

Albert Renger-Patzsch  
Über die Grenzen unseres Metiers  
Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?  
Text, Kontexte und Dokumente

Herausgegeben und mit einer Einleitung von Bernd Stiegler



# Albert Renger-Patzsch versus August Sander oder Komplexe Einstellungen zur Geschichte

## I Konfrontationen und ihre Spuren

Wenn man den 1961 publizierten Text von Albert Renger-Patzsch »Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?« liest, so trägt er kaum noch Spuren der fraglos scharfen Kritik, die ihn veranlaßt hatte. August Sander, gegen den er sich richtet, wird von Renger noch nicht einmal namentlich – und sei es beiläufig – erwähnt (einzig in der Einleitung der Redaktion wird er explizit benannt) und auch der historische Kontext von Sanders großangelegtem Projekt »Menschen des 20. Jahrhunderts« wird bestenfalls am Rande gestreift. In einer ganzen Reihe von Briefen äußerte Renger-Patzsch hingegen seine Kritik an Sander, die er bereits bei Erscheinen von Sanders Buch »Antlitz der Zeit« gegenüber Carl Georg Heise in ähnlicher Deutlichkeit formuliert hatte, unverblümt. Renger hatte 1960 den Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie erhalten und erfuhr, daß Sander ein Jahr später ebenfalls für diese Auszeichnung vorgesehen war. Dieser Preis »zeichnet bedeutende Leistungen aus, die mit Hilfe der Photographie erzielt wurden, insbesondere auf künstlerischem, humanitärem, karitativem, sozialem, technischem, erzieherischem oder wissenschaftlichem Gebiet«.<sup>1</sup> Genau diese Leistung konnte Renger-Patzsch in Sanders Werk nicht erkennen. Daher wandte er sich gleich an mehrere einflußreiche Mitglieder und nicht zuletzt an Gerhard Schröder, den damaligen Präsidenten der Gesellschaft, um gegen Sander als möglichen Preisträger seinen Einspruch einzulegen. So schrieb er etwa am 31. März 1961 an Fritz Gruber:

So will ich doch Ihnen mitteilen, dass ich's auf tiefste bedauern müßte, wenn der Preis auf ihn fiel. Ich kenne Herrn Sander nicht persönlich – was auch nicht wichtig ist – und vor allem habe ich auch nichts gegen ihn als Person,

<sup>1</sup> So die Stiftungsurkunde, zit. nach der Homepage der Deutschen Gesellschaft für Photographie: <http://www.dgph.de/preise/kulturpreis.html>.

aber ganz entschieden als meinen Nachfolger. Sander ist in seinem durchaus überschätzten Werk einer fixen Idée nachgelaufen, denn der Typus ist allenfalls schriftstellerisch, nie aber optisch, am allerwenigsten durch die Photographie zu erfassen. Man muss ihn da durch das sogenannte assoziative Element darstellen, statt durch Figur und Physiognomie, und das ist weder interessant, noch beweiskräftig [*durchgestrichen*: glaubhaft]. Schon in den 20er Jahren hat aus diesem Grunde unter anderen die Kestner Gesellschaft in Hannover die Ausstellung von Sander abgelehnt. Die Arbeiten sind teils naiv, teils oberflächlich, ausserdem als reine Fotografie nur durchschnittlich.<sup>2</sup>

Weitere Briefe folgten, doch auch diese konnten nicht verhindern, daß Sander der Preis zugesprochen wurde. Renger bat nun Wilhelm Schöppe, den Herausgeber der seinerzeit einflußreichen Photo-Zeitschrift »Fotoprisma«, seinen Text zu publizieren und sich auch für eine Publikation in der Schweizer Zeitschrift »Camera« einzusetzen. Dies lag Renger deshalb besonders am Herzen, weil seine Kritik an Sander auch durch ein Heft der Schweizer Zeitschrift »DU« weiter genährt wurde, die in seinen Augen »dazu gedient habe, diese missglückte Typisierung als den repräsentativen Typus des deutschen Menschen der 20er Jahre auszugeben und uns in ganz Europa lächerlich zu machen.«<sup>3</sup> Der dann in »Fotoprisma« publizierte Text ist Rengers kaum noch erkennbarer Einspruch gegen die weithin sichtbare und institutionalisierte Auszeichnung von Sanders Werk.

Bemerkenswert ist neben dieser offenkundigen Frontstellung zwei der wichtigsten Protagonisten der Photographie der Neuen Sachlichkeit auch die Tatsache, daß Renger und Sander sich noch nicht einmal kannten – und das nach einer jeweils über dreißigjährigen Tätigkeit als Photograph. Rechnet man noch Karl Blossfeldt hinzu, so muß man davon ausgehen, daß sich das berühmteste Dreigestirn der neusachlichen Photographie in Deutschland nie begegnet war.

Rengers scharfe Kritik an Sander liest sich weiterhin wie der Versuch, die Rezeption, die sein und Sanders Werk in der Zwischenkriegszeit erfahren hatte, gewissermaßen umzukehren. Während Sanders »Antlitz der Zeit« mit Ausnahme der rechten Publizistik weitgehend mit großer Emphase aufgenommen und diskutiert wurde, galt das für Rengers etwa

<sup>2</sup> Albert Renger-Patzsch korrespondierte in dieser Angelegenheit auch mit Helmut Gernsheim, der, so ein Brief vom 27. Februar 1961, die Einschätzung von Albert Renger-Patzsch teilt. »Ich finde wie Sie, dass Sander nicht bedeutend genug ist.«

<sup>3</sup> So der Brief von Albert Renger-Patzsch an Dr. Gerhard Schröder vom 31. März 1961, der im Anhang, S. 116, abgedruckt ist.

zeitgleich erschienenenes Buch »Die Welt ist schön« nicht in gleicher Weise.<sup>4</sup> Einigen begeisterten standen andere sehr ablehnende Rezensionen gegenüber. Rengers Buch war offenkundig polarisierend, dasjenige von Sander hingegen in heute durchaus überraschender Weise weit weniger.

Eine berühmte (und auch wirkmächtige), radikale wie zugleich rabiate Frontstellung nimmt Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« vor. Während Sander von Benjamin überaus emphatisch rezipiert wird, erscheint Renger-Patzsch als Beispiel eines neusachlichen Ästhetizismus, der in aller Schärfe und Polemik abzulehnen sei. Beide photographischen Positionen werden von Benjamin jedoch in eigentümlicher Weise dekontextualisiert und zugespitzt. Lesen wir erst einmal den recht ausführlichen Passus zu Sander:

August Sander hat eine Reihe von Köpfen zusammengestellt, die der gewaltigen physiognomischen Galerie, die ein Eisenstein oder Pudowkin eröffnet haben, in gar nichts nachsteht, und er tat es unter wissenschaftlichem Gesichtspunkt. »Sein Gesamtwerk ist aufgebaut in sieben Gruppen, die der bestehenden Gesellschaftsordnung entsprechen, und soll in etwa 45 Mappen zu je 12 Lichtbildern veröffentlicht werden.« Bisher liegt davon ein Auswahlband mit 60 Reproduktionen vor, die unerschöpflichen Stoff zur Betrachtung bieten. »Sander geht vom Bauern, dem erdgebundenen Menschen aus, führt den Betrachter durch alle Schichten und Berufsarten bis zu den Repräsentanten der höchsten Zivilisation und abwärts bis zum Idioten.« Der Autor ist an diese ungeheure Aufgabe nicht als Gelehrter herangetreten, nicht von Rassentheoretikern oder Sozialforschern beraten, sondern, wie der Verlag sagt, »aus der unmittelbaren Beobachtung«. Sie ist bestimmt eine sehr vorurteilslose, ja kühne, zugleich aber auch zarte gewesen, nämlich im Sinn des Goethischen Wortes: »Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird.« Demnach ist es ganz in der Ordnung, daß ein Betrachter wie Döblin gerade auf die wissenschaftlichen Momente in diesem Werk gestoßen ist und bemerkt: »Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Photograph vergleichende Photographie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailphotographen gewonnen.« Es wäre ein Jammer, wenn die wirtschaftlichen Verhältnisse die weitere Veröffentlichung dieses außerordentlichen corpus verhinderten. Dem Verlag aber

<sup>4</sup> Vgl. zur Rezeption von Renger-Patzsch die umfangreiche Arbeit von Virginia Heckert: Albert Renger-Patzsch. Contextualizing the early work. 1920–1933. Diss. Columbia-University New York 1999. Zur Rezeption Sanders vgl. Claudia Gabriele Philipp: August Sanders Projekt: Menschen des 20. Jahrhunderts. Rezeption und Interpretation. Diss. Philipps-Universität Marburg 1986/87.

kann man neben dieser grundsätzlichen noch eine genauere Aufmunterung zuteil werden lassen. Über Nacht könnten Werken wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen. Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden, woher man kommt. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.<sup>5</sup>

Benjamins Verortung Sanders zwischen russischer Avantgarde einer- und Goethe andererseits deutet »Antlitz der Zeit« als zeitgenössischen Übungsatlas, der Moholy-Nagys auch in diesem Text an prominenter Stelle zitiertem Diktum, daß der Photounkundige der Analphabet der Zukunft sei, eine photographische Fibel zur Seite stellt. Wenn man Benjamins Text auch als Aufforderung deutet, Photographien neu, ja überhaupt lesen zu lernen, so ist offenkundig Sanders Buch die von ihm dazu bestimmte Fibel. Zu diesem Zweck wird Sanders Projekt aus der Geschichte der photographischen Darstellungsversuche des Typus herausgelöst und radikal in der Gegenwart angesiedelt. Auch mögliche politische Frontstellungen spielen keine Rolle mehr, wird doch Sanders Werk als »unmittelbare Beobachtung« im Sinne einer hier neu gefaßten »physiognomischen Auffassung« politisch gewissermaßen neutralisiert. Die Rasse wird durch die Klasse ersetzt und die inkriminierte Wissenschaft durch die vermeintlich vorurteilslose präzise Beobachtung der Photographie. Mit Sanders Buch in der Hand soll man, so könnte man diese Deutung zuspitzen, Photographien lesen lernen und zugleich die Gegenwart entziffern. Es ist, so Benjamin, ein radikal modernes Buch, das eine neue Alphabetisierung einleitet, die der wirklich moderne Mensch zu durchlaufen habe.

