Außerdem sind die Seiten beidseitig mit den Pflanzenfotografien bedruckt, nicht mehr nur einseitig. Dies hat zur Folge, dass sich zwar spannende Gegenüberstellungen der Pflanzen bilden können, ansonsten der Betrachter aber

¹⁷⁶ Vergleicht man die Fotografien aus den Veröffentlichungen mit den Arbeitscollagen, fällt auf, dass für die Veröffentlichungen nur Ausschnitte der Pflanzen gewählt wurden und diese zum Teil noch im Nachhinein durch Retusche bearbeitet wurden.

mitunter durch die Bilderflut überfordert ist. Einen weiteren gravierenden Unterschied bemerkt man am Preis, die erste Auflage kostete RM 36, die Kosten der Volksausgabe betragen nur noch RM 6,80.

Weitere Auflagen wurden in den Jahren 1936 und 1941 gedruckt. Die Publikation wurde auch zur Zeit der Nationalsozialisten weiterhin publiziert.

7.2. Wundergarten der Natur (1932)

Nachdem „Urformen der Kunst“ einen so großen Erfolg mit sich brachte, sollte nun eine zweite Publikation entstehen. Ursprünglich sollte „Wundergarten der Natur“ unter dem Namen „Die Pflanze als Vorbild – Urformen der Kunst – Neue Folge“ herausgebracht werden und im Wasmuth Verlag, anstelle des Verlages für Kunstwissenschaft in Berlin-Friedenau erscheinen.

Dieser Bildband enthält ebenso wie „Urformen der Kunst“ 120 Bildtafeln mit jedoch nur 137 Pflanzenaufnahmen im Kupfertiefdruck.

Unterschiede zu „Urformen der Kunst“ fallen bereits auf den ersten Seiten auf. Wurden die Pflanzen in „Urformen der Kunst“ noch vorwiegend vor hellem Hintergrund aufgenommen, so befinden sich die Pflanzen in „Wundergarten der Natur“ hauptsächlich vor dunklem Hintergrund.

Besonders hervorzuheben ist, dass Blossfeldt das Vorwort zu „Wundergarten der Natur“ selbst verfasste. Es gehört zu den wenigen überlieferten Stellungnahmen zu seiner eigenen Arbeit. Daher möchte ich es an dieser Stelle zitieren:

„Zu meinen Bildern. Die allgemeine Anerkennung, die mein Pflanzenwerk *Urformen der Kunst* gefunden hat, veranlaßt mich, eine neue Folge unter dem Titel *Wundergarten der Natur* zu veröffentlichen. Es ist nicht meine Absicht, den hier gezeigten Bilddokumenten irgendwelche Deutung zu geben. Wortreiche Erklärungen stören den starken Eindruck, den die Bilder auf den Beschauer ausüben. Zustimmende Kritiken aus allen Ländern der Welt und begeisterte Zuschriften aus Künstler- und Laienkreisen buche ich als Erfolg meiner Arbeit sowie als Beweise dafür, wie stark das Gefühl für das Schöne noch lebt. Jede gesunde Kunstentfaltung bedarf einer befruchtenden Anregung. Nur aus dem ewig unversiegbaren Jungbrunnen der Natur, aus dem die Völker aller Zeiten schöpften, kann der Kunst wieder neue Kraft und Anregung zu einer gesunden Entwicklung zugeführt werden. Über die oft seelenlose Gegenwartsgestaltung siegt die Schönheit und Erhabenheit der schöpferischen Natur. Langsam gewinnt diese Erkenntnis an Boden. Ich betrachte es nicht als meine

Aufgabe, mich an dieser Stelle über Probleme der Kunsterziehung zu äußern. Ich hoffe, zu einem späteren Zeitpunkt in einer besonderen Schrift hierzu Stellung nehmen zu können.

Meine Pflanzenurkunden sollen dazu beitragen, die Verbindung mit der Natur wieder herzustellen. Sie sollen den Sinn für die Natur wieder wecken, auf den überreichen Formenschatz in der Natur hinweisen und zu eigener Beobachtung unserer heimischen Pflanzenwelt anregen.

Die Pflanze ist als ein durchaus künstlerisch- architektonischer Aufbau zu bewerten. Neben einem ornamental- rhythmisch schaffenden Urtrieb, der überall in der Natur waltet, baut die Pflanze nur Nutz- und Zweckformen. Sie war gezwungen, in stetem Daseinskampfe widerstandsfähige, lebensnotwendige und zweckdienliche Organe zu schaffen. Sie baut nach denselben statischen Gesetzen, die auch jeder Baumeister beachten muß. Aber die Pflanze verfällt nie in nur nüchterne Sachlichkeitsgestaltung; sie formt und bildet nach Logik und Zweckmäßigkeit und zwingt mit Urgewalt alles zu höchster künstlerischer Form.

In diesem Sinne ist die rastlos bauende Natur nicht nur in der Kunst, sondern auch auf dem Gebiete der Technik unsere beste Lehrmeisterin. Sie ist eine Erzieherin zur Schönheit und Innerlichkeit und eine Quelle edelsten Genusses.¹⁷⁷

Blossfeldt kündigte im Vorwort eine Publikation zum Thema „Probleme der Kunsterziehung“ an, zu der es allerdings nicht mehr kam. Er starb am 9. Dezember 1932 in Berlin.

7.3. Wunder in der Natur (1942)

Zehn Jahre nach Blossfeldts Tod erschien der dritte Bildband unter dem Namen „Wunder der Natur“. Waren die vorherigen Bücher noch als Buch und Mappe erschienen, erschien „Wunder der Natur“ ausschließlich in Buchform (für RM 20). Was gleich blieb, waren die 120 Tafeln mit 141 Abbildungen, etwas mehr als in „Wundergarten der Natur“. In dieser Publikation werden ausschließlich Fotografien im Kupfertiefdruck abgebildet, die zuvor schon in „Urformen der Kunst“ und „Wundergarten der Natur“ abgelichtet wurden.

Zwischen 1928 und 1952 wurden insgesamt neunzehn Publikationen von Blossfeldt in verschiedenen Auflagen und verschiedenen Sprachen veröffentlicht.

¹⁷⁷ Adam, a.a.O., S. 198f.

8. Blossfeldts Rezeption¹⁷⁸

Im Allgemeinen lässt sich die Rezeptionsgeschichte Blossfeldts in drei Phasen aufteilen. Die erste setzt sich mit der Bestimmung, die Blossfeldt seinem Werk gab, auseinander: Die Pflanzenaufnahmen als Vorlagen und Anschauungsmaterial für den kunstgewerblichen Unterricht einzusetzen. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts setzt die zweite Phase der Rezeption ein: Die Aufnahmen wurden nicht mehr als direkte Vorlage im Unterricht eingesetzt. Durch Gegenüberstellung verschiedener Holzskulpturen, Totempfähle und Turmbauten mit den Fotografien Blossfeldts wurde versucht, den Ursprung der Kunstformen unterschiedlicher Kulturen in der Natur zu suchen. Seit den späten 1970er Jahren besteht eine dritte Rezeptionsphase, in der Blossfeldts Fotografien neu, nämlich im Raster nach Motivgruppen geordnet, präsentiert werden.

Im Laufe der Zeit veränderte sich die Rezeption Blossfeldts erheblich. Es gibt einen maßgeblichen Unterschied der Blossfeldt-Rezeption der späten 1920er und der 1980er und 1990er Jahre. Dies hängt vor allem mit der Art und Weise, in der Blossfeldts Bilder präsentiert werden, zusammen. Seit der documenta VI von 1977 in Kassel werden diese oft im Raster und nach Motivtypen geordnet präsentiert, sowohl in Ausstellungen als auch in Publikationen. Bis dahin waren sie als Einzelbild auf einer Seite oder in Form von Triptychen abgebildet. Mit der Entdeckung der Arbeitscollagen in den späten 90er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde eine neue Interpretation von Blossfeldts Werk bewirkt.

In den 1890er Jahren entstanden die ersten Pflanzenfotografien als Illustrationen der Kunstgewerbebeschriften von Moritz Meurer. 1896 wurde Blossfeldt zum ersten Mal als Urheber einer Pflanzen-Fotografie in „Ursprungsformen des Akanthus-Ornaments“ von Moritz Meurer erwähnt. Blossfeldt setzte die entstandenen Fotografien dreißig Jahre lang als Anschauungsmaterial und Vorlagen im Unterricht an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin ein. Die zu didaktischen Zwecken genutzten Fotografien wurden 1926 von Karl Nierendorf „entdeckt“ und in dessen Galerie präsentiert. Durch das 1928 publizierte Buch „Urformen der Kunst“ gelangte Blossfeldt zu internationalem Ruhm. Dem Titel nach wurde es stark von Haeckels „Kunstformen in der Natur“ von 1904 beeinflusst. Haeckel hatte sich mit dem Layout auf kunstgewerbliche Vorlagebücher

¹⁷⁸ In diesem Kapitel beziehe ich mich auf folgenden Text: Meyer Stump, a.a.O., S. 35-46.

bezogen. Daher ist zu vermuten, dass sich Blossfeldt nicht an botanischen Publikationen oder Herbarien orientierte, sondern ebenso auf kunstgewerbliche Vorlagebücher bezog.

In den fünfziger und sechziger Jahren rückte Blossfeldt immer mehr in den Hintergrund, bis er in den siebziger Jahren von dem Sammlerehepaar Ann und Jürgen Wilde wiederentdeckt wurde. Seitdem wurde Blossfeldts Werk immer wieder der Öffentlichkeit durch Ausstellungen zugänglich gemacht.

Die neue Präsentationsweise der Fotografien von Blossfeldt hatte eine neue Einordnung seines Werkes zur Folge. Durch die rasterförmig, nach Motivtypen geordneten Fotografien, wurde Blossfeldt zum einen in künstlerische Konzepte der siebziger Jahre eingeordnet¹⁷⁹, und zum anderen bewirkt diese Einordnung ein neues Naturbild, das sich von dem der zwanziger Jahre und seiner Zeitgenossen unterscheidet. Blossfeldts Fotografien wurden als Einzelbild, oder selten auch zu zweit oder zu dritt als „ornamentale, meist zentrierte Komposition“¹⁸⁰ abgebildet und deren Wirkung betrachtet. Blossfeldt-Rezipienten waren von der „Konsequenz der formalen Strenge, von der Konstanz der Aufnahmetechnik, von der Banalität der Wiederholung“¹⁸¹ der Fotografien fasziniert. Die Naturformen wurden mit Kunstformen verglichen und als „grüne Kunst, Architektur oder Technik interpretiert“¹⁸². Entweder wurde die Kunst als Natur betrachtet, oder die Natur als Kunst. Bereits in Meurers „Formenlehre“ von 1909 wurde die Fotografie eines Farns mit einem Hirtenstab verglichen. Robert Breuer stellte im Artikel „Grüne Architektur“¹⁸³ von 1926 Abbildungen von Blossfeldts Fotografie eines Eschenzweiges und eines westamerikanischen Totempfahls einander gegenüber, und er verglich einen Tempelleuchter des 12. Jahrhunderts aus dem Mailänder Dom mit einer Balsaminen-Fotografie Blossfeldts. Auch Werner Lindner stellte in der Publikation „Bauten der Technik“¹⁸⁴ Blossfeldts Fotografien von Schachtelhalmen Turmbauten verschiedener Epochen und Kulturen gegenüber. Er erklärte sie zu „Urbildern der modernen Wolkenkratzerarchitektur“. Amadeé Ozenfant verglich in seinem Buch „Art“ von 1928 die Fotografie des Stängel-Querschnitts des Schachtelhalms mit „dorischer Natur“ und Fotografien eingerollter Farne mit „ionischer Natur“¹⁸⁵, also mit Kapitellen der dorischen

¹⁷⁹ Vgl. hierzu Kapitel 4.2.2. (Die Arbeitscollagen Blossfeldts und Werke anderer Künstler) der vorliegenden Arbeit.

¹⁸⁰ Meyer Stump, a.a.O., S. 37.

¹⁸¹ Ebd. S. 42.

¹⁸² Ebd. S. 43.

¹⁸³ Breuer, Robert: „Grüne Architektur“, in: UHU, Heft 9, Berlin 1926.

¹⁸⁴ Lindner, Werner: Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen, Berlin 1927.

¹⁸⁵ Meyer Stump, a.a.O., S. 37.

und ionischen Säulenordnung. Man könnte die Farn-Fotografien jedoch ebenso mit der korinthischen Säulenordnung vergleichen.



Abb. 51 Dorisches Kapitell

Abb. 52 Ionisches Kapitell

Abb. 53 Korinthisches Kapitell

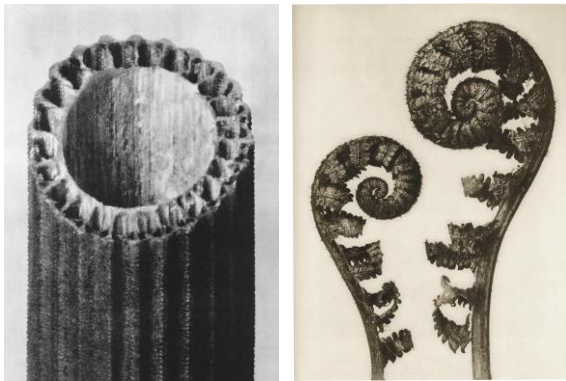


Abb. 54 Karl Blossfeldt, Winter-Schachtelhalm, Sproßstück mit Querschnittfläche (Equisetum hyemale)

Abb. 55 Karl Blossfeldt, Wurmfarne (Aspidium filixmas) 4x vergrößert

Reginald Howard Wilenski stellte in seinem Buch „The Meaning of Modern Sculpture“ von 1932 den Fotografien aus „Urformen der Kunst“ zwei Abbildungen von japanischen Holzskulpturen gegenüber. Er benutzte Blossfeldts Pflanzenaufnahmen, um in seinem Buch „The Meaning of Modern Sculpture“ von 1932 zu beweisen, dass die abstrahierten Formen moderner Skulpturen ihren Ursprung in der Natur haben.