Ganz anders seine Einschätzung von Renger-Patzsch:

Hat die Photographie sich aus Zusammenhängen herausbegeben, wie sie ein Sander, eine Germaine Krull, ein Bloßfeldt geben, vom physiognomischen, politischen, wissenschaftlichen Interesse sich emanzipiert, so wird sie »schöpferisch«. Angelegenheit des Objektivs wird die »Zusammenschau«; der photographische Schmock tritt auf. »Der Geist, überwindend die Mechanik, deutet ihre exakten Ergebnisse zu Gleichnissen des Lebens um.« Je mehr die Krise

<sup>5</sup> Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Bd. II. Frankfurt a. M. 1972ff., S. 373f.

der heutigen Gesellschaftsordnung um sich greift, je starrer ihre einzelnen Momente einander in toter Gegensätzlichkeit gegenüberreten, desto mehr ist das Schöpferische – dem tiefsten Wesen nach Variante; der Widerspruch sein Vater und die Nachahmung seine Mutter – zum Fetisch geworden, dessen Züge ihr Leben nur dem Wechsel modischer Beleuchtung danken. Das Schöpferische am Photographieren ist dessen Überantwortung an die Mode. »Die Welt ist schön« – genau das ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt, und die damit noch in ihren traumverlorensten Sujets mehr ein Vorläufer von deren Verkäuflichkeit als von deren Erkenntnis ist. Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion.<sup>6</sup>

So wie Renger-Patzsch bei seiner Kritik an Sander diesen noch nicht einmal erwähnt, so verzichtet auch Benjamin auf die Nennung seines Namens. Sein Buch »Die Welt ist schön« wird hingegen zu einem Emblem einer Photographie, die sich an die Mode verraten hat und die Ansprüche erhebt, die über das, was sie zu leisten imstande ist, weit hinausgehen. Rengers Photographie wird in Benjamins Darstellung zu einer schöpferischen Leistung, ja zu »Gleichnissen des Lebens«, steht also weit mehr in der Tradition der von ihm scharf kritisierten Kunstphotographie der Jahrhundertwende. Während Sander aus der Geschichte sorgfältig herausgelöst und radikal in der Gegenwart angesiedelt wird, gilt das genaue Gegenteil für Renger: Seine Arbeiten, die fraglos einen radikal modernen Zug haben, werden in die Tradition der piktorialistischen Photographie zurückgestellt, von der sie sich gerade dezidiert absetzen, um sie so einer vermeintlichen ästhetischen Ungleichzeitigkeit und eines Antimodernismus zu überführen.<sup>7</sup>

Renger hat auf diese Kritik nie geantwortet und sich noch nicht einmal dazu geäußert. Gleichwohl liest sich sein Text wie der Versuch, diese eigentümliche Fehlstellung zur Geschichte zu korrigieren, indem er nun seinerseits Sander an die Geschichte der Typenphotographie rückverweist. Um die Kritik von Renger-Patzsch besser verstehen zu können, ist es sinnvoll, Sanders Konzept in einen breiteren photographiehistorischen Kontext zu stellen. Seine Suche nach Typen war nicht die erste

<sup>6</sup> Ebd., S. 376.

<sup>7</sup> Da ich in dem ebenfalls in diesem Jahrbuch abgedruckten Aufsatz diese Zusammenhänge genauer dargestellt habe, verzichte ich hier auf eine detaillierte Analyse.

und wird auch nicht die letzte in dieser Geschichte sein. Allerdings wird ihr spezifischer Ansatz erst dann deutlich, wenn man sie mit anderen vergleichbaren Konzepten kontrastiert.

## II Eine kleine Geschichte der Typusphotographie

Versuche, visuelle Typen zu erstellen, gehen weit in die präphotographische Zeit zurück. Die bekanntesten – und auch von Renger-Patzsch angeführten – stammen von Gall und Lavater, deren originellste wie pointierteste Kritik von Lichtenberg. In der Photographiegeschichte setzen solche Experimente erst in den 1870er Jahren ein, finden aber bis heute eine wenn auch gebrochene und meist kritisch gewendete Fortsetzung. Erich Stenger berichtet davon in seinem Buch »Siegessäug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik« in einem kurzen Abschnitt über »Kompositionsportraits« und »Durchschnittsbilder« und erwähnt den 1935 in den Vereinigten Staaten unternommenen Versuch, »die Helden der Antike zu photographieren, indem man z. B. alle erreichbaren Darstellungen des Julius Cäsar zu einem Durchschnittsbild vereinigte.«<sup>8</sup> Auch dieser greift dabei auf Francis Galton zurück, der Ähnliches bereits ein halbes Jahrhundert vorher, allerdings mit Shakespeare und Alexander dem Großen unternommen hatte. 1890/91 sind sie bereits lexikonfähig, wie der folgende lange Eintrag in »Meyers Konversationslexikon« zeigt, der zugleich das technische Verfahren, um solche Typenphotos zu erstellen, minutiös beschreibt.

*Porträts, zusammengesetzte*, wurden 1879 von Galton und Spencer als Hilfsmittel für physiognomische und ethnologische Studien empfohlen, sofern durch Verschmelzung verschiedener Bilder derselben Person, Familie, Gesellschaftsklasse, von Stammes-, Berufs- oder Leidensgenossen die zufälligen Züge ausgeschieden und die bleibenden oder gemeinsamen mit verstärkter Kraft festgehalten werden. Die Verschmelzung kann auf verschiedenen Wegen bewirkt werden, entweder durch optische Mittel oder am besten mit Hilfe der Photographie. [...] Galton erdachte auch Apparate, um mittels Augengläsern aus isländischem Doppelspat 4–8 Porträte zur Deckung zu bringen; viel vollkommnere Ergebnisse liefert aber die von ihm angegebene, durch Batut und Bowditch verbesserte Methode der kombinierten Photographie, sei es der Personen selbst oder von deren Bildern, resp. deren Negativaufnahmen.

<sup>8</sup> Erich Stenger: Siegessäug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik. Seebuck am Chiemsee 1950, S. 90.

Um eine genaue Deckung zu erzielen, bedient man sich einer besonders vorgerichteten Camera, in welcher sich ein beweglicher Spiegel befindet, der, zuerst unter 45° geneigt stehend, das zu verschmelzende Bild zunächst auf eine in die obere Wandung der Kammer eingesetzte halbdurchsichtige Glasplatte wirft. Auf dieser bezeichnet ein Kreuz (†) Mund-, Nasen- und Augenstellung, und das Bild wird nun so eingestellt, daß Augen, Nase und Mund der Aufnahmen der Vorderansicht auf die vorgezeichneten Linien fallen. Ist dies geschehen, so wird der Spiegel durch einen Druck in die Höhe geklappt, worauf er sich innen an die obere Kastenwand anlegt, so daß die Strahlen nunmehr auf die in der Rückwand fest aufgestellte lichtempfindliche Platte fallen und daselbst das Bild hervorrufen. Die Expositionszeit für jedes Anteilbild richtet sich nach der für die Gesamtaufnahme nötigen Expositionsdauer. Beträgt dieselbe z. B. 60 Sekunden, und es wären 6 Porträte zu vereinigen, so würden für jedes einzelne 10 Sekunden entfallen, bei 10 Porträten nur 6 Sekunden, und so wirkt ein Kopf oder Negativbild nach dem andern auf dieselbe Platte. Es ist selbstverständlich, daß auf dem so gewonnenen zusammengesetzten Bilde nicht alle Teile zur vollständigen Deckung kommen können, Stirnen, Haarfrisur, Nasen und Bart sind von oft sehr verschiedener Gestalt, und die Ohren sitzen nicht in gleicher Höhe am Kopfe, aber abgesehen von einiger Unsicherheit in den Außenumrissen, von den durch die verschiedene Länge der Nase erzeugten großen Nasenlöchern, wird stets ein Porträt von überraschend festen, mittlern Formen erzielt, welches ein ganz verschiedenes Gepräge zeigt, wenn Personen verschiedener Gesellschaftsklassen, z. B. 10 Droschkenkutscher, 10 Künstler, 10 Ärzte oder Naturforscher, so verschmolzen werden. Man kann überzeugt sein, daß damit ein mittlerer Typus erhalten wird, der z. B. bei der Vereinigung von Porträten derselben Rasse und Nationalität, derselben Verbrecherklasse, derselben Geisteskrankheit oft überraschend deutlich die charakteristischen Züge wiedergibt und deshalb von wissenschaftlichem Werte ist [...].

Vielleicht liegt hier auch der beste Weg, das wahre Aussehen einiger historischer Personen, die auf jedem Ölgemälde, auf jedem Stiche anders aussehen, noch nachträglich festzustellen. Den ersten derartigen Versuch führte Galton mit sechs antiken Reliefbildern Alexander des Großen aus, und in gleicher Weise wurde ein Durchschnittsbild von Shakespeare hergestellt, von welchem viele alte, aber unter sich sehr verschieden aussehende Bilder vorhanden sind, und dasselbe Verfahren ist von Bowditch auf die Porträte von Washington angewendet worden. Es war nicht zu verkennen, daß in den so gewonnenen Durchschnittsbildern der Gesichtsausdruck veredelter und vergeistigter, wahrscheinlich auch ähnlicher ausfiel als in den einzelnen von mäßigen Künstlern hergestellten Originalen.<sup>9</sup>

Francis Galtons Versuche verhalten sich komplementär zu den in etwa zeitgleichen Experimenten Bertillons, der bekanntlich die Photographie

<sup>9</sup> Meyers Konversationslexikon. Bd. 18: Jahres-Supplement 1890–1891. Leipzig/Wien 1885–1892, S. 726f.

für polizeiliche Zwecke einzusetzen suchte und ein regelrechtes Identifikations- und polizeiliches Erkennungssystem entwickelte.<sup>10</sup> Während es jedoch Bertillon um die standardisierte Bestandsaufnahme von Verbrechern ging, deren *individuelle* Züge eine Wiedererkennbarkeit (und dann Überführung von Wiederholungstätern) ermöglichen sollte, zielte Galton auf die Visualisierung von allgemeinen *transindividuellen* Typen.<sup>11</sup> Dabei bediente er sich, wie der zitierte Artikel detailliert ausführt, eines technischen Verfahrens, das mithilfe der Mehrfachbelichtung die individuellen Züge zugunsten eines allgemeinen und vermeintlich ›typischen‹ Erscheinungsbildes in den Hintergrund treten ließ. Das Individuum hatte zu verschwinden, um den visuellen Typus Bild werden zu lassen. Allan Sekula hat diese unterschiedlichen Ansätze auf die Formeln eines ›nominalistischen Klassifikationssystems‹ bei Bertillon und eines ›essentialistischen Typologiesystems‹ bei Galton gebracht.<sup>12</sup> Und Elizabeth Edwards bestimmte diese Typen in Galtons Verfahren als ›gelebte Begriffe‹: »Sie sind eine taxonomische Essenz in einer Dialektik des Sichtbaren und des Unsichtbaren.«<sup>13</sup> Die Photographie macht dank der bis dahin entwickelten technisch-apparativen Möglichkeiten etwas sichtbar, was sich, so nahm Galton an, der menschlichen Wahrnehmung entzieht und diese doch strukturiert. Photographie ist im Sinne Galtons eine visuelle Archetypenlehre. Ihr geht es darum, die Vielfalt der Erscheinungen in eine im doppelten Wortsinn typologische Taxinomie zu bringen. Die Photographie zeigt eine archetypische Welt der Erscheinungen, in der das Dargestellte mit seinem vorgestellten Wesen verschmelzen soll. Das Wesen wird zum Bild. Der Typus wird photographische Gestalt.

<sup>10</sup> Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung in: Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen. München 1999.

<sup>11</sup> Zu Galton liegt mittlerweile eine Vielzahl von Aufsätzen vor. Vgl. exemplarisch Roland Meyer: Kartographien der Ähnlichkeit. Francis Galtons Kompositphotographien. In: *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*. Hg. von Markus Buschhaus und Inge Hinterwaldner. München 2006, S. 160–179, sowie Gunnar Schmidt: Francis Galton. Menschenproduktion zwischen Technik und Fiktion. In: *Wissenschaftlicher Rassismus. Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften*. Hg. von Heidrun Kaupen-Haas und Christian Saller. Frankfurt a. M. 1999, S. 327–345. Vgl. auch die zahlreichen Verweise unter: <http://galton.org/composite.htm>.

<sup>12</sup> Allan Sekula: Der Körper und das Archiv. In: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Hg. von Herta Wolf. Bd. 2. Frankfurt a. M. 2003, S. 269–334, hier: S. 324.

<sup>13</sup> Elizabeth Edwards: Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien. In: *Ebd.*, S. 335–358, hier: S. 341.



Abb. 1: Francis Galton: Zusammengesetzte Porträts mittels überlagerter Aufnahmen. Versuch eines allgemeingültigen Kriminellen-Porträts, 1883

Wie alle Taxonomien folgen auch diese dezidierten Vorannahmen und theoriestrategischen Interessen: Galton ging es nicht zuletzt um die Indienstnahme der Photographie zu Zwecken der Eugenik und einer rassischen Identifikationspraxis. Photographische Typen sind keine Ergebnisse von neutralen technischen Verfahren, sondern der explizite Versuch, die Existenz von Rassen, Verbrechertypen und anderen Randgruppen gerade über dasjenige Verfahren zu authentifizieren, dem man seinerzeit eben das Höchstmaß an Objektivität zuschrieb: der Photographie.<sup>14</sup> Galton ging es um Verfahren der objektivierenden Normalisierung – mit all ihren Schattenseiten. In seinem Buch »Inquiries into Human Faculty and its Development«<sup>15</sup> finden sich daher zahlreiche Beispiele einer abweichenden und somit Normalität überhaupt erst konstruierenden Physiognomie.

<sup>14</sup> Vgl. dazu allg. Lorraine Daston/Peter Galison: Objektivität. Frankfurt a. M. 2007, sowie dies.: Das Bild der Objektivität. In: Ordnungen der Sichtbarkeit. Hg. von Peter Geimer. Frankfurt a. M. 2002, S. 20–99.

<sup>15</sup> Francis Galton: Inquiries into Human Faculty and its Development. London 1883.



Abb. 2: Henry Pickering Bowditch: Twelve Boston Physicians and Their Composite Portrait – the Composite in the Centre. 1887

Viele weitere Versuche dieses Typs sollten folgen. Pauline Tarnowskys »Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses«<sup>16</sup> zielt etwa mithilfe von zahllosen steckbriefartigen Photographien russischer Verbrecherinnen und Prostituierten auf deren systematische Erfassung und »Früherkennung«, während Jenness Richardson und Alice C. Fletcher Indianerinnen zum Gegenstand der Kompositphotographie machen.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Pauline Tarnowsky: *Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses*. Paris 1889.

<sup>17</sup> In: *Science* vom 7.5.1886: Individual and composite photographs of three Dakota (sioux) women, ebenfalls abgebildet in: *From Site to Sight (Ausstellungskatalog)*. Cambridge/Massachusetts 1986, S. 102.

Und der ebenso berühmte wie berüchtigte Cesare Lombroso unternahm zusammen mit Guglielmo Ferrero eine Typisierung der Frau als Verbrecherin und Prostituierten, die allerdings eher Bertillons Verfahren verpflichtet war.<sup>18</sup> Doch auch recht skurrile Versuche finden sich in der Photographiegeschichte des 19. Jahrhunderts, wie etwa jene von Bowditch, der das Verfahren anwendete, um ein Kompositportrait (und somit einen Typus) von Physikprofessoren aus Boston zu erstellen.

Grundsätzlich ist dieses Verfahren so offen, daß man ein Kompositbild einer beliebigen, frei wählbaren Gruppe erstellen kann: einer Schulklasse oder der Teilnehmer eines Abendessens bei einem besonderen (oder auch schlicht zufälligen) Anlaß, aller europäischen Münzen oder aller Harvard-Absolventen der letzten 100 Jahre etc. Doch genau diese eher spielerisch-ironische Anwendung ist Bowditch fremd, selbst wenn es hier anders aussehen mag. Auch ihm geht es um Bilder der Norm, um normierende Bilder, die in der Vielfalt der Erscheinungen ein prägendes Gesetz vermuten, durch das ein angenommenes Wesen endlich sichtbar wird. In Walter E. Woodburys »Photographic Amusements«<sup>19</sup> findet sich ein Abschnitt zur Kompositphotographie, der den Bogen von Galton zu Bowditch schlägt und zugleich ein riesiges Feld möglicher visueller Eroberungen absteckt:

Francis Galton was one of the first to employ this system. In the appendix to his »Inquiries into Human Faculty« Galton has described the very elaborate and perfect form of apparatus which he has used in his studies; but entirely satisfactory results may be obtained with much more simple contrivances. The instrument used by Prof. Bowditch is merely an old-fashioned box camera, with a hole cut in the top for the reception of the ground-glass plate upon which the image is to be reflected for purposes of adjustment. The reflection is effected by a mirror set at an angle of 45 degrees in the axis of the camera, and pivoted on its upper border so that, after the adjustment of the image, the mirror can be turned against the upper side of the box, and the image allowed to fall on the sensitive plate at the back of the camera. The original negatives are used as components, and are placed in succession in a small wooden frame which is pressed by elliptical springs against a sheet of glass fastened vertically in front of the camera. By means of this arrangement it is possible to place each negative in succession in any desired position in a

<sup>18</sup> Cesare Lombroso/Guglielmo Ferrero: Das Weib als Verbrecherin und Prostituirte. Anthropologische Studien – gegründet auf einer Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes. Hamburg 1894. Vgl. dazu auch: [http://www.8ung.at/gik\\_site/dream-weaver/texte\\_annegretfriedrich.htm](http://www.8ung.at/gik_site/dream-weaver/texte_annegretfriedrich.htm).

<sup>19</sup> Walter E. Woodbury: Photographic Amusements. New York 1918.

plane perpendicular to the axis of the camera, and thus to adjust it so that the eyes and the mouth of its optical image shall fall upon the fiducial lines drawn upon the ground-glass plate at the top of the camera. An Argand gas burner with a condensing lens furnishes the necessary illumination.

»For our amateur photographers,« writes Prof. Bowditch, »who are constantly seeking new worlds to conquer, the opportunity of doing useful work in developing the possibilities of composite photography ought to be very welcome. Not only will the science of ethnology profit by their labors, but by making composites of persons nearly related to each other, a new and very interesting kind of family portrait may be produced. The effect of occupation on the physiognomy may also be studied in this way. By comparing, for instance, the composite of a group of doctors with that of a group of lawyers, we may hope to ascertain whether there is such a thing as a distinct legal or medical physiognomy.«<sup>20</sup>

Viele weitere Beispiele wären anzuführen, wie etwa Arthur Batuts Kompositportraits in seinem 1887 erschienen Buch »La Photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'un tribu ou d'une race«,<sup>21</sup> Treus »Durchschnittsbild und Schönheit«<sup>22</sup> oder auch, nun in sozialkritischer Absicht, Lewis Hines Kompositbild von Kinderarbeiterinnen aus dem Jahr 1913.<sup>23</sup> Und viele weitere Ergänzungen und Präzisierungen wären hier vorzunehmen. Ich beschränke mich auf zwei weitere Beispiele dieser Debatten. Das erste stammt – und das mag überraschen – von Ludwig Wittgenstein: Wittgenstein führte in einem Passus aus seinem »Vortrag über Ethik« nicht nur Galton als Referenz an, sondern hatte auch, wie ein Fund von Michael Nedo im Nachlaß zeigt, ein Kompositportrait à la Galton von seiner Familie angefertigt. Bei Wittgenstein geht es aber nicht nur um die Frage der Ethik, sondern um einen zentralen Begriff aus den »Philosophischen Untersuchungen«, den ich an dieser Stelle nicht detailliert diskutieren kann, gehört er doch zu den komplexesten seiner Theorie: den der Familienähnlichkeit.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Ebd., S. 99f.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Christian Phéline: *L'Image accusatrice*. Paris 1985 (Les Cahiers de la Photographie 17).

<sup>22</sup> Georg Treu: Durchschnittsbild und Schönheit. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 9 (1914), S. 433–448.

<sup>23</sup> Sekula, *Der Körper und das Archiv* (wie Anm. 12), S. 321.

<sup>24</sup> Vgl. dazu den schönen Vortrag von James Conant: *Family Resemblance. Composite Photography, and Unity of Concept*. Goethe, Galton, Wittgenstein (als Audio-File im Netz unter: [http://wab.aksis.uib.no/wab\\_contrib-audio-cj-photo05.page](http://wab.aksis.uib.no/wab_contrib-audio-cj-photo05.page)); sowie Ralf Goeres: *Die Entwicklung der Philosophie Ludwig Wittgensteins unter besonderer Berücksichtigung seiner Logik-konzeptionen*. Würzburg 2000, S. 259 (dort auch mit weiteren Nachweisen) und insbesondere



Abb. 3: Ludwig Wittgenstein/Moritz Nähr: Komposit-Photo:  
Hermine, Helene, Margarethe und Ludwig Wittgenstein

Das zweite Beispiel stammt aus einer aktuellen Debatte, die dabei aber mit Immanuel Kant ein vermeintliches theoretisches Vorbild gefunden hat: Im Paragraph 17 der »Kritik der Urteilskraft« findet sich ein Passus, der die Frage der ästhetischen Normalidee diskutiert. Diese ist ein Anschauungs-Bild, »dem nur die Gattung im ganzen, aber kein einzelnes abgesondert adäquat ist«. Und weiter:

Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen, Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint.<sup>25</sup>

den Beitrag von Michael Nedo in: Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler. Hg. von Günter Abel, Matthias Kroß und Michael Nedo. Berlin 2007 (Wittgensteiniana 1).

<sup>25</sup> Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. § 17, S. 58f.

Diese Normalidee als Anschauungsbild, das die Erscheinungen als Vorstellung des Allgemeinen begleitet, feiert nun in der modernen Wahrnehmungspsychologie fröhliche Urständ.<sup>26</sup> Karl Grammer und Randy Thornhill arbeiteten nun auch explizit mit den Verfahren Galtons, um ihre Hypothese, daß Männer wie Frauen die Durchschnittlichkeit des Gesichts gegenüber einer markanten Ausprägung präferieren, zu überprüfen.<sup>27</sup> Und der Versuch zeigte das, was er zeigen sollte: Zumindest Frauen scheinen die Norm der Abweichung gegenüber vorzuziehen.<sup>28</sup> Dieter E. Zimmer widmete unter dem Titel »Schönheit – was ist das?« gleich ein ganzes »ZEIT-Magazin« diesem Thema, das Evolutionsbiologie mit Verhaltenspsychologie kombiniert. Den Umschlag zierte ein Kompositphoto aus 16 japanischen Mädchengesichtern.

Bei einem solchen Ergebnis der empirischen Psychologie ist es nicht verwunderlich, daß auch Verfahren entwickelt werden, um umgekehrt die individuellen Bilder in solche der Norm entsprechende bzw. diese erst konstruierende umzubilden.

Unter dem etwas reißerischen Titel »Per Mausklick zum Fotomodell-Gesicht. Software verschönert Portraitfotos durch Algorithmen« wird ein Computerprogramm von Daniel Cohen-Or, ein Informatiker der Universität Tel Aviv, vorgestellt, der die ästhetische Norm zum Bild zu machen verspricht und dabei bereits zahlreiche Anwendungsfelder imaginiert.

Mit einem Klick ein Foto eines Durchschnittsgebichts zu einem Model machen – das verspricht das Computerprogramm eines Forschers der Universität Tel Aviv. »Dank Algorithmen kann man Attraktivität problemlos objektivieren und auf eine mathematische Formel reduzieren«, so der Entwickler Daniel Cohen-Or. Schon vor der Massentauglichkeit der Software spekuliert er über zukünftige Anwendungsgebiete. Sie könnte Schönheitschirurgen zur Anleitung dienen, den Grafikern von Magazintitelblättern unter die Arme greifen oder vielleicht überhaupt zum Bestandteil von Digitalkameras werden. Schönheit liege nicht nur im Auge des Betrachters, sondern sei auch in

<sup>26</sup> Vgl. etwa Hermann Kalkofen/Andreas Müller/Michaela Strack: Normalidee und Durchschnittsbild. Beiträge zur empirischen Ästhetik des Gesichts. Göttingen 1990 (IWSP-Arbeitsbericht 90/2).