In der dritten Rezeptionsphase, die mit der Documenta VI von 1977 einsetzt, werden die Fotografien, in der Anordnung im Raster, untereinander und miteinander, als „Baustein der Gesamtstruktur“¹⁸⁶ betrachtet. Es wird nicht mehr die Bedeutung der Natur als Ursprung der menschlichen Künste hinterfragt, sondern nach einer formalen Klassifizierung der Natur gesucht. Der Raster verweist auf die Artenvielfalt der Natur. Aus dieser Vielfalt natürlicher Formen wollte Blossfeldt die ideale, künstlerische Form hervorheben.

¹⁸⁶ Ebd. S. 42.

Nach den drei Rezeptionsgeschichten, die Blossfeldt zugewiesen werden, stellt sich die Frage nach der heutigen Aktualität des Lehrers und Fotografen.

Ein aktueller Aspekt wäre zum Beispiel die Diskussion um das Original. In der Fotografie besonders umstritten, erfordert die Bedeutung des Originals bei Blossfeldt besonderes Interesse. Nach seinem Tod erschienen die Fotografien nur als Reproduktionen in Büchern, und dies in bearbeiteter Form. Die Fotografien wurden als Reproduktionen meist kontrastreicher abgebildet als die Originale. Die Künstlerin Sherrie Levine, die die Fotografien von Karl Blossfeldt erneut ablichtete, beschäftigte sich ebenso mit der Frage des Originals.

Blossfeldt kann zwar als Produzent, nicht aber als Autor seiner Pflanzenfotografien angesehen werden. Er produzierte seine Fotografien insofern, als er die Pflanzen aus der Natur sammelte, bearbeitete, mit einer selbstgebauten Kamera fotografierte, die Negative bearbeitete und sie im Unterricht als Anschauungsmaterial einsetzte. Es gibt wenige bis keine eigenen Stellungnahmen von Blossfeldt über sein Werk, bis auf das Vorwort zu „Wundergarten der Natur“, welches er selbst schrieb, und einigen wenigen Äußerungen, die wenig über die eigene Denkweise seines Werkes verraten.

Aktualität erfährt Blossfeldts Werk auch, wenn man ihn als Person und sein Werk in der Schule behandelt. Das Interessante dabei ist, Blossfeldt nicht nur als großartigen Fotografen zu sehen, sondern seine Rolle als Lehrer zu betrachten und seine Herangehensweise an das Pflanzenmaterial und die Pflanzenfotografie zu beleuchten.

9. Exkurs Neo Rauch¹⁸⁷

Wie bereits in Kapitel 6.2. (Pflanzenfotografie im 19. und 20. Jahrhundert) erwähnt, hatten Blossfeldts Fotografien großen Einfluss auf andere Fotografinnen und Fotografen.

Auch der deutsche Maler Neo Rauch beschäftigt sich intensiv mit der Formensprache Blossfeldts. Auf diesen Einfluss, den Blossfeldt auf Rauch ausübt, möchte ich im Folgenden eingehen.

Zwischen Karl Blossfeldts (1865) und Neo Rauchs (1960) Geburtsjahren liegt fast ein ganzes Jahrhundert, dennoch haben sie einige Gemeinsamkeiten. Eine davon ist ihre Heimat, der Harz. Blossfeldt verbrachte seine Kindheit in Schielo bei Harzgerode, Rauch in Aschersleben. Eine andere Gemeinsamkeit ist die vielfältige Formensprache, die beide haben. Durch Blossfeldts Pflanzenaufnahmen, die den Sinn für Natur anregen, wird auch der Blick des Betrachters geschärft. Seine Fotografien, die er als Anschauungsmaterial im Unterricht einsetzte, beeinflussten viele Künstler, darunter eben auch Neo Rauch. Eines der Themen Rauchs ist die Natur. Er beschäftigte sich zwischen 2011 und 2015 intensiv mit der Formensprache der Pflanzenaufnahmen Blossfeldts.

Rauchs Begeisterung für Karl Blossfeldt wurde durch Zufall geweckt, als dieser mit etwa elf Jahren das Buch „Urformen der Kunst“, bei der Wohnungsräumung des verstorbenen Urgroßonkels, entdeckte. In dem Ausstellungskatalog, der anlässlich der Ausstellung „Begegnung Karl Blossfeldt & Neo Rauch“ 2015 erschien, schrieb Neo Rauch:

„Dieses Buch berührte meinen noch ganz unvorbereiteten kindlichen Geist über die schon aufnahmefähigen Sinne auf nachdrückliche Art und ließ seine Bilder in meinem Unterbewußtsein einen Nährboden gründen, dessen Substanz im Laufe der Jahre immer wieder ganz unvermittelt und stets auf verklärte Weise als formbildende Kraft in meine Gestaltungen einfloß. Ich staune heute über den, der ich einst war; über das Kind, das sich in diese Abbildungen versenkte und das dem Reiz der kristallinen Anmut der blossomfeldtschen Motive erlag, sich dieses Buch aneignete und einverlebte bis zum heutigen Tage. Auch haftet dem Band noch etwas von jenem Hause an, dem es entstammt; ein Geruch, der mich stets wieder zurückführt in die Räume, in denen die Zeit stillstand und in denen auch das Böse anwesend war.“¹⁸⁸

¹⁸⁷ In diesem Kapitel beziehe ich mich auf die PDF-Datei der Publikation: Grafikstiftung Neo Rauch/ Archiv Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.): Karl Blossfeldt und Neo Rauch, Berlin/ Leipzig, 2015. (http://www.eigen-art.com/files/nr_kb_gnr_begegnung_druck_inhalt_ansicht2.pdf, Zugriff am 17.6.2016, 11:53.) Im Folgenden zitiert als: Karl Blossfeldt und Neo Rauch).

¹⁸⁸ Neo Rauch: Karl Blossfeldt und Neo Rauch, a.a.O., S. 10.

Anders als Blossfeldt, der Bildhauer, Modelleur und Fotograf war, ist Neo Rauch Maler. Er fertigte in den Jahren 2011, 2014 und 2015 einige Bilder an, die in bewusstem Dialog mit Karl Blossfeldt stehen. Seit etwa 25 Jahren setzt er sich in seinen Werken mit dem psychischen Zustand der heutigen Gesellschaft auseinander. Die Informationsgewinnung und Selbstreflexion ist heutzutage dermaßen hoch, dass Rauch aufzeigen möchte, dass „die Fähigkeiten des Menschen, sich selbst zu verstehen, nicht wachsen, sondern möglicherweise verkümmern, was zu einer eklatanten Differenz führt zwischen Aufklärungswillen und tatsächlichem Aufgeklärt-Sein.“¹⁸⁹ Die Kunst Neo Rauchs macht deutlich, „wie fragil sich natürliche und kulturelle Lebensräume und Geschichtsbewusstsein und Zukunftsvorstellungen zueinander verhalten.“¹⁹⁰ Rauchs Interesse für plastisches Gestalten macht sich in seinen immer wieder vorkommenden Motiven seiner Malereien bemerkbar. Auch die Farblithografie „Guß“ verweist auf sein Interesse am Plastischen. Die Szenerie, die sich in diesem Bild abspielt, könnte auf Mägdesprung, den Ort, an dem Blossfeldt seine Lehre in der Kunstgießerei absolvierte, übertragbar sein.

Bei den ersten Blicken, die man auf Karl Blossfeldts Pflanzenfotografien und Neo Rauchs Lithographien und Malereien wirft, sind Ähnlichkeiten nicht sofort ersichtlich. Die Fotografien Blossfeldts sind schwarzweiß. Es ist meistens nur eine Pflanze, selten auch zwei oder drei pro Seite, vor neutralem Hintergrund abgelichtet. Die Bilder von Neo Rauch bewirken auf den ersten Blick das komplette Gegenteil. Sie sind zwar zum Teil auch schwarzweiß, mit Tusche, zum Teil aber auch mehrfarbig mit Öl, Kreide oder Filzstift entstanden. Auf den Bildern herrscht geschäftiges Treiben. Man muss sich auf mehrere Dinge, also nicht nur auf eine einzelne abgelichtete Pflanze, konzentrieren, bis man das Bild genauer erfasst hat. Aber auf fast allen Bildern sind Pflanzen zu entdecken. Karl Blossfeldt inszeniert die Pflanzen zum Teil wie Porträts. Der gewählte Ausschnitt der Pflanze, die Knospen, Blüten und Blätter wirken wie Büsten. Neo Rauch nimmt diese gewählten Pflanzenformen auf und baut sie bei den Personen auf seinem Bild in die Frisuren bzw. als Kopfauswüchse ein. Manchmal stehen die Pflanzen wie Skulpturen oder eigene Personen im Bild. Bei Rauch verwandeln sich die Pflanzen in Personen und umgekehrt. Betrachtet man die Menschen, wirkt es, als würden sie trotz der Arbeit, die sie offensichtlich verrichten, schlafen. Manche Personen bei Rauch stehen ebenso herrschaftlich im Bild, wie die Pflanzen

¹⁸⁹ Schwenk, Bernhart, zit. nach: Karl Blossfeldt und Neo Rauch, a.a.O., S. 14.

¹⁹⁰ Schwenk, Bernhart, zit. nach: Ebd.

der Fotografien von Blossfeldt. Manche Pflanzen der Blossfeldt-Fotografien haben eine starke Ähnlichkeit zu architektonischen, ornamentalen Formen. Diese Formen spiegeln sich bei Rauchs Bildern wieder. Er baut Blossfeldts Pflanzen in seine Bilder ein, als Turmspitze oder er lässt sie wie Türme in die Luft ragen lässt. Im Bild „Turmblick“ setzt Rauch die „Pflanzentürme“ im Vordergrund, und den architektonischen Turm im Hintergrund in einen direkten Vergleich. Die Spitze des roten Hauses, rechts neben dem hornartigen Baumwipfel in der sechsfarbigem Tuschelithographie „Guß“, erinnert z.B. an die Fotografie einer Gelenkblume (*Physostegia virginiana*) oder an die überhängende Forsythie (*Forsythia suspensa*). Die Menschen auf den Bildern sind zum Teil überdimensional dargestellt. Dies hat eine gewisse Ähnlichkeit mit den Pflanzenfotografien von Blossfeldt, welche ebenso vielfach vergrößert wurden.

Die Tusche- und Kreidezeichnungen ähneln von der Ästhetik her auch den schwarzweißen Fotografien mit dem weichen Licht. Außerdem weist die Oberfläche einer Kreidezeichnung eine ähnliche Haptik auf, wie die zum Teil pelzigen Blüten und Blätter bei Blossfeldt. Sowohl bei Blossfeldt, als auch bei Rauch geht es um Verwandlungen. Bei Blossfeldt geht es um die Inszenierung und dadurch auch die Verwandlung der Pflanze in architektonische, skulpturale Formen und bei Rauch um die Metamorphose von Personen oder Architektur in florale Formen. Die große Wertschätzung der Natur bemerkt man bei Blossfeldt ebenso wie bei Rauch.



Abb. 56 Neo Rauch, „Turmblick“, Tusche, Filzstift, Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm, 2015



Abb. 57 Neo Rauch, „Guß“, sechsfarbige Tuschelithographie, 48 x 68 cm, 2015

Das Bild „Guß“ zeigt sechs Personen, die einerseits in verschiedene Richtungen unterwegs sind, andererseits sitzen oder stehen. Auf dem Bild steigen verschieden hohe Gebäude in den düsteren Himmel. Zwischen und auf den Gebäuden ragen Bäume, Büsche und Pflanzen in die Luft empor, Blumenzwiebeln befinden sich auf den Dächern, als ob sie Rauchfänge ersetzen würden. Pflanzen wirken wie Skulpturen, deren Formen der Natur nachempfunden wurden. Drei der Personen tragen Kübel in den Händen und scheinen in unterschiedliche Richtungen zu eilen. Jede der Personen ist beschäftigt. Als ob er bei einer Demonstration wäre, hält ein Akteur ein rotes Schild mit schwarzen, kryptischen Zeichen darauf in die Höhe. Eine Person mit grüner Kopfbedeckung im Bildvordergrund, möglicherweise eine Frau, hantiert mit Blumenzwiebeln. Der schwarze Himmel bringt scheinbar Chaos über die Dorfbewohner. Die Pflanzen lassen sich jedoch nicht vom Himmel irritieren, sie ragen kerzengerade in die Höhe. Die Kleidung der Menschen, Hosen, Strümpfe, Kopfbedeckung, hat dieselbe Farbe, ein helles Türkis, wie die aus den Gebäuden herausragenden Pflanzen. Die natürlich wachsenden Pflanzen auf den Dächern wirken wie Rauchfänge und Giebelabschlüsse, die sonst von Menschenhand gebaut werden. Analogien zwischen Mensch und Natur finden sich zum Beispiel in der hornartigen Kopfbedeckung der knienden Frau und dem Baumwipfel hinter ihr. Beide sind in Türkis eingefärbt. In derselben Farbigkeit erscheinen Gewänder, Dach, Baum, Büsche und Hausfassade. Obwohl die Farben des Gemäldes von Rauch nicht den Farben der Natur entsprechen, sondern ihnen nur ähneln, scheint es, als ob Mensch und Natur zu einer Einheit verschmelzen würden.



Abb. 58 Neo Rauch, „Märzarbeit“, Öl auf Papier, 237 x 206,5 cm, 2015

Auch in „Märzarbeit“ verschmelzen Mensch, Natur und Architektur. Die im linken unteren Rand gelegene Stadt tritt durch die drei Personen und den spitzen Turm in der linken Hälfte nahezu in den Hintergrund. Unter der Blüte, die wie eine Iris aussieht, befindet sich ebenso ein Turm, der allerdings mehr technisch als natürlich wirkt. Wie in der Arbeit „Guß“ herrscht hier ebenfalls geschäftiges Treiben. Eine Person hantiert auf einer Leiter stehend mit einer Gartenschere, während zwei Personen auf niedrigen Tischen mit Setzlingen in Blumenkästen arbeiten. Der bärtige Herr auf der Leiter kehrt einer riesigen, in der Luft schwebenden Blüte, möglicherweise einer Lilie, den Rücken zu. Zu seiner Rechten schwebt ein wolkenähnliches Gebilde, dessen Struktur sich im Bild wiederholt: Die Beine der Person am rechten Bildrand und eine Ecke bestehen aus dieser Struktur, die Gebäude linkerhand werden am äußeren Bildrand ebenso von der grün-türkis-violett-schwarzen Struktur überschattet.

Der spitze, emporragende Turm mit der grün-türkis-violett-schwarzen Struktur, erinnert stark an Motive von Blossfeldt-Fotografien, im Speziellen an Winterschachtelhalme, Equisetum hyemale. Diese ragen in den Fotografien ebenso phallisch in die Höhe wie der Turm in Neo Rauchs Malerei.



Abb. 59 Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalm (*Equisetum hyemale*) 12x vergrößert

Abb. 60 Ausschnitt aus Neo Rauchs „Märzarbeit“, Öl auf Papier, 237 x 206,5 cm, 2015

Sowohl Blossfeldt als auch Rauch näherten sich auf forschende Weise und durch detailgetreue Darstellung der Natur an. Die enge Beziehung zur Natur, insbesondere zu den Pflanzen, haben die beiden gemeinsam. Neo Rauch gehört „zu den Anbetern alles Gewachsenen, alles Grünenden und Blühenden. [...]“¹⁹¹

¹⁹¹ Neo Rauch, zit. nach: http://www.deutschlandradiokultur.de/ausstellung-von-neo-rauch-ich-gehoere-zu-den-anbetern-alles.1013.de.html?dram:article_id=321210 (Zugriff am 14.3.2017, 08:48)

10. Unterrichtskonzept

Im Rahmen meiner Diplomarbeit entwickelte ich ein Unterrichtskonzept, das sich auf Karl Blossfeldt und Joan Fontcuberta bezieht. Als Lehrerin an einer niederösterreichischen Schule mit Reformpädagogischen Ansätzen, nahe Wien, in den Fächern Textiles Gestalten und Bildnerische Erziehung, und als Leiterin eines Malkurses, ebenfalls in der Nähe von Wien, wird dieses Unterrichtskonzept einerseits mit den Schülerinnen und Schülern der sechsten Schulstufe, andererseits mit 6-10-jährigen Kindern im Malkurs durchgeführt.

Das im Folgenden beschriebene Konzept lässt sich jedoch im Grunde mit jeder Altersstufe durchführen.

Joan Fontcuberta wird miteinbezogen, da sich dieser in seinem Werk mit einer Serie auf Karl Blossfeldt bezieht und sich für das Unterrichtskonzept gut mit Blossfeldts Werk kombinieren lässt. Im Folgenden wird zunächst allgemein beschrieben, welches Wissen über die beiden Künstler vermittelt wird und welche Möglichkeiten und Techniken im Zuge des Unterrichtsprojektes durchgeführt werden könnten. Anschließend wird im Speziellen auf die Projektdurchführung in der Schule und dem Malkurs eingegangen.

Das Konzept soll sich mit den Themenkreisen Natur, im Speziellen Pflanzen, und Fotografie auf theoretischer so wie praktischer Ebene auseinandersetzen. In der Kombination von Theorie und Praxis wird auf den Lehrer, Bildhauer und Fotografen Karl Blossfeldt, dessen Herangehensweise an die Natur und in Folge auf seine Fotografie, eingegangen. Um sich in die Arbeitsweise des Fotografen einzufühlen, werden die technischen Aspekte und Entscheidungen Blossfeldts, wie die Präsentation und Bearbeitung der Pflanzen, die Lichtverhältnisse, das gewählte Papier und die Farbigkeit des Papiers, besprochen. Um das Projekt zu erweitern, möchte ich die 1985 publizierte Serie „Herbarium“ des katalanischen Fotografen Joan Fontcuberta (geboren 1955), mit der sich der Künstler auf Karl Blossfeldts Werk bezog, vorstellen.

Karl Blossfeldt beschnitt seine Pflanzen nicht nur bis zur Unkenntlichkeit, sondern formierte sie für seine Fotografien zu künstlichen Gebilden, wie sie in der Natur nie vorkommen würden. Haarfarnewedel ordnete er beispielsweise herzförmig an, Kürbisranken, die nebeneinander in einem Muster aufgelegt und von oben abfotografiert wurden, wirken als

würden sie schweben. Joan Fontcuberta stellte in der Serie „Herbarium“ erfundene Konstellationen aus pflanzlichem und tierischem Material und Geröll zusammen und gab ihnen lateinische Namen. So heißt z.B. eine seiner Arbeiten aus der Serie „Herbarium“ „Lavendula angustifolia“ (Echter Lavendel). Sie zeigt einen Vogelkopf, vermutlich den einer Ente, der aus Kohlblättern ragt.

Mit diesem Wissen über Karl Blossfeldt und Joan Fontcubertas Serie „Herbarium“ können sich die SchülerInnen an Materialien und Herangehensweise der Fotografen herantasten, indem sie mit gesammeltem Pflanzenmaterial aus der Natur eigene Pflanzenkonstellationen und Pflanzenpräparate hervorbringen. Dies soll auf freie und experimentelle Weise geschehen. Die entstandenen Pflanzenkonstellationen und bearbeiteten Pflanzen können im Anschluss mit einem USB-Mikroskop mit 200-facher Vergrößerung, dem Schulmikroskop, einer Digitalkamera mit Super Makro und bei Bedarf mit den Mobiltelefonen der SchülerInnen fotografiert werden. Dabei soll ein Gefühl für die Ästhetik Blossfeldts und die technischen Unterschiede der Geräte entwickelt werden.

Es besteht die Möglichkeit, die mittels Farbfotografie entstandenen Aufnahmen im Nachhinein durch Bearbeitung zu verändern. So können sie beispielsweise, ebenfalls wie Blossfeldts Aufnahmen, schwarzweiß gemacht werden. In den Neuauflagen werden die Pflanzenaufnahmen meistens kontrastreicher dargestellt. Eine Bearbeitung des Kontrasts wäre eine weitere Herangehensweise, mit der sich die SchülerInnen beschäftigen können. Unterschiede zwischen den eigenen Aufnahmen und Blossfeldts Aufnahmen bieten Anreiz zur Diskussion.

Die SchülerInnen sollen Blossfeldt nicht kopieren, sondern durch ihn angeregt werden und eigene Erfahrungen mit dem Thema und den Materialien machen. Bei Bedarf können die SchülerInnen auch die Lehre Blossfeldts, die er im Fach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ anwandte, ausprobieren. Demnach würden die Blossfeldt-Fotografien ebenso als Anschauungsmaterial im Unterricht eingesetzt werden, nach diesen sollten dann exakte Zeichnungen gefertigt werden und die bildhauerische Umsetzung ins Relief erfolgen. Dafür ist jedoch die Herangehensweise durch den forschenden Zugang an das Pflanzenmaterial wichtig.

Ziel des Unterrichtskonzepts ist es, einen Einblick in die Arbeitsweise der Künstler Karl Blossfeldt und Joan Fontcuberta zu geben. Durch das Sammeln der Pflanzen aus der Natur und die intensive, experimentelle Herangehensweise an das Pflanzenmaterial soll nach Blossfeldt Folgendes erlernt werden:

„Meine Pflanzenurkunden sollen dazu beitragen, die Verbindung mit der Natur wieder herzustellen. Sie sollen den Sinn für die Natur wieder wecken, auf den überreichen Formenschatz in der Natur hinweisen und zu eigener Beobachtung unserer heimischen Pflanzenwelt anregen.“¹⁹²

Folgende Kompetenzen können von den Schülerinnen und Schülern erworben werden:

- Sinnliche Wahrnehmung erfahren und erweitern.
- Erlernen verschiedener Techniken und diese anwenden.
- Durch Reflexion und Wissenserwerb Lösungen finden.
- Frustrationstoleranz, d.h. gelegentlichen Misserfolg ertragen und sich in Geduld üben, d.h. bei Schwierigkeiten durchhalten.
- Kennenlernen der eigenen Schwächen und Stärken, diese selbst einschätzen und daraus lernen: Selbstvertrauen stärken und an Schwächen arbeiten.¹⁹³

Durch Übungen mit unterschiedlichsten Mal-, Zeichen- und Experimentellen Techniken können unterschiedliche Interpretationen von Blossfeldts Werk entstehen. Einige dieser Möglichkeiten möchte ich im Folgenden beschreiben.

10.1. Techniken

10.1.1. *Blindzeichnen*

Immer wieder mache ich die Erfahrung, dass SchülerInnen enormem Leistungsdruck ausgesetzt sind. Dies macht sich nicht nur in Hauptfächern bemerkbar. Auch im Zeichenunterricht sind die Kinder und Jugendlichen blockiert und beginnen erst gar nicht mit einer Zeichnung, da sie „voraussagen“, dass ihnen die Zeichnung nicht gelingen würde und so oder so „schirch“ sein wird. Sätze wie „Ich kann das nicht“ werden ausgesprochen, bevor

¹⁹² Blossfeldt, zit. nach: Adam, a.a.O., S. 199.

¹⁹³ http://www.kphgraz.at/fileadmin/Ausbildung/Lehramt_VL/Sem_4/Kompetenzen_Bildnerische_Erziehung.pdf (Zugriff am 23.2.2017, 10:25)

auch nur ein einziger Strich am Blatt Papier ist. „Blindes Zeichnen“ kann eine wertvolle Erfahrung für die SchülerInnen sein und eine eventuelle Hemmschwelle überwinden.

Bei dieser Übung ist die Vorgabe, blind zu zeichnen. Das heißt, dass die SchülerInnen während des Zeichenvorganges ausschließlich auf das zu Zeichnende schauen, in diesem Fall auf eine Fotografie Karl Blossfeldts oder auf eine eigens kreierte Pflanzenzusammenstellung. Die Linien und Konturen der Fotografie sollten möglichst genau wahrgenommen werden. Genau dieses Wahrgenommene soll gezeichnet werden. Hilfreich dabei ist, den Stift nicht vom Papier abzusetzen. Damit man dem automatischen Impuls, immer wieder auf die Zeichnung zu blicken, widerstehen kann, sollte die Zeichnung etwas weiter weg aufgestellt werden. Gegebenenfalls könnte man unter einem Tuch, einem großen Blatt Papier zeichnen, oder man dunkelt den Raum komplett ab und beleuchtet die Fotografien. Die Bewegungen des Stiftes sollten genau an die Augenbewegungen angepasst werden.

Ziel dieser Übung ist es, den SchülerInnen den Druck zu nehmen, eine perfekte, realitätsnahe Zeichnung zu schaffen und sich auf etwas Neues einzulassen. Dabei ist es wichtig, die Regel, nicht auf das Papier zu schauen, unbedingt einzuhalten. Die Jugendlichen werden diese Übung möglicherweise mit großer Skepsis betrachten und werden meinen, dass bei dieser Übung „nichts rauskommen wird“. Idealerweise werden sie bemerken, dass die Zeichnungen wahrscheinlich spontaner und lockerer wirken als beim „strikten“ Abzeichnen.

Eine weitere Möglichkeit wäre auch, auf Transparentpapier blind zu zeichnen und diese Zeichnung dann über die originale Pflanzenfotografie Blossfeldts, von der abgezeichnet wurde, zu legen. Dabei entsteht eine Überlagerung des Originals und der eigenen Zeichnung.