<sup>27</sup> Karl Grammer/Randy Thornhill: Die menschliche Gesichtsattraktivität und sexuelle Selektion. Die Rolle der Symmetrie und Durchschnittlichkeit. In: *Journal of Comparative Psychology* 108 (1994), Nr. 3, S. 233–242 [eine deutsche Fassung im Netz unter: <http://evolution.anthro.univie.ac.at/institutes/urbanethology/resources/pdf/symmetry.pdf>].

<sup>28</sup> Vgl. dazu auch Winfried Menninghaus: *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt a. M. 2003, bes. S. 216–255.

den Augen der Mehrheit der Betrachter feststellbar, so die Ausgangsthese Cohen-Ors. Er untersuchte daher 68 israelische sowie deutsche Männer und Frauen im Alter zwischen 25 und 40 Jahren, die er 100 Gesichter nach ihrer Schönheit auf einer Skala beurteilen ließ. Die Bewertungen fanden Eingang in eine Datenbank und wurden mit 250 Messungen und Eigenschaften des Gesichts verglichen, etwa mit den Proportionen von Nase, Kinn und dem Abstand zwischen Ohren und Augen. Davon ausgehend, entwickelten die Wissenschaftler einen Algorithmus, der ein beliebiges Foto durch die als attraktiv befundenen Eigenschaften verändern kann. Das Besondere an dieser Erfindung sei die kaum merkbare Veränderung – im Gegensatz zu bisher oft üblichen starken Eingriffen bei Bildern von Models auf Titelseiten. Das erzielte Bild sei dem Originalbild in vielen Fällen sehr ähnlich, sagen erste Tester. Mit den Ergebnissen von markanten Gesichtern wie etwa bei Woody Allen oder Brigitte Bardot waren die israelischen Entwickler hingegen wenig zufrieden. »Der Durchschnitt, den man aus einer Stichprobe von Gesichtertafeln zieht, liefert durchaus allgemein gefällige Grundmuster«, bestätigt der deutsche Psychologe und Schönheitsforscher Ronald Henss gegenüber presstext. Dieses Durchschnittsbild habe zwar noch nichts zu tun mit der maximalen Schönheit, da individuelle Gesichter aufregender seien. »Doch nicht immer aufregender im positiven Sinn.« Die Existenz allgemein gefälliger Grundmuster könne auch bei Tieren beobachtet werden, so der Saarbrücker Autor abschließend.<sup>29</sup>

Daniel Cohen-Or nennt dieses Verfahren eine »digital face beautification technique«. Man kann Porträtphotos aller Art in eine »automatic facial attractiveness engine« eingeben, und erhält dann das normativ idealisierte Bild.<sup>30</sup> Was hier offenkundig gänzlich unironisch als automatische normalisierende Verschönerung ausgegeben wird, erscheint bei der Kon-

<sup>29</sup> [Http://presstext.de/news/081111017/per-mausklick-zum-fotomodell-gesicht](http://presstext.de/news/081111017/per-mausklick-zum-fotomodell-gesicht); vgl. auch die Homepage <http://www.cs.tau.ac.il/~tommer/beautification2008>.

<sup>30</sup> Die Homepage präzisiert das Verfahren: »When human raters are presented with a collection of shapes and asked to rank them according to their aesthetic appeal, the results often indicate that there is a statistical consensus among the raters. Yet it might be difficult to define a succinct set of rules that capture the aesthetic preferences of the raters. In this work, we explore a data-driven approach to aesthetic enhancement of such shapes. Specifically, we focus on the challenging problem of enhancing the aesthetic appeal (or the attractiveness) of human faces in frontal photographs (portraits), while maintaining close similarity with the original. The key component in our approach is an automatic facial attractiveness engine trained on datasets of faces with accompanying facial attractiveness ratings collected from groups of human raters. Given a new face, we extract a set of distances between a variety of facial feature locations, which define a point in a high-dimensional 'face space'. We then search the face space for a nearby point with a higher predicted attractiveness rating. Once such a point is found, the corresponding facial distances are embedded in the plane and serve as a target to define a 2D warp field which maps the original facial features to their adjusted locations. The effectiveness of our technique was experimentally validated by independent rating experiments, which indicate that it is indeed capable of increasing the facial attractiveness of most portraits that we have experimented with.«

zeptkünstlerin Nancy Burson mit einer eindeutig kritischen Pointe. Ihr geht es nämlich nicht um die vermeintlich neutrale Größe der Schönheit, sondern um jene ungleich problematischere der Rasse. Burson hatte die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung genutzt, um Galtons Verfahren in kritischer Absicht wiederzubeleben und zahlreiche Kompositphotographien angefertigt, so etwa »Warheads« (55 % Reagan, 45 % Breschnew, Thatcher, Mitterrand und Deng jeweils weniger als 1 %), »Big Brothers« (generiert aus Bildern von Stalin, Mussolini, Mao, Hitler und Khomeni), aber auch »Beauty Composites«, die auf Bilder von Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields und Meryl Streep zurückgreifen.<sup>31</sup>

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese  
Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht  
angezeigt werden.

Abb. 4a: Nancy Burson: Warhead I (Reagan 55 %, Breschnew 45 %, Thatcher weniger als 1 %, Mitterrand weniger als 1 %, Deng weniger als 1%), 1982

<sup>31</sup> Nancy Burson/Richard Carling/David Kramlich: Composite. Computer Generated Photographs. New York 1986; vgl. auch Vilém Flusser/Nancy Burson: Chimären. In: Fotografie nach der Fotografie. Hg. von Hubertus von Amelnunxen u. a. Dresden/Basel 1995, S. 150–155.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

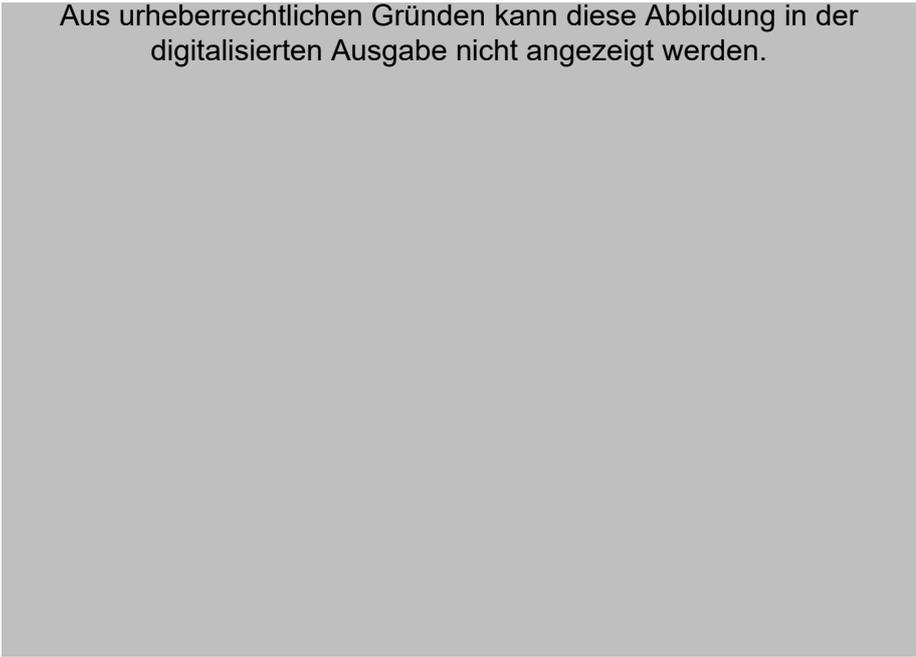


Abb. 4b: Nancy Burson: Big Brother (Stalin, Mussolini, Mao, Hitler, Khomeini), 1983

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

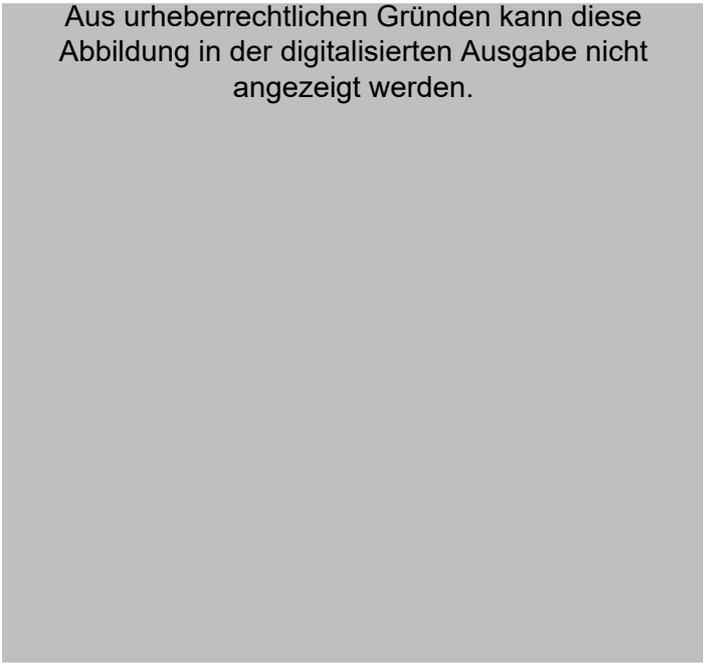


Abb. 4c: Nancy Burson: First Beauty Composite (Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren & Marilyn Monroe), 1982

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Abb. 4d: Nancy Burson: Second Beauty Composite (Jane Fonda, Jacqueline Bisset, Diane Keaton, Brooke Shields & Meryl Streep), 1982

Auch Burson konstruierte eine Maschine, in die man Bilder eingeben bzw. in der man mit vorgegebenen Bildern experimentieren konnte.

Allerdings zielt ihre 2000 gebaute »Human Race Machine« gerade nicht auf die Distinktion von Rassen, sondern auf ihre visuell effektiv in Szene gesetzte Aufhebung qua Inszenierung. »A camera captures your image while you sit in front of the machine. You use The Human Race Machine morphing program to apply the changes you would like to see.«<sup>32</sup> So beschreibt Burson das Verfahren: Die Maschine funktioniert wie ein Paßbildautomat, nur daß das hier entwickelte Bild das eigene eigentümlich verfremdet: Der Betrachter sieht sich selbst als Asiate, Afrikaner, Europäer etc., wobei das entstandene Gegenüber ihn anblickt. Bei »He/She« überträgt sie dieses Verfahren auf die Gender-Frage, bei den »Mankind Images« auf jene der Nationalitäten und Rassen. Diese Bilder haben ein berühmtes und zugleich höchst umstrittenes Vorbild:

Am 18. November 1993 zierte ein freundliches Mädchen das Cover der Sonderausgabe des »TIME-Magazine« zum Thema »The New Face

<sup>32</sup> [Http://www.humanracemachine.com/faq.html](http://www.humanracemachine.com/faq.html).

of America«. Dieses sollte der ›first multicultural society‹, deren Existenz hier aufgezeigt werden sollte, ein Antlitz geben, indem die verschiedenen Rassen je nach ihrem Anteil an der Gesamtbevölkerung in einer Kompositphotographie berücksichtigt wurden.