Blindzeichnungen:



Abb. 61 Blindzeichnungen nach einer Fotografie von Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalm 12x vergrößert und Osterluzei 8x vergrößert (Zeichnungen der Autorin)

Überlagerung der Blindzeichnung und des Originals:

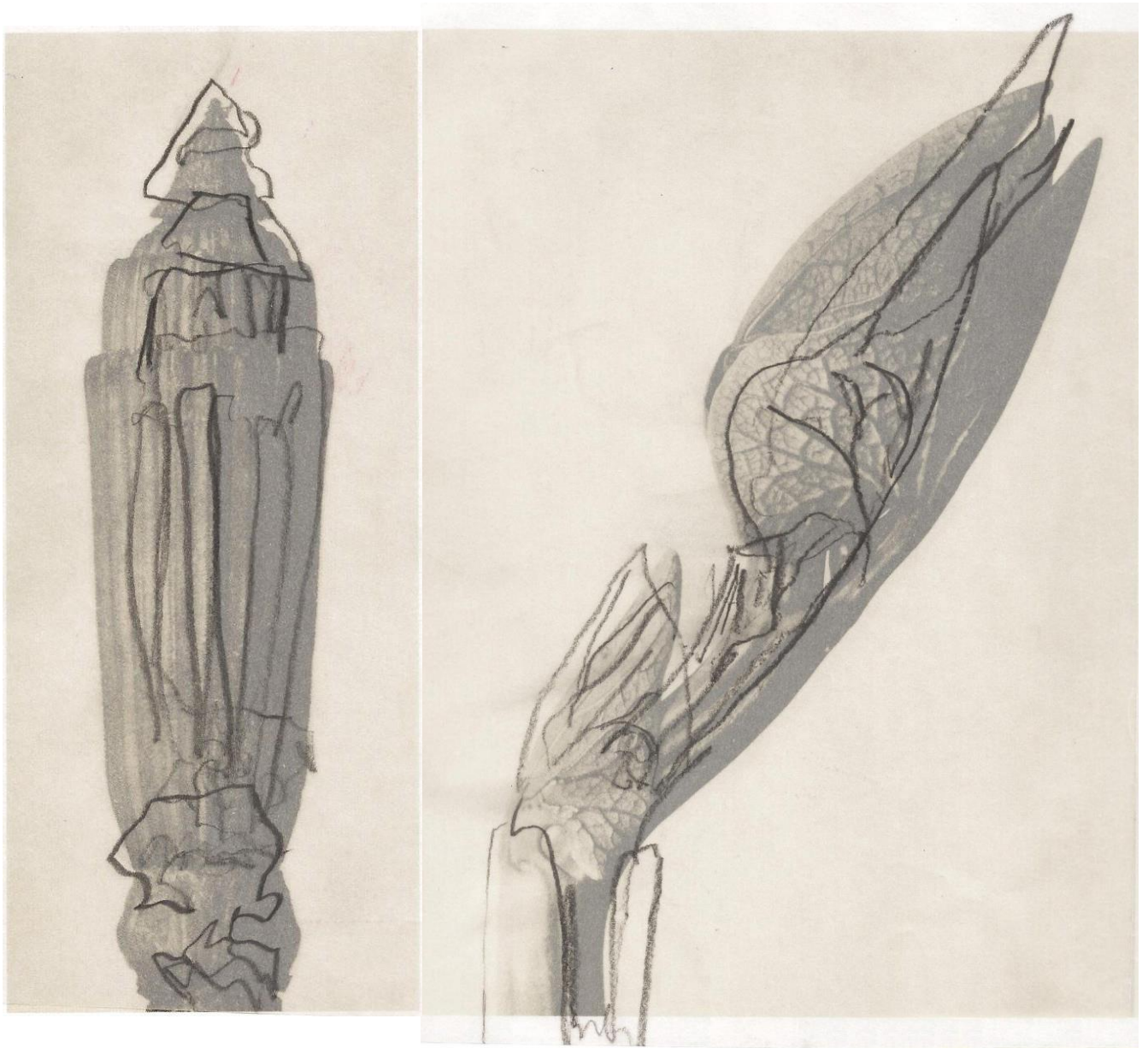


Abb. 62 Überlagerung der Blindzeichnungen und der Originalfotos von Blossfeldt (Zeichnungen der Autorin)



Abb. 63 Überlagerung der Blindzeichnung und der Originalfotografie von Blossfeldt (Zeichnung der Autorin)

10.1.2. Kohle

Nach der Übung mit dem Blindzeichnen wird zum Zeichnen mit Kohlestiften übergegangen. Die SchülerInnen wurden im lockeren Zeichnen vorbereitet und sollten dies jetzt beibehalten. Zu Beginn geht es um das Kennenlernen des neuen Materials. Dabei werden im Ausprobieren Erfahrungen mit Kohle gemacht. Die SchülerInnen werden bemerken, dass die Kohle leicht bricht, man einerseits deutliche Konturen damit machen kann, andererseits unterschiedliche Graustufungen durch Verwischen erzielen kann und deshalb eine Fixierung nötig ist.

Nach der ersten Probierphase soll innerhalb einer vorgegebenen Zeit nach einer Blossfeldt-Fotografie gezeichnet werden.



Abb. 64 Kohlezeichnung Winterschachtelhalm und Kohlezeichnung Seidenblume (Zeichnungen der Autorin)

10.1.3. Aquarellfarben

Im Anschluss an die Erfahrungen mit den Kohlestiften können die entstandenen Pflanzenzeichnungen mit Aquarellfarben koloriert werden. Da Blossfeldts Aufnahmen schwarzweiß gehalten sind, haben die SchülerInnen unterschiedliche Möglichkeiten der Farbgebung. Einerseits können sie ihre Fantasie spielen lassen und den Zeichnungen erfundene, übertriebene, kräftige Farben geben, oder sie recherchieren, um welche Pflanze es sich handelt und kolorieren sie mit naturgetreuer Farbe. Eine Herangehensweise wäre abermals, auf Transparentpapier mit Aquarellfarben zu malen und diese dann über die Original-Fotografie zu legen.



Abb. 65 Aquarell einer Blossfeldt Fotografie auf Transparentpapier, Blüte einer Seidenpflanze, 18x vergrößert und Überlagerung des Aquarells auf Transparentpapier und der Originalfotografie von Blossfeldt (Aquarell der Autorin)



Abb. 66 Seidenblume, Kopie einer Kohlezeichnung naturgetreu koloriert (aquarellierte Kohlezeichnung der Autorin)



Abb. 67 Seidenblume, Kopie einer Kohlezeichnung mit freier Farbwahl koloriert (aquarellierte Kohlezeichnung der Autorin)

10.1.4. Cyanotypie

Bei der Technik der Cyanotypie werden Chemikalien benötigt. 100g Ammoniumeisen(III)-Citrat und 40g Kaliumferricyanid (rotes Blutlaugensalz) werden getrennt voneinander mit jeweils 500ml destilliertem Wasser in Braunglasflaschen gemischt. Die Braunglasflaschen sind nötig, um die Chemikalien vor UV-Licht zu bewahren. In einem dunklen Raum, ohne UV-Licht, werden die Chemikalien im Verhältnis 1:1 gemischt. Anschließend wird Papier (ab 200g), Stoff oder Holz mit einer dünnen Schicht eingestrichen. Als Gestaltungsmittel kann der Untergrund zum Beispiel kreisförmig oder fleckig eingestrichen werden. Der Chemikalienauftrag kann mittels Schwammpinsel oder Schwammrolle und Borstenpinsel erfolgen. Nach dem Farbauftrag wird der eingestrichene Grund im Dunkeln getrocknet. Der beschichtete, getrocknete Untergrund muss nun belichtet werden. Dafür werden zum Beispiel Pflanzen oder Negative, die auf Folie kopiert wurden, auf den beschichteten Untergrund gelegt und mit einer Glasplatte fixiert. Die Belichtung erfolgt durch Sonnenlicht oder eine UV-Lampe. Die Belichtungsdauer ist abhängig von der Intensität der UV-Strahlung. Bei Sonnenlicht beträgt die Dauer der Belichtung in etwa zwei bis sechs Minuten, bei bewölktem Tageslicht zwanzig bis fünfundvierzig Minuten und mit der UV-Lampe in etwa zwanzig Minuten. Um die ideale Belichtungsdauer herauszufinden muss eine Belichtungsreihe durchgeführt werden. Nach der Belichtung werden Papier, Stoff oder Holz ausgewaschen. Die unbelichteten Stellen können nun ausgewaschen werden. Die belichteten Stellen sind durch die Belichtung ausgehärtet und bilden das Motiv.

Anna Atkins (1799-1871) war die erste, die ein Buch veröffentlichte, das ausschließlich durch das fotografische Verfahren der Cyanotypie illustriert wurde. (Siehe auch Abschnitt 6.2.1. Die Darstellung der Pflanze in der Fotografie am Beispiel einiger Fotografinnen und Fotografen.)

Die SchülerInnen haben die Möglichkeit, für die Erstellung der Cyanotypie entweder Pflanzen oder Negative der Pflanzen zu verwenden. Werden Negative benutzt, so sollten diese mittels Bildbearbeitungsprogramm mit hohem Kontrast versehen werden. Die Durchführung dieser Technik sollte in einer sonnenintensiven Jahreszeit erfolgen, da möglicherweise nicht jede Schule eine UV-Lampe zur Verfügung hat.

10.1.5. *Ton*

Mit Ton wird spielerisch versucht, die Haptik einer fotografierten Pflanze reliefartig, so wie im Unterrichtsfach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“, oder dreidimensional nachzuformen. Eine Herangehensweise wäre dabei, Abdrücke der Pflanzen in Ton zu machen oder die Pflanzen mit Ton zu ummanteln. Vergrößerte Fotografien als Vorlage, die durch Makro-Aufnahmen oder mit Hilfe des USB-Mikroskops entstehen, erleichtern beim Nachformen die Arbeit. Auch Blossfeldt half seinen Schülern durch vergrößerte Aufnahmen: „[...] Nach einer schlaflosen Nacht machte ich eine stark vergrößerte Aufnahme [...] Hierdurch fand ich den Weg, ungeübten Schülern durch photographische Vergrößerungen kleiner Pflanzenformen die Arbeit zu erleichtern.“¹⁹⁴

10.1.6. *Wind*

Blossfeldt war aufgrund der damaligen technischen Mittel gezwungen seine Aufnahmen im Atelier zu machen. Durch die langen Belichtungszeiten, die bei seinen Aufnahmen notwendig waren, konnte er sich keine Verwackelungen leisten. Die SchülerInnen könnten allerdings das absolute Gegenteil von Blossfeldts Arbeitsweise probieren und mit Wind arbeiten. Dafür werden die Pflanzen vor einem neutralen Hintergrund mit Drähten oder Knetmasse an einem oder mehreren Punkten fixiert. Die nicht fixierten Pflanzenteile werden mit künstlich erzeugtem Wind, zum Beispiel durch einen Fön, in Bewegung gesetzt und in Bewegung fotografiert. Hierbei ist die Herausforderung, scharfe Aufnahmen zu erzielen. Erfahrungen im Hinblick auf die technischen Unterschiede von Digitalkamera oder Handykamera können hier erlernt werden. Es besteht auch die Möglichkeit, einen Kurzfilm zu machen.

10.1.7. *Röntgenbilder von Pflanzen*

Der Fotograf Sven Lüdecke macht Röntgenaufnahmen von Blumen. Nach langem Experimentieren mit einem radiologischen Institut wurde den Blumen ein Kontrastmittel ins Wasser gegeben. Durch das Kontrastmittel im Wasser, das die Pflanzen aufsaugen, ist es möglich Röntgenaufnahmen davon zu machen. Die Strukturen der Pflanzen kommen

¹⁹⁴ Adam, a.a.O., S. 21.

dadurch zum Vorschein, dies wäre ohne Kontrastmittel nicht möglich. Diese Technik kann mit den SchülerInnen leider nicht ausprobiert werden, da die Kosten der Herstellung eines Bildes in etwa € 500 betragen. Jedoch kann ihnen der Künstler und dessen Technik anhand einiger Bildbeispiele vorgestellt werden.¹⁹⁵

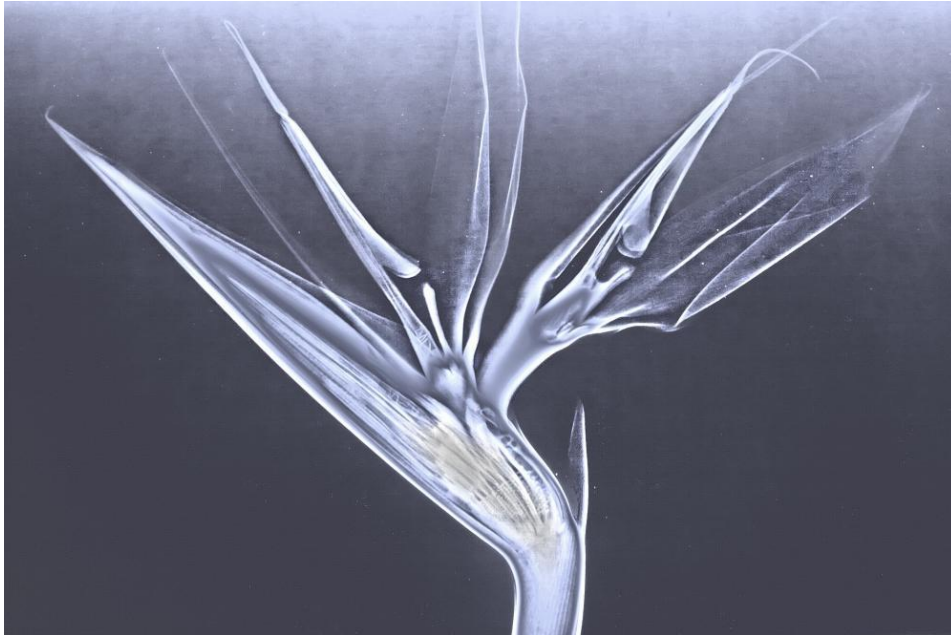


Abb. 68 Sven Lüdecke, Röntgenaufnahme einer Strelitzie (*Strelitzia reginae*)

Bevor das Projekt durchgeführt wird, bedarf es einer ausgiebigen Vorbereitung, einiger Überlegungen und Entscheidungen.

- Mit welcher Schulstufe wird das Projekt durchgeführt?
- Wie viel Zeit steht zur Verfügung?
- Welche technischen Hilfsmittel stehen zur Verfügung?
- Woher wird Pflanzenmaterial genommen?
- Gibt es aktuelle (Pflanzen-) Ausstellungen?
- Sind Exkursionen möglich?
- Bieten sich Möglichkeiten für Fächerübergreifender Unterricht?

Das Unterrichtskonzept ist für Schülerinnen und Schüler jeder Altersgruppe geeignet. Die Projektdauer ist frei wählbar. Bei Ausflügen in den Schulgarten, in den Park oder einen Wald kann das benötigte Pflanzenmaterial gesammelt werden. Was die Natur zu bieten hat, hängt auch von der Jahreszeit ab. Das Positive beim Sammeln von Pflanzen im Winter ist, dass man

¹⁹⁵ Vgl. <https://www.pixum.de/blog/svenluedecke-im-interview-roentgenbilder-von-blumen/> (Zugriff am 20.2.2017, 11:51)

zum Teil schon getrocknete Pflanzen der Natur entnehmen kann und man auf andere Besonderheiten achtet, als in den grünen Jahreszeiten. Äste, Nadelbäume, Zapfen von Nadelbäumen, verwelkte und getrocknete Blüten, die ihre prachtvolle Farbe verloren haben und nun braun sind, Pflanzen, die im Sommer nicht mehr gefielen, wurden auf den Kompost geworfen und bekommen nun wieder Beachtung. Knospen, Früchte, Samen, Rinde können ebenso im Winter, wie auch im Frühling und Sommer Anreiz zum Mikroskopieren und Fotografieren bieten. Es wird genommen, was die Saison gerade zu bieten hat. Besteht Bedarf an exotischen Pflanzen, kann auch eine Exkursion in ein Blumengeschäft angedacht werden.

Wenn es zur Zeit der Unterrichtsdurchführung aktuelle Ausstellungen gäbe, könnte eine Exkursion unternommen werden.

Das Unterrichtskonzept bietet auch Möglichkeiten für fächerübergreifenden Unterricht. Im Biologieunterricht können die Pflanzen seziiert und deren Pflanzenteile botanisch bestimmt werden. Außerdem kann die Erstellung eines Herbariums erfolgen. Für die Erstellung eines Herbariums könnte im Technischen Werken eine Pflanzenpresse gebaut werden. Dafür braucht man zwei wasserundurchlässige Spanplatten, die man in jeder Ecke mit einem Loch versieht, durch die vier Gewindeschrauben geführt werden. Zwischen die Platten werden einige Schichten Karton gelegt, zwischen die dann die Pflanzen zum Pressen gelegt werden. Die Deckplatte wird mit vier Flügelschrauben befestigt.

Durch die vielfache Vergrößerung kommen oft spannende Muster der Pflanzen zum Vorschein, diese könnten durch weitere Bearbeitung im Textilunterricht in der Technik des Siebdruckes gedruckt werden. Mittels Transferdruck kann eine Pflanzenfotografie von Blossfeldt auf einen textilen Stoff gedruckt werden. Des Weiteren kann Tüll, ein netzartiges Gewebe, mit einer Pflanze einer Blossfeldt-Fotografie bestickt werden. Dieser wird über den Transferdruck gelegt. Transferdruck und bestickter Tüll werden gemeinsam auf einen Keilrahmen gespannt.

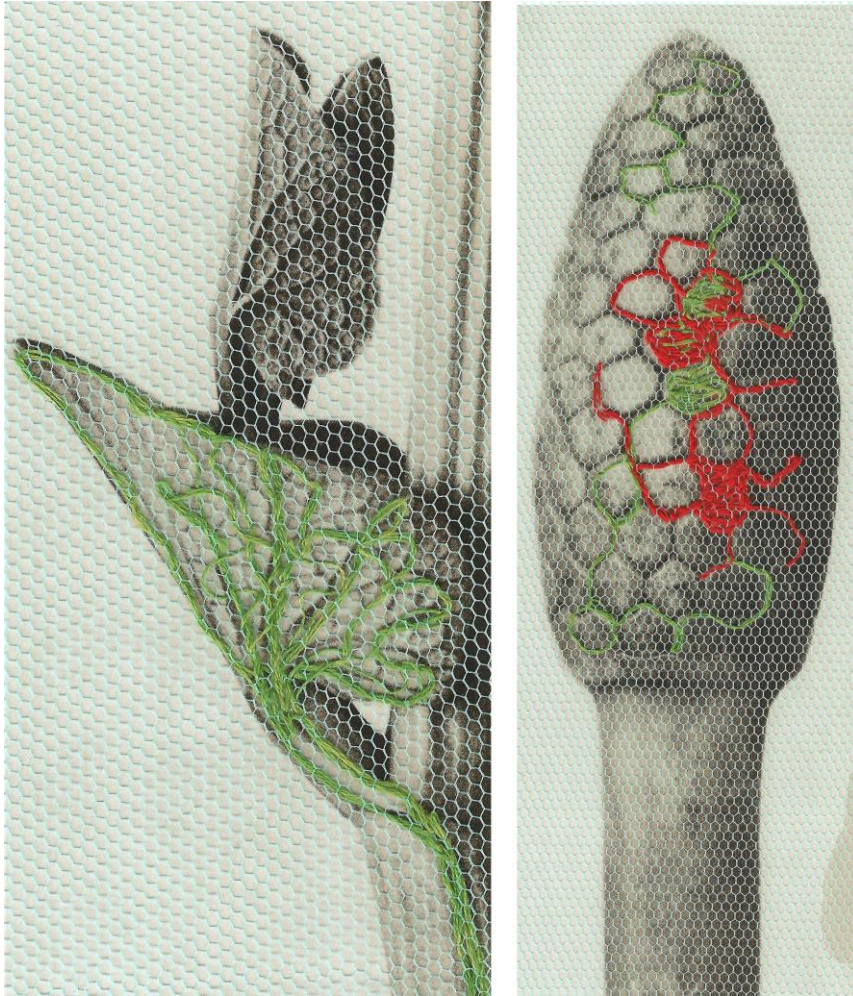


Abb. 69 Überlagerung von besticktem Tüll und der Blossfeldt-Fotografie (Stickerei der Autorin)

Je nachdem, wie viele Unterrichtseinheiten zur Verfügung stehen, kann man das Projekt ausdehnen. Möglicherweise entwickeln die SchülerInnen neue Ideen. Steht nur wenig Zeit zur Verfügung, kann man das Projekt auch reduzieren, indem man sich auf nur ein oder zwei Möglichkeiten fokussiert.

10.1.8. Durchführung des Unterrichtskonzeptes:

An einer niederösterreichischen Schule unterrichte ich derzeit die Fächer Textiles Gestalten und Bildnerische Erziehung. Das Unterrichtskonzept wird mit der sechsten Klasse dieser Schule durchgeführt und mit einem Malkurs, den ich zwei Stunden pro Woche leite. Die sechste Klasse setzt sich derzeit, im Sommersemester 2017, aus drei Schülerinnen und fünf Schülern im Alter von elf bis dreizehn Jahren zusammen. Im Malkurs sind dieses Semester, ebenfalls Sommersemester 2017, dreizehn Kinder zwischen sechs und zehn Jahren.

Um all diese für das Unterrichtskonzept beschriebenen Möglichkeiten und Herangehensweisen an Blossfeldt durch unterschiedlichste Techniken im Unterricht auszuprobieren, bräuchte es sehr viel Zeit. Daher möchte ich mich vorerst auf nur einige wenige Punkte beschränken, um die Durchführung in vier Unterrichtseinheiten zu ermöglichen.

10.2. Beschreibung der Unterrichtseinheiten

In Form von Frontalunterricht werden zu Beginn der ersten Einheit die Künstler Karl Blossfeldt und Joan Fontcuberta vorgestellt. Die wichtigsten Eckdaten aus Blossfeldts Leben und sein beruflicher Werdegang werden dabei besprochen. Von Fontcuberta wird vor allem die Serie „Herbarium“ in Hinblick auf Blossfeldts Werk beleuchtet. Aus Zeitgründen wird den SchülerInnen bereits gesammeltes Material aus der Natur zum Arbeiten gegeben. Gegebenenfalls wird der Unterricht zwanzig Minuten früher beendet, um in den Schulgarten zu gehen. Dort können die Jugendlichen für die folgende Unterrichtseinheit selbst Pflanzen sammeln. Das mitgebrachte Material wird auf forschende Weise nach Blossfeldt und Fontcuberta beschnitten und neu zusammengesetzt.

In der zweiten Einheit wird das Pflanzenmaterial mit dem USB-Mikroskop untersucht. Dabei werden die Formen, die sich durch vielfache Vergrößerung ergeben, analysiert. Außerdem werden in dieser Einheit die beschnittenen Pflanzen und entstandenen Pflanzengebilde unterschiedlichster Pflanzen vor neutralem Hintergrund mit einer Digitalkamera und den Handykameras der SchülerInnen fotografiert.

Die entstandenen Fotografien werden in der dritten Einheit betrachtet und mit den Fotografien Blossfeldts und Fontcubertas in Beziehung gesetzt. Ähnlichkeiten und Unterschiede werden dabei besprochen. Anschließend werden die Fotografien der Schüler im Programm Adobe Photoshop CS6 bearbeitet. Die Fotografien werden gegebenenfalls schwarzweiß gemacht oder deren Kontraste erhöht. In der vierten und damit letzten Einheit wird entweder nach den eigens erarbeiteten Pflanzenfotografien oder nach Blossfeldts Pflanzenfotografien blind gezeichnet.

Übersicht der Unterrichtseinheiten:

Unterrichtseinheit zu je 100 min	Theorie und Praxis	Materialien
1. Einheit	<ul style="list-style-type: none"> - Vorstellen von Blossfeldt und Fontcuberta (30 min) - Welche Formen können SchülerInnen in den Fotografien erkennen? - Bearbeitung des Pflanzenmaterials durch Beschneiden und neu Zusammensetzen (40 min) - Aufräumen (10 min) - Sammeln von Pflanzen (20 min) 	<ul style="list-style-type: none"> - Pflanzen - Scheren - Kleber - Drähte
2. Einheit	<p>Untersuchung der Pflanzen mit USB-Mikroskop:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Welche Formen ergeben sich durch vielfache Vergrößerung? - Waren diese auch ohne Vergrößerung sichtbar? - Fotografieren der entstandenen Pflanzen vor neutralen Hintergründen. 	<ul style="list-style-type: none"> - USB-Mikroskop - Laptop - Digitalkamera - Mobiltelefon - Neutraler Hintergrund (Tischplatte, Kartons, weißes Papier, Packpapier) - Lampen
3. Einheit	<ul style="list-style-type: none"> - Betrachtung der entstandenen Fotografien. - Fotografien mit Blossfeldts und Fontcubertas Fotografien in Beziehung setzen. - Gibt es Ähnlichkeiten? - Welche gravierenden Unterschiede fallen auf? - Bildbearbeitung der Fotografien mit dem Programm Adobe Photoshop CS6 	<ul style="list-style-type: none"> - Laptop mit Adobe Photoshop CS6
4. Einheit	<ul style="list-style-type: none"> - Blindzeichnen 	<ul style="list-style-type: none"> - eigens entstandene Fotografien - Blossfeldt Fotografien - Papier - Bleistift - Kohlestift

10.3. Reflexion

10.3.1. Schule

Im Folgenden wird der Verlauf der Umsetzung des Unterrichtskonzepts beschrieben.

Die erste Unterrichtseinheit in der Schule ist relativ planmäßig verlaufen. Anstatt, wie vorgesehen, nur botanische Konstellationen zu kreieren, wurde das Mikroskopieren und Fotografieren schon ausprobiert. Dies hat sich nicht unbedingt als Vorteil erwiesen, da die Auseinandersetzung mit den Pflanzen, das Beschneiden und Experimentieren damit zu kurz gekommen ist. Die theoretische Einführung, das Vorstellen der Künstler Karl Blossfeldt und Joan Fontcuberta, nahmen die SchülerInnen mit großem Interesse wahr. Während ich erzählte, waren sie sichtlich begeistert von den Pflanzenformen der Blossfeldt-Fotografien. Als ich ihnen die Fotografien der Schachtelhalme von Blossfeldt zeigte, bemerkte ein Schüler sofort, dass diese nicht wie Pflanzen aussehen, sondern wie Turmbauten. Bei den Bildern, die ich ihnen von Fontcubertas Fotografien zeigte, kamen von SchülerInnen immer wieder Kommentare und Beschreibungen über die Formen der Gebilde. Sie analysierten die Konstellationen der Fotografien und versuchten die Materialien, die der Künstler dafür benutzte, herauszufinden. Danach bearbeiteten sie das vorhandene Pflanzenmaterial. Die Option auch selbst ins Freie zu gehen und eigene Pflanzen zu sammeln, interessierte sie nicht. Sie wollten trotz des herrlichen Frühlingstages lieber drinnen bleiben, das von mir bereitgestellte Material verwenden und sich auf das Fotografieren und Mikroskopieren konzentrieren. Das Fotografieren stellte sich allerdings als nicht ganz einfach heraus. An diesem Tag waren nur vier der SchülerInnen anwesend, da die restliche Gruppe krank war. Eine Schülerin und ein Schüler beschäftigten sich intensiv mit dem Mikroskop, während die anderen zwei Schüler eher damit beschäftigt waren, „Spaßfotos“ und „Selfies“ zu machen. Anstatt der Pflanzengebilde, die sie zwar nach dem theoretischen Teil kreierten, jedoch nur kurz, fanden sie es spannender, sich Kopfschmuck aus den Pflanzen zu bauen.

In der zweiten Einheit wurden die Pflanzenfotografien bearbeitet. Zum einen im Programm Adobe Photoshop CS6 und zum anderen mit Bildbearbeitungsprogrammen der Handys der SchülerInnen. Da sonst Handy-Verbot an der Schule herrscht, war ich etwas skeptisch, ob die SchülerInnen tatsächlich das Handy zum Fotos-Machen und bearbeiten verwenden oder sich anders damit beschäftigen. Doch zu meinem Erstaunen funktionierte es gut. Bei der

Betrachtung der gerade entstandenen Fotografien und der Fotografien der Künstler, wurde das Handy-Spiel „Plants vs. Zombies“ erwähnt. Bei diesem Spiel verteidigt der Spieler sein Haus mit Pflanzen, die die angreifenden Zombies abwehren sollen. Bei einigen Pflanzen bemerkten die SchülerInnen, dass Blossfeldts Pflanzen wie die in „Plants vs. Zombies“ aussehen.