Auch hier wäre vieles zu ergänzen, da sich zahllose Beispiele eines Experimentierens mit Kompositphotographien in kritischer, aber auch schlicht spielerischer Absicht in der zeitgenössischen Kunst und im Netz finden. Auch hier nur zwei weitere Beispiele: »Jeden Tag ein Selbstportrait. Am Ende des Monats alle Bilder übereinandergelegt, und so ein ›Durchschnittsbild‹ des Monats erhalten«, schreibt ein gewisser marqs auf der Homepage von sevenload.com und fertigt seit dem Herbst 2003 solche Bilder an, die er dann auch sukzessive ins Netz stellt. ›Monatsdurchschnittsbilder‹ nennt er diese. Auch das eigene Gesicht, das individuelle Erscheinungsbild ist typisierbar, wenn man eine diachrone Perspektive einnimmt. Marqs greift hier auf künstlerische Projekte, wie etwa jene Roman Opalkas, der jeden Tag von sich ein Selbstportrait mit idealiter gleichen Lichtverhältnissen und neutralem Gesichtsausdruck anfertigt, zurück, überblendet aber die Einzelbilder und deren Singularität. Gerade durch diese obsessive serielle Arbeit am eigenen Selbstbild erhalten die photographischen Selbstportraits ihre Komplexität, die bei Opalka durch weitere konzeptuelle Arbeiten begleitet werden, so etwa der offenen gemalten Zahlenreihe in seiner Werkgruppe »1965 / 1-∞«, die, beginnend mit 1, nicht nur immer länger, sondern durch die allmähliche Zugabe von Weiß auch immer heller wird.

Thomas Ruff, der in immer wieder innovativer wie überraschender Weise, in Bildserien photographische Konzepte analysiert und auf die Spitze treibt, entdeckte eine besondere Kamera: eine ›Minolta-Montage-Unit‹, die in den 1970er Jahren von der Polizei eingesetzt wurde, um Phantombilder zu erstellen. Ruff verwendete sie, um jeweils zwei Bilder zu überblenden und so einen eigentümlichen (und zugleich wirklich witzigen) Kippeffekt des Bildes zu erzielen: Er nannte diese Serie »andere Porträts«.

Christian Mahler arbeitet hingegen direkt mit dem Computer und berechnet mit ihm Kompositbilder, die sich keineswegs auf Portraits beschränken. So werden etwa die ersten 100 Einträge der Google-Ergebnisseite zum Suchbefehl ›Mona Lisa‹ zu einer Aufnahme übereinandergelegt, oder es werden alle Einzelbilder des Films »2001 – Odyssee im Weltraum« zu einem einzigen Bild. Weitere Gegenstände sind etwa

alle Bundestagesabgeordnete,<sup>33</sup> 100 Klassenfotos, 1000 Hochzeitsfotos. 100 Nackte, 100 Paare, die sich selbst fotografieren, oder alle Häuser eines Brandenburger Dorfes.<sup>34</sup> Mit solchen Projekten steht er keineswegs allein: Larry Holdaway hat etwa die Serie »News Porn« entwickelt, die aus »series of composite images created by blending daily photo samples which have been taken from the front page of cnn.com« besteht.<sup>35</sup> Daran schließen zahlreiche weitere Serien an, die er unter dem Titel »Photáges« versammelt: alle bekannten Opfer des Attentats 9/11, aber auch der Terroristen, Pornostars, Jesus- und Buddha-Darstellungen oder, um nur noch ein weiteres Beispiel unter vielen zu nennen, alle amerikanischen Präsidenten.<sup>36</sup>

Eine letzte historische Wende: Etwa zeitgleich mit Sanders Mappenwerksprojekt entstehen nicht nur weitere, nun dezidiert rassistische photographische Typenlehren, wie etwa jene Erna Lendvai-Dircksens, die ab 1935 im »Gauverlag Bayreuth« eine ganze Buchreihe mit zahlreichen Bänden zu Volkstypen herausbrachte,<sup>37</sup> sondern auch Ernst Jüngers provokativer Entwurf einer Bestimmung des Typus als neue Konfiguration eines anti- bzw. postbürgerlichen Zeitalters, die er in verschiedenen Texten und nicht zuletzt im »Arbeiter« entwickelt hat. Auch Jünger schließt die Photographie, der er verschiedene kürzere Texte widmet, mit dem Typus kurz.<sup>38</sup> Bereits in dem programmatischen Text »Über den Schmerz« wird die Photographie im Zusammenhang der Ausbildung des Typus in den Blick genommen: »Wir wiesen bereits im »Arbeiter« darauf hin«, heißt es hier,

daß die Photographie eine Waffe ist, deren sich der Typus bedient. Das Sehen ist ihm ein Angriffsakt. [...] Auch in der Politik gehört das Lichtbild

<sup>33</sup> Bereits in Arthur Holitscher (*Amerika heute und morgen. Reiseerlebnisse*. Berlin 1913) findet sich eine Kompositphotographie von 13 fortschrittlichen amerikanischen Senatoren.

<sup>34</sup> <http://www.lem-studios.com/EXHIBITIONS/eigenface.htm>. Vgl. auch das Gespräch mit ihm unter: <http://www.de-bug.de/mag/6125.html>.

<sup>35</sup> <http://www.bluestarfolly.com/art/newsporn>.

<sup>36</sup> <http://www.bluestarfolly.com/art/photage/faces.html>. Ein weiteres, wunderbar ironisches Beispiel unter vielen ist eine Kompositphotographie von Schweizer Kühen: <http://www.mendel-museum.com/ger/1online/gallery.htm>.

<sup>37</sup> Vgl. zum Themenkomplex der Photographie im Nationalsozialismus Rolf Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*. Berlin 2003 (zur Frage der Typenphotographie, die hier nur am Rande behandelt wird, bes. S. 154ff.).

<sup>38</sup> Diese habe ich an anderer Stelle darzustellen versucht. Vgl. Ernst Jünger: *Photographie und Bildpolitik*. In: D. Verf.: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München 2009, S. 153–176.

zu den Waffen, deren man sich mit immer größerer Meisterschaft bedient. Insbesondere scheint es dem Typus ein Mittel dazubieten, den individuellen, das heißt: den seinen Ansprüchen nicht mehr gewachsenen Charakter des Gegners aufzuspüren; die private Sphäre hält dem Lichtbild nicht mehr stand.<sup>39</sup>

Die Photographie ist nicht nur ein Ausdrucksmittel im technischen Kampf, das alles, was sie aufzeichnet, sogleich in Typen verwandelt und ihnen die Individualität raubt, sondern zugleich auch der Ausdruck dieser tiefgreifenden Umwälzung der Gesellschaft insgesamt. In der Photographie zeigt sich in doppelter Weise, daß das Zeitalter des Typus angebrochen ist. Ernst Jünger spielt in diversen Texten die eigentümliche Doppelkonfiguration zwischen elementaren Ordnungen und ephemeren Zeitläuften durch, deren Beziehung durch Begriffe wie den Typus überhaupt erst wahrnehmbar wird, ist dieser doch eine Art theoretische wie physiognomische Anschauungsform zugleich. Das gilt dann eben auch für die Photographie, der er immerhin einige Bildbände und Essays widmet.

Es ist nun durchaus bemerkenswert, daß Renger-Patzsch Jünger schätzte, mit ihm zwei Bücher realisierte und auch korrespondierte,<sup>40</sup> gleichwohl aber in seinem Aufsatz nicht auf Jünger rekurriert. Hier skizziert er eine Theorie des Typus, die mit jener Jüngers nicht kompatibel ist. Renger plädiert – wie auch an anderen Orten – für eine sachliche Bescheidenheit der Photographie, die sich dem Gegenstand und seiner Form zu verschreiben hat, und sich daher zugleich mit der Oberfläche bescheiden muß. Die Schale für den Kern zu nehmen oder hinter dieser einen solchen zu vermuten, würde bedeuten, die Photographie wieder an genau jene Tradition zurückzuverweisen, von der sie sich gerade emanzipiert hat: der bildenden Kunst und der traditionellen Ästhetik. Gleichwohl entwirft Renger-Patzsch eine regelrechte Theorie der Form, die es ihm gestattet, »elementare Räume«, um den Begriff Jüngers aufzunehmen, *und* radikale Moderne zu assoziieren. Diese ist das Gegenmodell zu einer Transzendierung der Oberfläche, die er exemplarisch bei Sander

<sup>39</sup> Ernst Jünger: Über den Schmerz. In: Ders.: Sämtliche Werke. Zweite Abteilung. Essays 1. Bd. 7: Betrachtungen zur Zeit. Stuttgart 1980, S. 143–191, hier: S. 182.

<sup>40</sup> Vgl. dazu Ernst Jünger – Albert Renger-Patzsch. Briefwechsel 1943–1966 und weitere Dokumente. Hg. von Matthias Schöning, d. Verf. und Ann und Jürgen Wilde. München 2009, sowie Albert Renger-Patzsch: Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie. Hg. von d. Verf. und Ann und Jürgen Wilde. München 2009.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Abb. 5a: August Sander: Urkonzept Menschen des 20. Jahrhunderts, 1925/27  
– Dokument aus der REWE-Bibliothek,  
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur –  
August Sander Archiv, Köln

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Abb. 5b: August Sander: Urkonzept Menschen des 20. Jahrhunderts, 1925/1927  
– Dokument aus der REWE-Bibliothek,  
Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur –  
August Sander Archiv, Köln

konstatiert. Damit kehrt er genau jene Deutung um, mit der Benjamin Sander in der Moderne, Renger hingegen in der Kunstphotographie angesiedelt hatte. Während man bei nüchterner Betrachtung »aus dem Äußeren nichts wird entnehmen können, was dem Inneren entspricht«, schreibt Renger in seinem Sander-Essay, hypostasiert das nun genau die Photographie von Typen und sei es in der neusachlichen Variante von »Antlitz der Zeit«. »Wenn wir natürlich bereit sind«, so Renger weiter,

die Schale für den Kern zu nehmen, so kann man, notfalls durch assoziative Faktoren verstärkt, dem Betrachter suggerieren, dieser Mensch ist ein Konditor, dieser ein Offizier, aber stellt er darum den Typus und außer dem Berufstypus, auch noch den Epochetypus dar? Wir möchten das bezweifeln.<sup>41</sup>

Sander selbst faßte hingegen sein Projekt als »physiognomisches Zeitbild des deutschen Menschen« auf und beschrieb es, indem er es zugleich an jene Tradition zurückverwies, die ich zu skizzieren versucht habe, in der folgenden Weise:

Da der Einzelmensch keine Geschichte macht, wohl aber den Ausdruck seiner Zeit prägt und seine Gesinnung ausdrückt, ist es möglich, ein physiognomisches Zeitbild einer ganzen Generation zu erfassen und zum sprachlichen Ausdruck im Photo zu bringen durch Physiognomik. Dieses Zeitbild wird noch verständlicher[,] wenn wir Photos von Typen der verschiedensten Gruppen der menschlichen Gesellschaft aneinanderreihen. Denken wir beispielsweise an die Parteien eines Reichstages einer Nation; wenn wir an dem Flügel der Rechten beginnen und bis zur äußersten Linken fortschreitend die einzelnen Typen aneinanderreihen, so haben wir schon ein physiognomisches Teilbild der Nation; jene Gruppen teilen sich wieder in Untergruppen, Vereine und Genossenschaften, alle aber tragen in der Physiognomie den Ausdruck der Zeit und der Gesinnung ihrer Gruppe, die sich aber bei einzelnen Individuen besonders ausdrückt und man bezeichnet diese Menschen mit dem Worte: Typus.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Albert Renger-Patzsch: Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? Vgl. Anhang, S. 143–146.

<sup>42</sup> August Sander: Wesen und Werden der Photographie. 5. Vortrag. Blatt 7, zitiert nach Susanne Lange und Gabriele Conrath-Scholl: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts – Ein Konzept in seiner Entwicklung. In: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband. Hg. von Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln. München 2001, S. 12–43, hier: S. 21f.

## Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Paris 1994, S. 266.
- Abb. 2: [https://www.countway.harvard.edu/chm/archives/iotm/iotm\\_2002-11.html](https://www.countway.harvard.edu/chm/archives/iotm/iotm_2002-11.html) (Stand: 27.7.2009).
- Abb. 3: Michael Nedo: Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis. Eine Collage. In: Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler. Hg. von Günter Abel, Matthias Kroß und Michael Nedo. Berlin 2007, S. 163–178, hier: S. 174.
- Abb. 4a–d: Hubertus von Amelunxen u. a. (Hg.): Fotografie nach der Fotografie. Dresden 1995, S. 150 und 152.
- Abb. 5a/b: August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts. Studienband. Hg. von Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln. München 2001, S. 13.

\* \* \*

Im Folgenden werden neben dem gedruckten Text von Rengers Aufsatz und der Reproduktion des Typusskripts auch eine Reihe von Dokumenten wiedergegeben, die den Text in anderer Weise zum Sprechen bringen. Neben drei Briefen und einem handschriftlichen Briefentwurf ist das ein Ausschnitt aus dem »DU«-Heft des Jahres 1959, auf das Renger-Patzsch sich bezieht.

- Brief vom 31. März 1961 an den Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Photographie e. V., Herrn Bundesminister Dr. Gerhard Schröder (1).
- Reproduktion eines Briefentwurfs.
- Antwortschreiben von Dr. Gerhard Schröder vom 17. April 1961 (2).
- Reproduktion einiger Seiten aus dem »DU«-Heft aus dem Jahr 1959.
- Brief an Dr. Wolfgang Eichler vom 31. März 1961 (3).
- Brief an Wilhelm Schöppe, den Herausgeber von Foto Prisma, vom 25. April 1961 (4).
- Reproduktion des Manuskripts von »Über die Grenzen unseres Metiers«.
- Albert Renger-Patzsch, Über die Grenzen unseres Metiers. Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben? In: Foto Prisma, Juli 1961, S. 344–346 (5).

I. Albert Renger-Patzsch an Dr. Gerhard Schröder  
[Briefdurchschlag in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles]

den 31. 3. 61

An den  
Herrn Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Photographie E. V.  
Herrn Bundesminister Dr. Schröder

Köln am Rhein  
Neumarkt 49

Hochverehrter Herr Präsident und Bundesminister!

Das grosse Interesse, das ich an allen Angelegenheiten der D. G. f. Ph. nehme, veranlasst diesen Brief.

Die angenehmen und ehrenvollen Beziehungen, die mich mit ihr verbinden, müssen meine Worte rechtfertigen und ich bitte herzlich, sie in diesem Sinne aufzufassen.

Unter den in diesem Jahre vorgeschlagenen Männern für den Kulturpreis fiel auch der Name Sander. Wenn ich anschliessend meine Bedenken gegen diese Wahl geltend mache, so hat das keine persönliche[n], sondern ausschliesslich sachliche Gründe.

Herr Sander ist in seinem Werk einer fixen Idée erlegen. Seine Annahme, der Typus könne mit der Photographie erfasst werden, ist irrig und durchaus missglückt. Man kann ihn allenfalls in der Literatur sichtbar machen. Der Ausweg, den er in vielen Fällen gewählt hat, ihn durch »associative« Elemente (wie das die moderne Psychologie bezeichnet) deutlich zu machen (Uniform, Arbeitsgerät usw.) ist uninteressant und nicht beweiskräftig. Die Hartnäckigkeit, mit der ein falsches Ziel verfolgt wird, darf nicht Grundlage für eine hohe Auszeichnung werden. Schon in den 20er Jahren hat die sonst allem Neuen aufgeschlossene Kestner Gesellschaft in Hannover aus diesem Grunde die Ausstellung

der Sander'schen Typenaufnahmen abgelehnt. Man fand schon damals die Aufnahmen teils naiv, teils oberflächlich, als reine Photographie betrachtet, nur durchschnittlich.

Dazu kommt, dass durch die unglückliche Veröffentlichung in der bekannten Schweizer Zeitschrift »DU« diese Arbeiten, – ohne dass allerdings Herrn Sander irgendeine Schuld trifft –, dazu gedient haben, diese missglückte Typisierung als den repräsentativen Typus des deutschen Menschen der 20er Jahre auszugeben und uns in ganz Europa lächerlich zu machen.

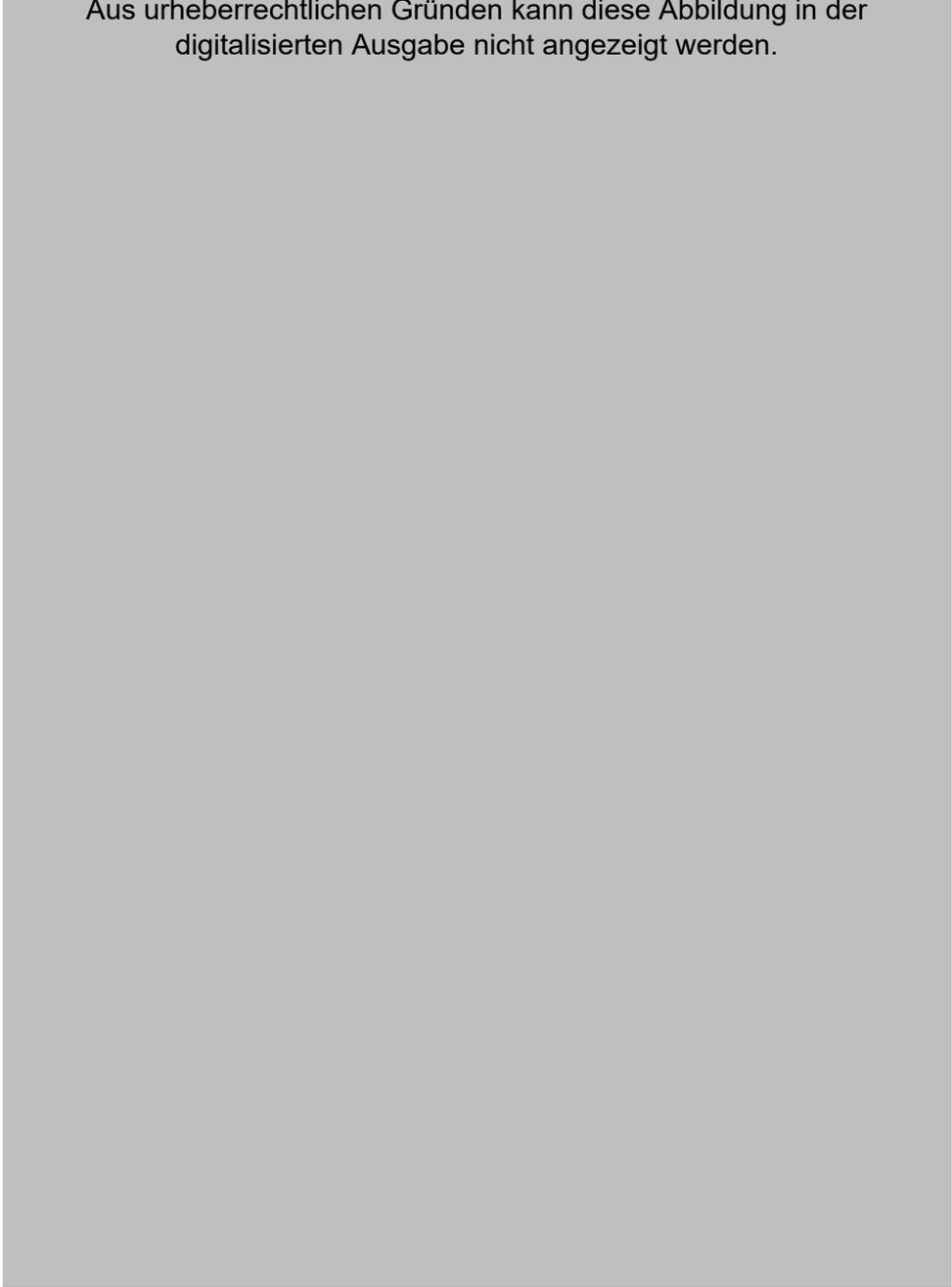
Wenn wir sie jetzt auch noch durch einen hohen Preis auszeichnen, so sprechen wir ihnen offiziell einen Wahrheitswert zu, den sie nicht besitzen.

Ich möchte aus diesen Gründen – wenn auch natürlich gar nicht dazu befugt – meine ernsthaften Bedenken zu Protokoll geben.

Ich bin, hochverehrter Präsident,  
mit dem Ausdruck meiner besonderen Verehrung  
Ihr ganz ergebener

*Albert Renger-Patzsch pflegte von Briefen, die ihm besonders wichtig waren, vorher handschriftliche Entwürfe anzufertigen, die er dann mitunter auch aufbewahrte. In den Albert Renger-Patzsch Papers im Getty Center hat sich ein solcher Entwurf in dieser Angelegenheit erhalten, der im Folgenden faksimiliert wird:*

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.



Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Fak. 2: Blatt 2

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Fak. 3: Blatt 3

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Fak. 4: Blatt 4

2. Dr. Gerhard Schröder an Albert Renger-Patzsch  
[Original in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles]

Deutsche Gesellschaft für Photographie e. V. Köln Neumarkt 49

Präsident:  
Bundesminister des Innern  
Dr. Gerhard Schröder, Bonn  
Geschäftsführender Vorsitzender:  
Dr. Wolfgang Eichler, Leverkusen  
Fernruf Köln 21 44 10

Herrn Albert Renger-Patzsch  
Wamel-Dorf  
über Soest/Westfalen

17. April 1961  
Dr. Ei/G

Sehr geehrter, lieber Herr Renger-Patzsch!

Im Namen unserer Gesellschaft und ihres Präsidenten danke ich Ihnen für Ihr Schreiben vom 31.3.1961. Es ist uns wichtig, im Gedankenaustausch mit den Mitgliedern unserer Gesellschaft unsere eigene Stellungnahme immer wieder zu überprüfen. Im Falle Sander sind wir jedoch nicht Ihrer Meinung.

Ich selbst habe in der vergangenen Woche Herrn Sander in Kuchhausen (bei Herchen/Westerwald) besucht und habe dort viele Hunderte von Photographien aus dem Lebenswerk Sanders angesehen. Dabei bin ich überrascht gewesen zu finden, daß die Fülle der Sander'schen Arbeiten weit über das hinausgeht, was nach der Veröffentlichung in der »DU« und selbst der Ausstellung in der DGPh zu erwarten war. Mit Ihnen stimme ich darin überein, daß die Auswahl der »DU« nicht ganz glücklich gewesen ist, doch sind die Aufnahmen für denjenigen, der das Vor-

wort von Golo Mann aufmerksam gelesen hat, in den richtigen Zusammenhang gestellt. Bei seinen Landschaftsaufnahmen hatte sich Sander eine ähnliche Aufgabe gestellt, wie Sie selbst mit Ihrem Buche »Die Welt ist schön«.

Es ist schade, daß Sie bis heute nicht die Gelegenheit hatten, Herrn Sander persönlich kennenzulernen. Sollte sich einmal eine Möglichkeit dazu bieten, schlage ich Ihnen vor, diese nicht vorübergehen zu lassen, denn ich verspreche mir aus einer Begegnung Gewinn für Sie beide.

Mit herzlichem Gruß

bin ich Ihr

N.B.

Die mir freundlicherweise übersandte Kopie reiche ich Ihnen in der Anlage zurück.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Rep. 1: »Zum nächsten Heft«

In: DU. Kulturelle Monatsschrift 224 (Oktober 1959), S. 106

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Rep. 2: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), Titelbild

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Rep. 3-5: Golo Mann: »Zu diesem Heft«. In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225, S. 12-14

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 1: August Sander: Bäuerin, 1913  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 15

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 2: August Sander: Bauergeneration, 1912  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 16

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 3: August Sander: Wanderer am Hohenseelbachkopf, 1892  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 17

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 4: August Sander: Bauernmädchen, 1925  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 18

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 5: August Sander: Jungbauern, 1914  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 19

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 6: August Sander: Konfirmandin, 1911  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 20

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 7: August Sander: Herrenbauern, 1924  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 21

Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung in der digitalisierten Ausgabe nicht angezeigt werden.

© Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln

Abb. 8: August Sander: Konditor, 1928  
In: DU. Kulturelle Monatsschrift 225 (November 1959), S. 24

3. Albert Renger-Patzsch an Dr. Wolfgang Eichler  
[Briefdurchschlag in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles]

den 31. 3. 61

Herrn  
Dr. Wolfgang Eichler  
Leverkusen  
Walter-Flexstr. 10

Hochverehrter Herr Doktor Eichler!

Vor einiger Zeit hörte ich, dass man Herrn Sander für den Kulturpreis vorschlagen wolle. Nun es kamen andere Dinge dazwischen, auch habe ich ja nicht die geringste Befugnis, mich einzumischen, ausserdem kenne ich weder Termine noch Hergang. Aber die Sache beunruhigte mich so, dass es mir keine Ruhe liess. Ich habe aus diesem Grunde einen Brief an Herrn Minister Schröder geschrieben, um wenigstens meine ganz ernsthaften Bedenken gegen diese evtl. Wahl zu Protokoll zu geben. Sie finden diesen Brief als Durchschlag beigefügt zu Ihrer persönlichen Orientierung und mit der Bitte, mir die Kopie gelegentlich wieder zuzusenden.

Haben Sie, sehr verehrter Herr Doktor Eichler, die grosse Güte, das Urteil im engsten Kreis zu halten. Ich kenne Herrn Sander gar nicht persönlich, er scheint ein netter alter Mann zu sein, den ich keinesfalls kränken möchte. Aber im Interesse unseres Ansehens im Auslande und aus den Gründen, die ich im beiliegenden Schreiben näher ausführte, würde ich diese Wahl für einfach katastrophal halten. Wir machen uns lächerlich, wenn wir noch den Punkt aufs I setzen und den Mann prämiieren, der wenn auch unschuldig uns das eingebrockt hat. Tun Sie bitte alles, um eine solche unglückliche Wahl zu verhindern.

Ich bin, mit den herzlichsten Grüssen und besten Wünschen für ein gutes Osterfest

Ihr sehr ergebener

#### 4. Albert Renger-Patzsch an Wilhelm Schöppe

[*Briefdurchschlag in den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles*]

den 25. 4. 61

Herrn Wilhelm Schöppe Baden-Baden Fremersbergstr. 3.  
Lieber Herr Schöppe!

Auf meinen Brief v. 23.2. [Es geht um den Ankauf von Abzügen und einen Besuch Schöpfes in Wamel, um diese auszusuchen] bin ich noch ohne Antwort. Dies ist jedoch nicht der Grund meines Schreibens.

Sicher sind Ihnen die Interna der D. Ph. Ges. einigermaßen bekannt und so auch, das man Herrn Sander in diesem Jahr zum Preisträger gemacht hat. Obwohl mich die Sache eigentlich nichts angeht, habe ich protestiert, ohne Herrn Sander, den ich nicht kenne und dem ich ansonsten alles Gute wünsche, etwas Böses antun zu wollen. Ich habe das aus zwei Gründen getan: 1. glaube ich dass die Fotografie den Typus gar nicht oder nur auf eine ganz dilettantische Weise darstellen kann. 2. ist – ohne Herrn Sanders Schuld allerdings durch die Veröffentlichung im Novemberheft der Schweizer Zeitschrift *Du, der deutsche Mensch* der 20er Jahre in ganz Europa lächerlich gemacht worden und wenn jetzt Herr Sander den Kulturpreis erhält, tritt die D. Ph. Ges. für diese schamlose Unterstellung noch den Wahrheitsbeweis an.

Von dieser Preisverleihung möchte ich mich öffentlich distanzieren. Das ist sehr schwierig, da ich erstens weder die Phot. Ges. noch Herrn Sander kränken will. Die Sache hat mich viel Zeit gekostet und hat mir viel Kummer gemacht. Sie finden beiliegend das Manuskript, mit dem ich das tun will. Würden Sie das veröffentlichen zu gegebener Zeit? Ich habe außerdem den Wunsch, dass es vor allem in der »Camera« in der Schweiz erscheint. Haben Sie dahin Verbindungen, um das zu ermöglichen, oder würde das, da ja die Camera auch in deutscher Sprache erscheint, sich mit Ihren Wünschen evtl. kreuzen?

Haben Sie die Güte, das Manuskript durchzulesen und mir ganz offen ihre Meinung über all dies zu sagen.

Dies für heute mit den besten Grüßen

Ihr alter

Von Renger erhalten  
am 7. August 1931  
Looft

Ueber die Grenzen der Fotografie.  
Kann die Fotografie den Typus wiedergeben?

Stösst man in der Umgangssprache auf Wortverbindungen wie  
" der zerstreute Professor " oder "die böse Schwiegermutter"  
so ~~verrät~~<sup>sind</sup> das Ansätze zum typologischen Denken, einer ~~von~~<sup>aller</sup>  
~~vielen Wissenschaftlichen~~<sup>vielen</sup> seit altersher angewandten  
Methode<sup>n</sup>, die es dem Menschen gestatte<sup>t</sup>, die chaotische  
Vielfalt der Erscheinungen in eine geistige Ordnung zu bringen

Unter dem TYPUS versteht man ein Individuum, das durch  
eine gewisse Summe teils überkommener, teils erworbener  
Eigenschaften so gekennzeichnet <sup>ist</sup> wird, dass man es unter  
einem Begriff einordnen kann.

Doch der Mensch ist kein Fabrikerzeugnis - ~~noch nicht~~/  
und die Natur bringt den TYPUS nur ~~ganz~~ näherungsweise her-  
vor. Selbst der Mensch, der ~~sich~~<sup>ähnelt</sup> dem Typus nähert, ist  
immer mehr als der TYPUS, denn er ist Persönlichkeit, und  
auch weniger, da er in der Summe und Zusammensetzung seiner  
Eigenschaften den TYPUS nicht erreichen kann. Dies ist  
wohl auch einer der Gründe, warum er in der Dichtung gern  
als Lustspielfigur auftritt, in der Zeichnung am besten in  
der Karikatur gelingt.

Wir möchten uns in dieser kleinen Untersuchung vor  
allem z w e i Fragen stellen ; die erste lautet : Kann  
der Beruf einen Typus entwickeln und damit im Zusammenhang  
~~nie weitere~~  
ob der Beruf nicht nur den Berufstypus verkörpert, sondern -  
gehört er derselben <sup>Zeit</sup> Epoche an - auch die Merkmale der Epoche  
so klar ausdrückt, dass er unter diesem Begriff eingeordnet  
werden kann. Die zweite : Kann die Fotografie diesen Typus  
überzeugend darstellen ?

© Albert Renger-Patsch Archiv, Ann und Jürgen Wilde

Rep. 1-5: Manuskript »Über die Grenzen unseres Metiers«

Als Musterbeispiel eines echten Typus hat sich der Rassetypus erwiesen. Er überzeugt allein schon durch die äussere Form. Aber eine Rasse ist unter ganz bestimmten Bedingungen, wie Klima, Landschaft, Geschichte in Jahrtausenden entstanden, sodass <sup>die</sup> ~~die Rasse~~, selbst unter <sup>sehr</sup> ~~veränderten~~ Bedingungen wie beispielsweise <sup>ne</sup> ~~der Neger~~ im Amerika, zumindestens ~~das~~ <sup>er</sup> in Aeussere ~~der Rasse~~ eine grosse Standfestigkeit erwiesen hat.

Wie soll man aber erwarten, dass selbst bei entschieden~~er~~ Neigung und Begabung für einen Beruf, die Erziehung zu ihm, das Leben in ihm und für diesen den Menschen so prägen, dass man von einem Typus sprechen kann, und genügt es, dass jemand sich ernst nimmt in seinem Beruf und seiner Person, um in ihm den Typus nicht nur eines Berufs, sondern auch einer Epoche zu sehen, wie das einmal behauptet worden ist? Ich glaube, man sieht da mehr, was man möchte, als das, was wirklich ~~es~~ ist.

Wenn wir hier einmal von Berufen, die unter kaum wechselnden Bedingungen seit Jahrhunderten in den Familien weiterleben, wie dem Bauer, dem Fischer, dem Hirten, absehen, so glaube ich, dass nur 2 Berufe ~~geignet sind bzw. waren~~, einen Menschen so zu prägen, dass er zum Typus wird: Der katholische Priester und der im Kadettenkorps erzogene preussische Offizier. Die ausserordentliche Disciplin und absolut geltende Gesetze, denen ~~sich~~ diese Berufe vom noch kindlichen Alter an ~~unterworfen waren~~ <sup>mussten</sup>, wirken sich natürlich nicht nur auf das Innere aus, sondern prägen <sup>t</sup> auch die Form. Wie das Tragen der Uniform ~~sich~~ auf den Träger ~~verändert~~ <sup>auswirkt</sup>, darüber kann, wen es interessiert in Hermann Brochs Schlafwandlern ( Rheinverlag 1931/2, S. 19 folgende ) nachlesen. Wie aber, wenn Spjutane und Uniform wegfallen?

Doch Form, Ausdruck und Habitus sind ja nur ein Teil des Typus. Zum Aeusseren gehört noch die Bewegung, zum Inneren die Reaktion auf die Aussenwelt, geistige Beweglichkeit, Wortschatz und Sprache. und vieles Andere mehr.

diesem komplexen Bild des Typus kann natürlich die Dichtung am ehesten <sup>gerecht werden</sup> entsprechen. Als grossartigstes Beispiel aus der neueren deutschen Literatur empfinde ich da Grimms : " Richter in der Karu" . Allerdings ist hier der Typus durchaus aus der Idée des Rechts entwickelt, während in Daumiers Satiren auf ~~die~~ zeitgenössische französische ~~Karrik~~ Justiz dieser sich auf ein Vorstellungsbild bezog, das ihm aus einer intimen Kenntnis der Materie erwuchs ; Daumier zeichnet bekanntlich nie nach der Natur und nur so konnte er dem Typus in fast vollkommener Weise gerecht werden, denn der Typus ist eben eine Idée. Da aus der Erfahrung entwickelt ist <sup>vielleicht</sup> ~~der~~ Typus allerdings wenig erfreulich. Doch würde man einem unentschuldbaren Irrtum erliegen, wenn man Daumiers Satiren , die sich ja auf viele Berufe erstrecken, als die Repräsentanz <sup>in Frankreich</sup> der Zeit betrachtete. In derselben Zeit lebten : Corot, Delacroix Courbet, Manet, Verlaine, Flaubert, Baudelaire, Pasteur, Kekulé und andere. Die letztgenannten, zu denen Daumier selbst gehört, haben nur den grossen Nachteil, dass sie typologisch sich nicht verwerten lassen. Doch wenn wir gezwungen wären, die Repräsentanz der Epoche lediglich aus Daumiers Karikaturen zu entwickeln, würden wir da nicht ein ganz falsches Bild erhalten ?

4

Wir können also nicht annehmen, dass - von den wenigen oben genannten Ausnahmen abgesehen, der Beruf eines Typus entwickelt, der aus dem Aeusseren ohne weiteres erkannt werden kann.