In der vierten und somit letzten Einheit wurde anhand der selbst gemachten Fotografien und der Fotografien Blossfeldts mit Kohle und Kohlestiften blind gezeichnet. Ich beobachtete die SchülerInnen während des Blindzeichnens und bemerkte, wie ihre Blicke immer wieder auf das Papier, auf dem sie zeichneten, fiel. Ich bestärkte sie immer wieder, wirklich nur auf das zu zeichnende Motiv zu blicken. Nach der ersten Hälfte der Einheit hatten die SchülerInnen einige Blindzeichnungen erstellt. Die restliche Zeit wurden detailgetreue Zeichnungen angefertigt. Beim Blindzeichnen fielen wider Erwarten keine Kommentare, dass die Zeichnungen hässlich seien oder die SchülerInnen es nicht können. Sie hatten jedoch kein großes Durchhaltevermögen, länger bei der Sache zu bleiben und wollten stattdessen die Pflanzenfotografien genau abzeichnen.

10.3.2. Malkurs

Die Projektumsetzung im Malkurs verlief anders als geplant. Anstatt der vier Unterrichtseinheiten, die in der Schule durchgeführt wurden, gab es in dem Malkurs nur zwei Einheiten zu je 120 Minuten. Das Unterrichtsprojekt wurde auch ein wenig abgewandelt. Nach der Erfahrung, die ich in der Schule gemacht hatte, ging ich die Unterrichtsdurchführung im Malkurs, der gleich anschließend an die erste durchgeführte Einheit in der Schule stattfand, etwas anders an. Der Beginn gestaltete sich ident zu dem in der Schule. Ich stellte den Kindern die beiden Künstler vor. Anschließend ging es an diesem warmen Tag in den Park. Ich hatte schon einiges an Pflanzenmaterial gesammelt, den Kindern bot ich die Möglichkeit, auch selbst Pflanzenteile der Natur zu entnehmen. Dies erwies sich als besonders positiv. Voller Elan rannten sie durch den Park, sammelten Äste, Blätter, Zapfen und erstellten daraus Pflanzengebilde. Rinde wurde von Ästen geschält, ein Vogelnest aus Flechten geformt, Zapfen mit der Rinde zusammengebunden. Auch ein echtes Vogelnest wurde gefunden und mit einer Hauswurz kombiniert. Da die Kinder voller Euphorie beim Erstellen von einem Pflanzengebilde nach dem anderen waren, sich das

Fotografieren in der Schule als nicht so einfach erwiesen hatte und die Kinder kein Interesse am Selbst-Fotografieren hatten, entschied ich mich, die Objekte selbst zu fotografieren.

In der zweiten Einheit des Malkurses zeigte ich ihnen die entstandenen Fotografien und wie man diese bearbeiten kann. Danach experimentierten einige Kinder mit dem USB-Mikroskop, andere probierten das Blindzeichnen aus.

10.4. Fazit

Ich würde das Projekt jederzeit wieder an einer Schule oder in dem Malkurs umsetzen. Die SchülerInnen und Kinder des Malkurses gingen mit großer Motivation an das Projekt heran. Der Prozess der Erstellung der Pflanzenobjekte machte ihnen sichtlich Spaß. Es entstanden großartige Pflanzengebilde und Fotografien. Das Experimentieren mit dem USB-Mikroskop verfolgten sie mit großer Spannung. Leider konnte ich nur ein Mikroskop zur Verfügung stellen, so dass sie sich regelrecht darum stritten. Damit das Fotografieren nicht dazu missbraucht wird, um „Späßfotos“ und „Selfies“ zu machen, müsste man ein professionelleres Fotoequipment benutzen und eventuell ein eigenes Fotostudio einrichten. Auch SchülerInnen anderer Klassen interessierten sich für die vielen Pflanzen, die auf dem Tisch verstreut lagen, und die Gebilde, die die SchülerInnen daraus formten. Als die anderen SchülerInnen das Pflanzenmaterial angriffen, wurde dieses von der 6. Klasse verteidigt. In Zukunft würde ich das Pflanzenmaterial nicht mehr mitbringen, sondern gemeinsam mit den SchülerInnen in die Natur gehen, um zu sammeln.

Mit dem Projekt wurden die SchülerInnen im Sinne Karl Blossfeldts¹⁹⁶ angeregt, die Verbindung mit der Natur wieder herzustellen, den Sinn für die Natur zu wecken, und sie wurden auf den überreichen Formenschatz in der Natur hingewiesen. Sie wurden zu eigener Beobachtung der heimischen Pflanzenwelt angeregt.

¹⁹⁶ „Meine Pflanzenurkunden sollen dazu beitragen, die Verbindung mit der Natur wieder herzustellen. Sie sollen den Sinn für die Natur wieder wecken, auf den überreichen Formenschatz in der Natur hinweisen und zu eigener Beobachtung unserer heimischen Pflanzenwelt anregen.“ (Adam, a.a.O., S. 199.)

10.5. Fotos während der Arbeit und Ergebnisse

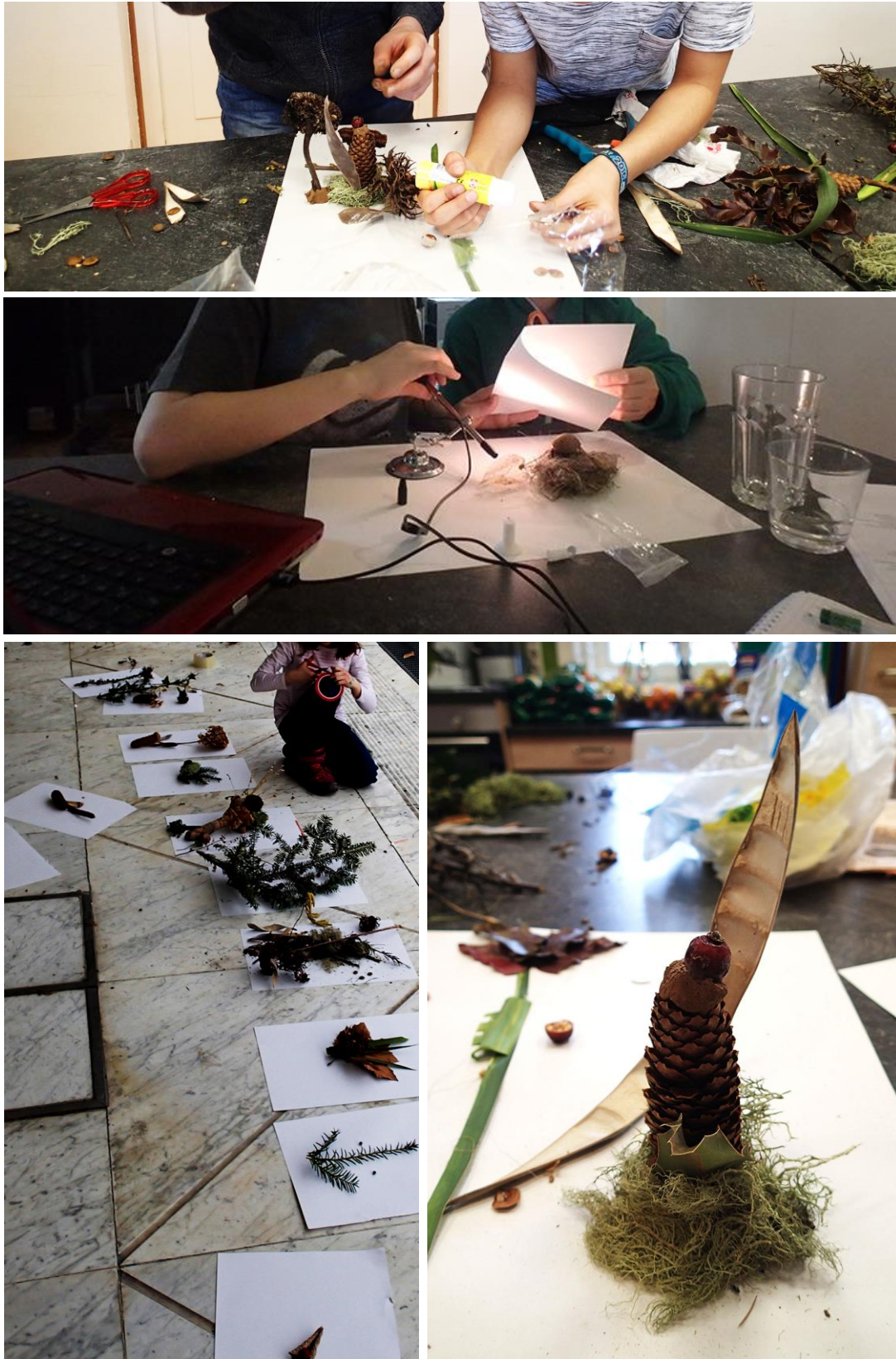


Abb. 70 Während der Arbeit (Fotos der Autorin)



Abb. 71 SchülerInnen-Arbeiten (Fotos der Autorin)

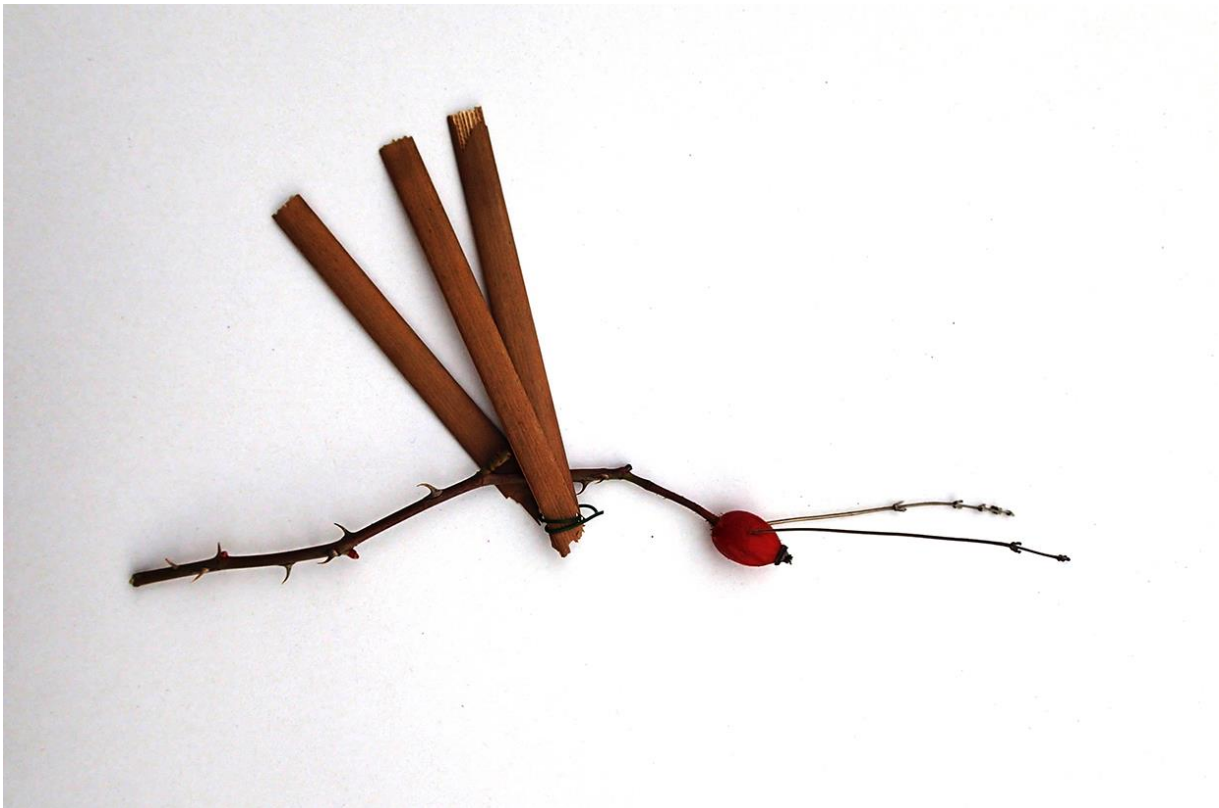


Abb. 72 „Bockerl“ mit geschälter Rinde (Foto der Autorin)

Abb. 73 „Libelle“ (Foto der Autorin)

11. Nachwort

In erster Linie ist Karl Blossfeldt für schwarzweiße, stark vergrößerte, äußerst detailgetreue Pflanzenfotografien bekannt. Als Amateurfotograf fertigte er diese mit einer selbstgebauten Plattenkamera an. Dass er diese zu didaktischen Zwecken an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums Berlin im Fach „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ einsetzte, ist heute fast in Vergessenheit geraten.

Der ursprünglich als Bildhauer, Modelleur und Lehrer tätige Karl Blossfeldt ist einer der bekanntesten Fotografen des 20. Jahrhunderts. Die Einordnung Blossfeldts ist nicht ganz eindeutig, da seine Äußerungen zu seinem Werk rar sind. Er wollte sich nicht zu seinen Bildern äußern, da wortreiche Erklärungen den Eindruck stören könnten.