Wodurch wird nun der Typus der Epoche geprägt, wenn man ihn auf die äussere Form reduziert? Doch zweifellos in erster Linie durch die damals herrschende Mode, die Haar- und Barttracht, die ja allerdings hin und wieder auch etwas auf das Innere schliessen lassen ( z. B. : Die Schnurrbartmode zur Zeit Wilhelms II "Es ist erreicht " ). *(opinion in brief)*

*zur Gesichts-  
form  
passen*

Auf dieses Aeussere nun ist die Fotografie ganz allein angewiesen, aber selbst bei gut ausgewählten Typen erhält man eigentlich mehr als ein Modealbum der Zeit? *schon die beiden* bedeutendsten Physiognomiker der Zeit, Kassner und Picard ~~sagen~~, dass der Mensch so aussehen kann, wie er ist, aber er braucht nicht so auszusehen. Das 18. Jahrhundert glaubte, bestimmte Begabungen und Charaktereigenschaften aus der Gesichtsbildung ( Lavater ) oder aus der Schädelform ( Gall ) ableiten zu können. Dieser Glaube ~~ist~~ durch die moderne Wissenschaft widerlegt worden und so wird man aus dem Aeusseren nichts entnehmen können, was dem Inneren entspricht. Wenn wir natürlich bereit sind, die Schale für den Kern zu nehmen, so kann man, noch dazu durch assoziative Faktoren verstärkt, dem Betrachter suggerieren, dieser Mensch ist ein Konditor, dieser ein Offizier, aber stellt er darum den Typus und ausser dem Berufstypus, auch noch den Epochetypus dar? Wir möchten das unbedingt bezweifeln. Noch eins kommt dazu diesem Zweifel besonderen Nachdruck zu verleihen. Das Kostüm der vorhergehenden, wird von der nachfolgenden Generation meist als lächerlich angesehen und mit Verachtung sieht man beispielsweise auf weite Röcke und enge Hosen, bis der Teenager der 3. Generation in Form von Röhrenhosen und Petticoats diesen Formen zu neuem Ansehen verhilft. Mit einem objektiven Urteil über die Epoche hat das aber

*sein sie fröhlicher aussieht als die ~~alten~~ Eltern*

nichts zu tun. Der Typus ist und bleibt eine Idée, ganz gleich ob man ihn aus der Funktion des Berufs ableitet, oder ob man ihn aus <sup>ner</sup> Erfahrung als Durchschnittswert eliminiert und wenn die Fotografie glaubt den Typus verwirklichen zu können, dann überschreitet sie die ihr gezogenen Grenzen.

5. Albert Renger-Patzsch  
Über die Grenzen unseres Metiers  
Kann die Fotografie einen Typus wiedergeben?

[Fotoprisma, Juli 1961, S. 344–346]

*In den Renger-Patzsch Papers im Getty Center, Los Angeles, findet sich ein Typuskript mit dem Titel »Ueber die Grenzen der Photographie. Kann die Photographie den Typus wiedergeben?«. Ein weiteres, stark annotiertes Typuskript, das oben wiedergegeben wurde, befindet sich im Albert Renger-Patzsch – Karl Blossfeldt Archiv, Ann und Jürgen Wilde. Der Herausgeber dankt Ann und Jürgen Wilde für die freundliche Abdruckgenehmigung.*

[In Vergangenheit und Gegenwart haben Fotografen mehr als einmal versucht, menschliche Dokumente überpersönlicher Art zu schaffen und zu sammeln. Das aus jüngster Zeit bekannteste Beispiel sind die Berufstypen Irving Penns, die wir in seinem Bildwerk »Augenblicke« finden. Im Bereich der deutschen Fotografie hat lange vor ihm August Sander mit den »Menschen des 20. Jahrhundert« Ähnliches angestrebt. Man könnte in diesem Zusammenhang auch an Erna Lendvai-Dircksens Volksgesichter denken. Nach unserer Ansicht wäre das nur zum Teil berechtigt. In ihren besten Bildern hat sie über den Typus hinaus ein Schicksal sichtbar gemacht. Renger-Patzsch unternimmt es nun zum ersten Male, die in der Überschrift gestellte Frage zu beantworten.

Die Red.]

Stößt man in der Umgangssprache auf Wortverbindungen wie »der zerstreute Professor« oder »die böse Schwiegermutter«, so sind das Ansätze zum typologischen Denken, eine der vielen seit altersher angewandten Methoden, die es uns gestatten, die chaotische Vielfalt der Erscheinungen in eine geistige Ordnung zu bringen.

Unter dem »Typus« versteht man ein Individuum, das durch eine gewisse Summe, teils überkommener, teils erworbener Eigenschaften so gekennzeichnet ist, daß man es unter einem Begriff einordnen kann.

Doch der Mensch ist kein Fabrikzeugnis, und die Natur bringt den Typus nur näherungsweise hervor. Selbst der Mensch, der dem Typus ähnelt, ist immer mehr als dieser, denn er ist Persönlichkeit, und auch

weniger, da er in der Summe und Zusammensetzung seiner Eigenschaften den Typus nicht erreichen kann. Dies ist wohl auch einer der Gründe, warum er in der Dichtung gern als Lustspielfigur auftritt, in der Zeichnung am besten in der Karikatur gelingt.

Wir möchten uns in dieser kleinen Arbeit zwei Fragen stellen; die erste lautet: Kann der Beruf einen Typus entwickeln und – damit im Zusammenhang – die weitere, ob er darüber hinaus auch die Merkmale der Epoche so klar auszudrücken vermag, daß er unter diesem Begriffe eingeordnet werden kann. Die zweite: Kann die Fotografie diesen Typus überzeugend darstellen?

Als Musterbeispiel eines echten Typus hat sich der der Rasse erwiesen. Schon durch die äußere Form überzeugt er. Aber eine Rasse ist unter sehr bestimmten Bedingungen wie Landschaft, Klima, Geschichte in Jahrtausenden entstanden, so daß sie selbst unter veränderten Umweltbedingungen, wie beispielsweise die der Neger in Amerika zumindestens im Äußeren eine große Standfestigkeit gezeigt hat.

Wie soll man aber erwarten, daß, selbst bei entschiedener Neigung und Begabung für einen Beruf, die Erziehung zu ihm, das Leben in ihm und für diesen den Menschen so prägen, daß man von einem Typus sprechen kann, und genügt es, daß jemand sich ernst nimmt in seinem Beruf und seiner Person, um in ihm den Typus nicht nur seines Berufs, sondern auch seiner Epoche zu sehen, wie das einmal von Golo Mann behauptet worden ist?

Wenn wir hier von Berufen, die unter kaum wechselnden Bedingungen seit Jahrhunderten in der Familie weiterleben, wie den Bauern oder Fischern absehen, so glaube ich, daß nur zwei Berufe einen Menschen so prägen konnten, daß er zum Typus wurde: Der katholische Priester und der im Kadettenkorps erzogene preußische Offizier. Die außerordentliche Disziplin und absolut geltende Gesetze, denen die dazu Bestimmten bereits im kindlichen Alter unterworfen waren, wirkten sich natürlich nicht nur auf das Innere aus, sondern prägten auch das Äußere. Wie das Tragen der Uniform den Träger verändert, darüber kann, wen es interessiert, in Hermann Brochs »Schlafwandler« (Rhein-Verlag 1931/2, S. 19ff.) nachlesen. Und doch, wenn Soutane und Uniform wegfallen?

Form, Ausdruck und Habitus sind aber nur ein kleiner Teil des Typus. Zum Äußeren gehört noch die Bewegung, zum Inneren die Re-

aktion auf die Außenwelt, die geistige Beweglichkeit, Wortschatz und Sprache usf.

Daß die Dichtung diesem komplexen Bild des Typus am ehesten gerecht werden kann, ist evident. Als großartigstes Beispiel aus der neueren deutschen Literatur empfinde ich da Grimms »Richter in der Karu«. Allerdings ist hier der Typus des englischen hohen Richters durchaus aus der Idee des Rechts entwickelt, während in Daumiers lithographierten Satiren auf die zeitgenössische französische Justiz dieser sich auf ein Vorstellungsbild bezog, das ihm aus einer intimen Kenntnis der Materie erwuchs: Daumier zeichnete bekanntlich nie nach der Natur, und nur so konnte er dem Typus in fast vollkommener Weise gerecht werden, denn der Typus ist eben eine Idee. Da bei ihm aus der Erfahrung entwickelt, ist dieser Typus allerdings nicht sehr erfreulich. Doch würde man einem unentschuldbaren Irrtum erliegen, betrachtete man Daumiers Satiren, die sich ja auf die ganze damalige Gesellschaft erstreckten, als die Repräsentanz der Zeit. In Frankreich lebten damals: Corot, Delacroix, Courbet, Manet, Verlaine, Flaubert, Baudelaire, Pasteur, Kekulé. Diese Letztgenannten, zu denen Daumier selbst gehört, haben nur den großen Nachteil, daß sie sich typologisch nicht verwerten lassen. Doch wenn wir gezwungen wären, die Repräsentanz der Epoche lediglich aus Daumiers Karikaturen abzuleiten, würden wir da nicht ein ganz falsches Bild erhalten?

Wir können also nicht annehmen, daß – von den wenigen oben genannten Ausnahmen abgesehen – der Beruf einen Typus entwickelt, der aus dem Äußeren allein erkannt werden kann. Wodurch wird nun der Typus der Epoche geprägt, wenn man ihn auf die äußere Form reduziert? Doch zweifellos durch die damals herrschende Mode, die Haar- und Barttracht, die ja allerdings hin und wieder auch etwas vom Innern verraten kann, wie die Schnurrbartmode unter Wilhelm II. »Es ist erreicht!«

Auf dieses Äußere nun ist die Fotografie ganz allein angewiesen, aber selbst bei gut ausgewählten Typen: Erhält man eigentlich mehr, als ein Modealbum der Zeit? Zur Gesichtsform sagen die beiden bedeutendsten Physiognomiker unserer Zeit, Kassner und Picard, daß der Mensch so aussehen kann, wie er ist, aber nicht so auszusehen braucht. Das 18. Jahrhundert glaubte, bestimmte Begabungen und Charaktereigenschaften

aus der Gesichtsbildung (Lavater) oder aus der Schädelform (Gall) ableiten zu können. Dieser Glaube, über den sich schon damals der Physiker und Philosoph Lichtenberg lustig machte, ist durch die Wissenschaft widerlegt worden, und so wird man aus dem Äußeren nichts entnehmen können, was dem Inneren entspricht. Wenn wir natürlich bereit sind, die Schale für den Kern zu nehmen, so kann man, notfalls durch assoziative Faktoren verstärkt, dem Betrachter suggerieren, dieser Mensch ist ein Konditor, dieser ein Offizier, aber stellt er darum den Typus und außer dem Berufstypus, auch noch den Epochetypus dar? Wir möchten das bezweifeln. Noch eins kommt dazu, diesen Zweifel zu verstärken. Das Kostüm der vorhergehenden wird von der nachfolgenden Generation meist als lächerlich empfunden, und mit Verachtung sieht man so auf weite Röcke und enge Hosen, bis der Teenager der dritten Generation, dem die Großeltern weniger verdächtig sind als die Eltern, diesen Formen als Röhrenhosen und Petticoats wieder zu Ansehen verhilft. Mit einem objektiven Urteil über die Epoche haben aber solche Ansichten nichts zu tun. Man kann den Typus nicht aus Äußerlichkeiten ableiten. Der Typus ist und bleibt eine Idee, ganz gleich, ob man ihn als idealen Typus aus der Funktion des Berufs ableitet, oder ob man ihn aus der Erfahrung eliminiert. Mit dem Versuch, eine Idee darzustellen, überschreitet die Fotografie die ihr gezogenen Grenzen.