Zuerst machte er eine Lehre als Bildhauer und Modelleur in einer Kunstgießerei in Mägdesprung, Deutschland. Nach dieser Ausbildung absolvierte er ein zeichnerisches Grundstudium an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin. Dort kam er durch den Kunstgewerbepädagogen Moritz Meurer zum Lehrberuf. Bevor er jedoch in Berlin lehrte, war er mit Moritz Meurer einige Jahre im Mittelmeerraum unterwegs, wo er ihm bei der Erstellung kunstgewerblicher Unterlagen assistierte. Mit einer selbstgebauten Plattenkamera fertigte er bereits in Rom die ersten Pflanzenfotografien an. Diese sollten den Schülern zu einer besseren Anschauung der Pflanzen im Unterricht dienen. Außerdem wollte er damit beweisen, dass die Kunst- und Architekturformen des Abendlandes ihre Grundmuster in Naturformen haben. Durch die Manipulation von Präparaten und Fotografien mittels Beschneidung und Vergrößerung wollte Blossfeldt seine These, Kunstformen hätten ihre Grundmuster in der Natur, durch einen bildlichen Nachweis bekräftigen.

Obwohl der Unterricht „Modellieren nach lebenden Pflanzen“ an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin nur rar besucht wurde, war Blossfeldt bei den Schülern sehr beliebt. Ansonsten hielt man nicht viel von seiner Lehre, da sie als veraltet angesehen wurde. Trotz dieser Unbeliebtheit, vor allem von Seiten des Direktors der Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst, Bruno Paul, blieb Blossfeldt über 30 Jahre lang als Lehrer und ordentlicher Professor tätig.

Als 1928 das Buch „Urformen der Kunst“ mit Blossfeldts Pflanzenfotografien erschien, bekam der Bildhauer, Modelleur und Lehrer plötzlich eine andere Bedeutung. Er wurde als

Künstler angesehen, der weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt wurde. An seiner Rolle als Lehrer änderte dies jedoch nichts, da er bis zu seiner Emeritierung (1930) weiter unterrichtete. Wenige Jahre vor der Veröffentlichung von „Urformen der Kunst“ wurde der Begriff der Neuen Sachlichkeit von Gustav Friedrich Hartlaub geprägt (1925). Auch Blossfeldt wurde, gemeinsam mit Albert Renger-Patzsch und August Sander, zu einem der wichtigsten Interpreten dieser neuen Stilrichtung. Blossfeldt hatte allerdings seine fotografische Methode bereits Ende des 19. Jahrhunderts fertig entwickelt, danach gab es keine Weiterentwicklung mehr. Man könnte Blossfeldt also als Vorläufer der Neuen Sachlichkeit sehen. Diese Zuordnung ist jedoch bei genauerer Betrachtung der Entstehungsweise der Fotografien nicht korrekt, einerseits weil die Fotografien schon vor der Etablierung dieser Kunstrichtung entstanden, andererseits weil Blossfeldt die Pflanzen stark zurechtschnitt. Seit der neuen Präsentationsweise der Fotografien Blossfeldts bei der documenta VI in Kassel (1977) und der Entdeckung der Arbeitscollagen, rastermäßig und nach Motivgruppen geordnet, könnte er als Vorläufer der Konzeptkunst gesehen werden. Durch den großen Erfolg, den „Urformen der Kunst“ mit sich brachte, wurde 1932, kurz vor Blossfeldts Tod, eine zweite Publikation „Wundergarten der Natur“ veröffentlicht. Posthum gab es noch eine dritte Veröffentlichung „Wunder in der Natur“.

Gerade im Hinblick auf den Lehrberuf, insbesondere für Kunstpädagoginnen und Kunstpädagogen, eröffnet sich durch den Einblick in das Leben Blossfeldts und dessen Arbeitsweise eine große Bandbreite neuer Möglichkeiten, die man im Unterricht anwenden und mit SchülerInnen erarbeiten kann.

12. Anhang

12.1. Quellenverzeichnis

12.1.1. *Literatur*

Adam, Hans Christian (1999): Karl Blossfeldt, 1865-1932; Köln.

Adam, Hans Christian (2008): Karl Blossfeldt - The Complete Published Work; Köln.

Akademie der Künste (Hrsg.) (1999): Karl Blossfeldt, Licht an der Grenze des Sichtbaren, die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin; München [u.a.].

Auer von Welsbach, Alois (1854): Die Entdeckung des Naturselbstdruckes: oder die Erfindung, von ganzen Herbarien, Stoffen, Spitzen, Stickereien und überhaupt allen Originalien und Copien, wenn sie auch noch so zarte Erhabenheiten und Vertiefungen an sich haben, durch das Original selbst auf einfache und schnelle Weise Druckformen herzustellen, womit man sowohl weiss auf gefärbtem Grunde drucken und prägen, als auch mit den natürlichen Farben auf weissem Papiere Abdrücke, dem Originale identisch gleich, gewinnen kann, ohne dass man einer Zeichnung oder Gravure auf die bisher übliche Weise durch Menschenhände bedarf. Wien: K. k. Hof- u. Staatsdruckerei.

Blossfeldt, Karl (1981): Das fotografische Werk - Mit einem Text von Gert Mattenklott, München.

Blossfeldt, Karl (2001): Wundergarten der Natur. In: Lammert, Angela/ Akademie der Bildenden Künste (Hrsg): Konstruktionen von Natur - von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.]. S. 115-116.

Brauchitsch, Boris von (2002): Kleine Geschichte der Fotografie. Stuttgart.

Bredenkamp, Horst/ Bruhn, Matthias/ Werner, Gabriele (Hrsg.) (2010): Kontaktbilder, Berlin.

Breidbach, Olaf/ Lippert Werner (Hrsg.) (2010): Die Natur der Dinge - Wien [u.a.].

Brockhaus (2007/08): Das große Weltlexikon in 21 Bänden, Berlin.

Conrath-Scholl, Gabriele: August Sander (1997): Menschen des 20. Jahrhunderts- Aspekte einer Entwicklung. In: Wilde, Ann/ Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.]. S. 24-53.

Ganteführer, Anne (1997): Karl Blossfeldt und die „phantastischen Möglichkeiten“ der Photographie. In: Wilde, Ann/ Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.]. S. 54-79.

Ganteführer-Trier, Anne (2000): Aus Verehrung der Natur – Die Photographien von Karl Blossfeldt und ihre Rezeption. In: Breidbach/ Olaf; Lippert Werner (Hrsg.): Die Natur der Dinge - Wien [u.a.]. S. 96-105.

Ganteführer-Trier, Anne (2001): Der Künstler als Archivar. Zu den Arbeitscollagen von Karl Blossfeldt. In: Lammert, Angela/ Akademie der Bildenden Künste (Hrsg): Konstruktionen von Natur - von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.]. S. 13-22.

Haeckel, Ernst (2016): Kunstformen der Natur - Kunstformen aus dem Meer, mit einem Vorwort von Olaf Breidbach sowie Beiträgen von Olaf Breidbach und Irenäus Eibl- Eibesfeldt, München-London-New York, 2012, 3. Auflage.

Hammers, Birgit (2012): Faszination Pflanze - Die Fotobücher von Karl Blossfeldt. In: Heiting, Manfred/ Jaeger, Roland (Hrsg): Autopsie - Deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Band 1, Göttingen. S. 188-201.

Heckert, Virginia (1997): Der Gegenstand als Ausgangspunkt: Von „Die Freude am Gegenstand“ zu „einem Gegenstand zuliebe“. In: Wilde, Ann/ Photographische Sammlung /

SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.], S. 80-107.

Heiting, Manfred/ Jaeger, Roland (Hrsg) (2012): Autopsie - Deutschsprachige Fotobücher 1918-1945, Band 1, Göttingen, 2012. S. 188-201.

Janzen, Thomas (1997): Das „Wesen der Dinge“ fotografieren. In: Wilde, Ann und Jürgen/ Weski, Thomas (Hrsg.): Albert Renger-Patzsch- Meisterwerke, München, Paris, London. S. 9-23.

Lack, H. Walter (2010): Bilder aus Asphalt. Zur Rolle von Kontaktverfahren bei der Erfindung der Fotografie. In: Bredekamp, Horst/ Bruhn, Matthias/ Werner, Gabriele (Hrsg.): Kontaktbilder. S. 64-71.

Lammert, Angela (1999): Karl Blossfeldt – Dramaturg der Ausdauer. In: Akademie der Künste (Hrsg.): Karl Blossfeldt, Licht an der Grenze des Sichtbaren, die Sammlung der Blossfeldt-Fotografien in der Hochschule der Künste Berlin; München [u.a.]. S. 16-29.

Lammert, Angela/ Akademie der Bildenden Künste (Hrsg) (2001): Konstruktionen von Natur - von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.].

Lange, Susanne (1997): August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher: Vergleichende Konzeptionen. In: Wilde, Ann/ Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.]. S. 11-22.

Lange, Susanne (1997): Zu den Photographien von Bernd und Hilla Becher. In: Wilde, Ann/ Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.]. S. 108-131.

Langer, Freddy (2002): Fotografie! Das 19. Jahrhundert. München, Berlin, London, New York.

Meyer Stump, Ulrike (2001): Natur im Raster: Blossfeldt-Rezeption heute. In: Lammert, Angela/ Akademie der Bildenden Künste (Hrsg): Konstruktionen von Natur- von Blossfeldt zur Virtualität, Amsterdam [u.a.]. S. 35-46.

Steigenberger, Thomas (2001): Karl Blossfeldts Ausbildung und Lehrtätigkeit und die Bedeutung Moritz Meurers für sein fotografisches Œuvre. S. In: Lammert, Angela/ Akademie der Bildenden Künste (Hrsg): Konstruktionen von Natur- von Blossfeldt zur Virtualität, zusammengestellt von Lammert A., Amsterdam [u.a.]. S. 23-34.

Vierhuff, Hans Gotthard (1980): Die Neue Sachlichkeit - Malerei und Fotografie, Köln

Wilde, Ann/ Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.) (1997): Vergleichende Konzeptionen: August Sander, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Bernd und Hilla Becher; München [u.a.].

Wilde, Ann und Jürgen/ Weski, Thomas (Hrsg.) (1997): Albert Renger-Patzsch - Meisterwerke, München, Paris, London.

Wilde, Ann und Jürgen (2000): Karl Blossfeldt - Arbeitscollagen, Mit einem Text von Ulrike Meyer Stump, München.

12.1.2. *Internet*

Baacke, Annika (2013): Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation-Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt. Dissertation, Berlin. (http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000015708/Annika_Baacke_FU_-_Kompri.pdf, Zugriff am 7.2.2017, 13:59).

Grafikstiftung Neo Rauch/ Archiv Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.) (2015): Karl Blossfeldt und Neo Rauch. Berlin/ Leipzig. (http://www.eigenart.com/files/nr_kb_gnr_begegnung_druck_inhalt_ansicht2.pdf, Zugriff am 17.6.2016, 11:53).

Knipper, Rajka (2009): Die Sammlung Karl Blossfeldt in der Universität der Künste Berlin. Lehrmittel für den kunstgewerblichen Unterricht. Auszug aus der Photographischen Sammlung.

http://www.photographie-sk-kultur.de/fileadmin/user_upload/download/Knipper_20090312.pdf (Zugriff am 12.06.2016, 14:19).

<http://www.medienkunstnetz.de/kuenstler/sherrie-levine/biografie/> (Zugriff am 23.2.2017, 20:33)

http://www.kphgraz.at/fileadmin/Ausbildung/Lehramt_VL/Sem_4/Kompetenzen_Bildnerische_Erziehung.pdf (Zugriff am 23.2.2017, 10:25)

http://www.deutschlandradiokultur.de/ausstellung-von-neo-rauch-ich-gehoere-zu-den-anbetern-alles.1013.de.html?dram:article_id=321210 (Zugriff am 14.3.2017, 08:48)

<https://www.pixum.de/blog/svenluedecke-im-interview-roentgenbilder-von-blumen/> (Zugriff am 20.2.2017, 11:51)

12.2. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Karl Blossfeldt.....	3
Bildquelle: Adam, Hans Christian (2008): Karl Blossfeldt- The Complete Published Work; Köln: Taschen GmbH. S. 2.	
Abb. 2 Zwei Schüler der Blossfeldt-Klasse beim Arbeiten, um 1920-1930.....	21
Bildquelle: Steigenberger, a.a.O., S. 31.	
Abb. 3 Foto der Blossfeldt- Klasse, um 1920-1930	21
Bildquelle: Steigenberger, a.a.O., S. 31.	
Abb. 4 Schülerzeichnung der Blossfeldt- Klasse, 1908, 30,5 x 48,3 cm, HdK-Archiv, Berlin	22
Bildquelle: Steigenberger, a.a.O., S. 32.	
Abb. 5 Meurer-Bronze o.J. HdK-Archiv, Berlin.....	22
Bildquelle: Steigenberger, a.a.O., S. 32.	
Abb. 6 Schülerzeichnung der Blossfeldt- Klasse, Osterluzei, 1908, 30,3 x 47,8 cm	22
Bildquelle: Steigenberger, a.a.O., S. 33.	
Abb. 7 Moritz Meurer, Zeichnung einer Osterluzei, Dresden 1895	22
Bildquelle: Steigenberger, a.a.O., S. 33.	
Abb. 8 Karl Blossfeldt, Osterluzei, Stängel mit Blatt, 8x vergrößert	22
Bildquelle: Adam, a.a.O., S. 135.	
Abb. 9 Karl Blossfeldt, Winter-Schachtelhalm, Querschnitt eines Stängels, 30x vergrößert	23
Bildquelle: Adam, a.a.O., S. 76.	
Abb. 10 Zeichnung Moritz Meurers, aus Pflanzenformen, Dresden 1895	23
Bildquelle: Steigenberger, a.a.O., S. 34.	
Abb. 11 Karl Blossfeldt, Equisetum hyemale.....	32
Bildquelle: Adam, a.a.O., S. 72. [Veränderungen in dem Foto vorgenommen von der Autorin].	
Abb. 12 Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalm I, Bildausschnitt von Tafel 1 aus den Arbeitscollagen	32
Bildquelle: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 25. [Veränderungen in dem Foto vorgenommen von der Autorin].	

Abb. 13 Douglas Huebler, Duration Piece No. 4, 1969, Fotografien und Text, 70 x 100 cm	34
Bildquelle: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 18.	
Abb. 14 Sol LeWitt, aus PhotoGrids, 1977, 26 x 26,5 cm	35
Bildquelle: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 18.	
Abb. 15 Gerhard Richter, Kerzen 1982, Atlas Nr. 398/396, 51,7 x 66,7 cm	36
Bildquelle: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 19.	
Abb. 16 Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalme II	37
Bildquelle: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 27.	
Abb. 17 Karl Blossfeldt, Manna-Esche	40
Bildquelle: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 57.	
Abb. 18 Albert Renger-Patzsch, Sempervivum percarneum (Hauswurz), 1922/23.....	46
Wilde/Weski, Meisterwerke, a.a.O., Tafel 17, S. 44.	
Abb. 19 Albert Renger-Patzsch, Buchenwald, 1936.....	46
Wilde/Weski, Meisterwerke, a.a.O., Tafel 88, S. 135.	
Abb. 20 Albert Renger-Patzsch, Doppelläufige Wendeltreppe, Marienkirche in Zwickau, 1928	46
Wilde/Weski, Meisterwerke, a.a.O., Tafel 84, S. 130.	
Abb. 21 Albert Renger-Patzsch, Lufteinlassröhre der Winderhitzer, Hochofenwerk Herrenwyk, Lübeck, 1928.....	46
Wilde/Weski, Meisterwerke, a.a.O., Tafel 44, S. 85.	
Abb. 22 August Sander, Großmutter mit Kind, Westerwald, 1913	51
Bildquelle: Conrath-Scholl, a.a.O., S. 36.	
Abb. 23 August Sander, Lumpenball, Köln, 1930	51
Bildquelle: Conrath-Scholl, a.a.O., S. 47.	
Abb. 24 August Sander, Arbeiter, 1926	51
Bildquelle: Conrath-Scholl, a.a.O., S. 39.	
Abb. 25 August Sander, Zirkusarbeiter, um 1930.....	51

Bildquelle: Conrath-Scholl, a.a.O., S. 48.

Abb. 26 Bernd und Hilla Becher, Hüttenwerk Duisburg-Bruckhausen, 1992, Gesamtansicht;
Hochofenkopf, 1970-1994, 3 Ansichten 54

Bildquelle: Wilde, a.a.O., S. 127.

Abb. 27 Bernd und Hilla Becher, Gasbehälter 56

Bildquelle: Wilde A. u. J., a.a.O., S. 17.

Abb. 28 Aus Auer von Welsbach, 1854 63

Bildquelle: Auer von Welsbach, a.a.O., S. 4.

Abb. 29 Spitzen-Naturselbstdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853 64

Bildquelle: Auer von Welsbach, a.a.O., im Mittelteil des Buches.

Abb. 30 Achat-Naturselbstdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853 64

Bildquelle: Auer von Welsbach, a.a.O., im Mittelteil des Buches.

Abb. 31 Fisch-Skelett-Naturselbstabdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853..... 64

Bildquelle: Auer von Welsbach, a.a.O., im Mittelteil des Buches.

Abb. 32 Blätter-Naturselbstabdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853 64

Bildquelle: Auer von Welsbach, a.a.O., im Mittelteil des Buches.

Abb. 33 Fledermaus-Naturselbstabdruck, k. k. Hof- und Staatsdruckerei zu Wien, 1853 64

Bildquelle: Auer von Welsbach, a.a.O., im Mittelteil des Buches.

Abb. 34 Joseph Nicéphore Niépce, Heliografie, 1826 67

Bildquelle:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e8/Point_de_vue_du_Gras_by_Ni%C3%A9pce%2C_1826.jpg/800px-Point_de_vue_du_Gras_by_Ni%C3%A9pce%2C_1826.jpg
(Zugriff am 2.2.2017, 21:22)

Abb. 35 Retuschierte Reproduktion der Heliografie, 1953 67

Bildquelle:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5c/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg/1024px-View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg

Abb. 36 Altägyptische Kapitelle in Form einer Lotusblüte 67

Bildquelle:

http://www.mein-altaegypten.de/Website/Bilder-Inhalte/Architektur/pf_Kom_Ombo_2.jpg
(Zugriff am 5.1.2017, 13:30)

Abb. 37 Decke mit gemalten Heilkräutern der Klosterkirche St. Michael zu Bamberg..... 67

Bildquelle: https://bildarchiv-schinner.de/typo3temp/j_gallery/d_5025_450_450_90.jpg
(Zugriff am 5.1.2017, 13:32)

Abb. 38 Anna Atkins, Photographs of British Algae, 1843..... 68

Bildquelle: https://farm1.staticflickr.com/414/20144778765_4b3929d753_b.jpg (Zugriff am 5.1.2017, 14:43)

Abb. 39 Anna Atkins, *Cystoseira granulata* und *rhodomenia laciniata*, 1843..... 68

Bildquelle:

<https://s3-eu-central-1.amazonaws.com/centaur-wp/creativereview/prod/content/uploads/2016/01/blue1.jpg> (Zugriff am 5.1.2017, 14:43)

Abb. 40 William Henry Fox Talbot, Fotogramm, ca. 1833 69

Bildquelle:

<https://s-media-cache->

<ak0.pinimg.com/originals/fb/18/80/fb18802f65def08f63bddad24aea4d65.jpg> (Zugriff am 5.1.2017, 14:40)

Abb. 41 Edward Weston, Kohlblatt, 1931 72

Bildquelle: Heiting, Manfred (Hg): Edward Weston, Taschen Verlag, 2013. S. 112.

Abb. 42 Robert Mapplethorpe, Ajitto, 1981 72

Bildquelle: <http://www.artfacts.net/artworkpics/15236b.jpg> (Zugriff am 5.1.2017, 11:25)

Abb. 43 Edward Weston, Paprika Nr. 30, 1930 72

Bildquelle: Heiting, Manfred (Hg): Edward Weston, Taschen Verlag, 2013. S. 107.

Abb. 44 Joan Fontcuberta, *Lavandula Angustifolia*, Serie «*Herbarium*», Barcelona, 1984..... 73

Bildquelle: http://idata.over-blog.com/0/32/53/06/AA/fontcuberta-2011/fontcuberta1_600.jpg
(Zugriff am 10.2.2017, 10:55)

Abb. 45 Joan Fontcuberta, Mullerpolis Plunfis, 1984..... 73

Bildquelle:

http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02985/PX5634070_Mullerpo_2985981c.jpg
(Zugriff am 9.2.2017, 14:56)

- Abb. 46** Joan Fontcuberta, *Cardus fipladissus*, 1985..... 74
 Bildquelle: http://idata.over-blog.com/0/32/53/06/AA/fontcuberta-2011/fontcuberta3_200.jpg
 (Zugriff am 10.2.2017, 10:59)
- Abb. 47** Joan Fontcuberta, *Guillumeta polymorpha*, 1982 74
 Bildquelle: http://idata.over-blog.com/0/32/53/06/AA/fontcuberta-2011/fontcuberta4_200.jpg
 (Zugriff am 10.2.2017, 11:01)
- Abb. 48** Joan Fontcuberta, *Dendrita victoriosa*, 1982 74
 Bildquelle: http://idata.over-blog.com/0/32/53/06/AA/fontcuberta-2011/fontcuberta5_200.jpg
 (Zugriff am 10.2.2017, 11:02)
- Abb. 49** Sherrie Levine, *Untitled (After Karl Blossfeldt: 11)*, Silbergelatine-Abzug, 50,8 x 40,6 cm, 1990 75
 Bildquelle: https://iif.fotomuseum.ch/image/19002_0000/full/!976,9999/0/default.jpg
 (Zugriff am 9.2.2017, 15:07) (© Sherrie Levine)
- Abb. 50** Karl Blossfeldt, *Blüte einer Seidenpflanze*, 18x vergrößert..... 75
 Bildquelle: Adam, a.a.O., S. 100.
- Abb. 51** Dorisches Kapitell 87
 Bildquelle: <http://www.cilento.de/cmsdata/image/229.jpg> (Zugriff am 10.3.2017, 11:10)
- Abb. 52** Ionisches Kapitell 87
 Bildquelle: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Perge_Agora_-_Ionisches_S%C3%A4ulenkapitell.jpg (Zugriff am 10.3.2017, 11:08)
- Abb. 53** Korinthisches Kapitell 87
 Bildquelle: http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/architektur/kapitell/korinthisch/korinth4.jpg (Zugriff am 10.3.2017, 11:04)
- Abb. 54** Karl Blossfeldt, *Winter-Schachtelhalm*, Sproßstück mit Querschnittfläche (*Equisetum hyemale*) 87
 Bildquelle: Adam, Hans Christian: *Karl Blossfeldt- The Complete Published Work*; Köln: Taschen GmbH, 2008. S. 244.
- Abb. 55** Karl Blossfeldt, *Wurmfarn (Aspidium filixmas)* 4x vergrößert 87
 Bildquelle: Adam, Hans Christian: *Karl Blossfeldt- The Complete Published Work*; Köln: Taschen GmbH, 2008. S. 72.

Abb. 56 Neo Rauch, „Turmblick“, Tusche, Filzstift, Buntstift auf Papier, 29,7 × 21 cm, 2015 91

Bildquelle: Grafikstiftung Neo Rauch/ Archiv Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.) (2015): Karl Blossfeldt und Neo Rauch. MMKoehn Verlag, Berlin/ Leipzig. S. 39. (http://www.eigenart.com/files/nr_kb_gnr_begegnung_druck_inhalt_ansicht2.pdf, Zugriff am 17.6.2016, 11:53, S. 20.)

Abb. 57 Neo Rauch, „Guß“, sechsfarbige Tuschelithographie, 48 x 68 cm, 2015 92

Bildquelle: Grafikstiftung Neo Rauch/ Archiv Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.) (2015): Karl Blossfeldt und Neo Rauch. MMKoehn Verlag, Berlin/ Leipzig. S. 27. (http://www.eigenart.com/files/nr_kb_gnr_begegnung_druck_inhalt_ansicht2.pdf, Zugriff am 17.6.2016, 11:53, S. 14.)

Abb. 58 Neo Rauch, „Märzarbeit“, Öl auf Papier, 237 x 206,5 cm, 2015..... 93

Bildquelle: Grafikstiftung Neo Rauch/ Archiv Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.) (2015): Karl Blossfeldt und Neo Rauch. MMKoehn Verlag, Berlin/ Leipzig. S. 91. (http://www.eigenart.com/files/nr_kb_gnr_begegnung_druck_inhalt_ansicht2.pdf, Zugriff am 17.6.2016, 11:53, S. 46.)

Abb. 59 Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalm (*Equisetum hyemale*) 12x vergrößert 94

Bildquelle: Adam, Hans Christian: Karl Blossfeldt- The Complete Published Work; Köln: Taschen GmbH, 2008. S. 31.

Abb. 60 Ausschnitt aus Neo Rauchs „Märzarbeit“, Öl auf Papier, 237 x 206,5 cm, 2015..... 94

Bildquelle: Grafikstiftung Neo Rauch/ Archiv Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.) (2015): Karl Blossfeldt und Neo Rauch. MMKoehn Verlag, Berlin/ Leipzig. S. 91. (http://www.eigenart.com/files/nr_kb_gnr_begegnung_druck_inhalt_ansicht2.pdf, Zugriff am 17.6.2016, 11:53, S. 46.)

Abb. 61 Blindzeichnungen nach einer Fotografie von Karl Blossfeldt, Winterschachtelhalm 12x vergrößert und Osterluzei 8x vergrößert (Zeichnungen der Autorin)..... 99

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 62 Überlagerung der Blindzeichnungen und der Originalfotografien von Blossfeldt (Zeichnungen der Autorin) 100

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 63 Überlagerung der Blindzeichnung und der Originalfotografie von Blossfeldt (Zeichnung der Autorin) 101

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 64 Kohlezeichnung Winterschachtelhalm und Kohlezeichnung Seidenblume (Zeichnungen der Autorin) 102

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 65 Aquarell einer Blossfeldt Fotografie auf Transparentpapier, Blüte einer Seidenpflanze, 18x vergrößert und Überlagerung des Aquarells auf Transparentpapier und der Originalfotografie von Blossfeldt (Aquarell der Autorin) 103

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 66 Seidenblume, Kopie einer Kohlezeichnung naturgetreu koloriert (aquarellierte Kohlezeichnung der Autorin) 104

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 67 Seidenblume, Kopie einer Kohlezeichnung mit freier Farbwahl koloriert (aquarellierte Kohlezeichnung der Autorin) 104

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 68 Sven Lüdecke, Röntgenaufnahme einer Strelitzie (*Strelitzia reginae*) 107

Bildquelle: <http://blog.pixum.de/wp-content/uploads/2014/04/binary13.jpg> (Zugriff am 22.2.2017, 11:58)

Abb. 69 Überlagerung von besticktem Tüll und der Blossfeldt-Fotografie (Stickerei der Autorin) 109

Bildquelle: Fotos der Autorin.

Abb. 70 Während der Arbeit (Fotos der Autorin) 115

Bildquelle: Fotos der Autorin.

Abb. 71 SchülerInnen-Arbeiten (Fotos der Autorin) 116

Bildquelle: Fotos von der Autorin.

Abb. 72 „Bockerl“ mit geschälter Rinde (Foto der Autorin) 117

Bildquelle: Foto der Autorin.

Abb. 73 „Libelle“ (Foto der Autorin) 117

Bildquelle: Foto der Autorin.