

Bernd Stiegler

Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch Wege durch die Moderne

Er entdeckte die Ästhetik der Schärfe und die Magie der Sachlichkeit, er befreite die Objekte von jeder falschen Aura und gab den Dingen ihre eigene Physiognomie wieder, indem er ihren Formen und Strukturen, ihren Linien und Flächen fotografisch nachspürte und sie dann im Abbild »wiedergab«, das man ihrer in der Tat habhaft wurde, so, als sähe man einen Krug, einen Stein, einen Baum, ein Detail zum erstenmal.

Eo Plunien¹

I Das Verdikt

Wenn man in der Photographietheorie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach strikt gegenübergestellten und sich wechselseitig ausschließenden Positionen sucht, liegt es auf der Hand, Walter Benjamin und Albert Renger-Patzsch zu nennen, den der kritischen Theorie nahestehenden Theoretiker auf der einen Seite und den Protagonisten der neusachlichen Photographie auf der anderen. Zwischen ihnen liegt ein vermeintlich unüberwindlicher Graben, den nicht zuletzt Walter Benjamins berühmtes Diktum aus der »Kleinen Geschichte der Photographie«² ausgehoben hat, das Benjamin auch in seinem Aufsatz »Der Autor als Produzent« unentschärft wiederaufgenommen hat: »Nun aber verfolgen Sie den Weg der Photographie weiter«, heißt es dort,

Was sehen Sie? Sie wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön. »Die Welt ist schön« – das ist der Titel des bekannten Bilderbuchs von Renger-Patsch [sic!], in dem wir die neusachliche Photographie auf ihrer Höhe sehen. Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend,

¹ Ein Krug, ein Stein, ein Baum. In: Die Welt v. 23.12.1966.

² Die Schriften Benjamins werden im Folgenden unter Angabe des Bandes zitiert nach der Ausgabe der Gesammelten Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt a. M. 1972ff.

indem sie es auf modisch perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen. (GS II, S. 693)

Benjamins Renger-Kritik der »Kleinen Geschichte der Photographie« steht im Kontext eines gerafften Rundgangs durch die Geschichte der Photographie, dessen selbstgesetzte Aufgabe es ist, die »philosophischen Fragen« (GS II, 368), die »Aufstieg und Verfall der Photographie nahelegen« (GS II, 368) zu stellen und nach Antworten zu suchen. Benjamin deutet nun in dieser Perspektive die Geschichte der Photographie als Artikulation verschiedener Formen, Geschichte vor- und darzustellen, mit anderen Worten, er faßt die Geschichte der Photographie als regelrechten geschichtsphilosophischen Entwurf auf. Die Photographie ist nicht nur ein Indikator kultureller Konstruktionsformen von Geschichte, die mithilfe der Photographie zu detektieren wären, sondern sogar eine der wichtigsten kulturellen Formen der Repräsentation von Geschichte überhaupt. Photographien sind materialisierte Geschichtsbilder und wollen als solche gelesen werden. Die Photographie ist daher nicht nur von heuristischem, sondern von nachgerade theoretischem Interesse. Fluchtpunkt dieser historischen Konstruktionslinien ist die Moderne: Benjamin geht es nicht zuletzt um eine möglichst konzise wie differenzierte Analytik der Gegenwart.

Die von Benjamin geschlagenen Schneisen in das bis dahin kaum durchforstete Dickicht der Geschichte der Photographie sind von recht grober Natur: Benjamin unterscheidet bekanntlich vor allem eine Frühphase, die noch in vorindustrialisierten Zeiten liegt, und eine spätestens um die Jahrhundertwende einsetzende zeitgenössische Photographie, die mit jener frühen kaum noch etwas gemein hat. Dazwischen liegt ein Brachland, das Benjamin alles in allem recht wenig interessiert. Ihm kommt es auf die scharfe Trennung zweier Modelle von Geschichte und Tradition an, die sich in unterschiedlicher Form dann auch in anderen Texten von ihm findet. Die verschiedenen Phasen stehen daher unter einem je unterschiedlichen geschichtstheoretischen Primat: Während in der Frühzeit alles unter dem Zeichen der Dauer und der Distanz steht, weicht dieses in der Gegenwart der neuen Figuration des Augenblicks und der Nähe. Alle weiteren Attribute sind letzten Endes aus diesen zentralen Begriffen abgeleitet.

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

Abb. 1: Albert Renger-Patzsch: Karusselldrehbank bei Krupp, Essen (1929)

Doch was ist, wenn man diese geraffte Skizze betrachtet, nun genau das Problem, das Benjamin mit Renger-Patzsch hatte? Ob, das sei hinzugefügt, Benjamin die Arbeiten von Renger-Patzsch gut kannte, ist durchaus zweifelhaft. Neben den bereits angeführten, wenig ins Detail gehenden Anmerkungen und einer Erwähnung in einer Art Klassifikation der neuen Sachlichkeit³ findet sich in seinem gesamten Werk kein weiterer Hinweis auf den Photographen. Doch Benjamin geht es auch weniger um eine kritische Würdigung des Werks oder gar um dessen filigrane Interpretation als vielmehr um das Abstecken von theoretischen Grenzen: Renger-Patzsch markiert eine *No Go Area* der modernen Photographie und dementsprechend deutlich fällt dann auch die Abgrenzung aus.

Doch Benjamins Kritik sei präzisiert: Das aus »Der Autor als Produzent« stammende und bereits angeführte Zitat erblickt in Renger-Patzsch einen paradigmatischen Vertreter einer verklärenden Photographie, die bei aller Sachlichkeit dem ansonsten von Benjamin strikt kritisierten Kunstwert der Photographie treu bleibt und so ein jedes Motiv zum Gegenstand einer kontemplativen Haltung macht. Diese jedoch wurde von Benjamin der ersten vormodernen Phase der Photographiegeschichte zugewiesen. Die Aufnahmen von Renger-Patzsch sind in diesem Sinne unzeitgemäße, falsch verstandene und letztlich antimodernistische Photographien, auch wenn sie, wie er betont, immer »nuancierter« und immer »moderner« werden. Die Moderne schlägt hier in ihr Gegenteil um und verwandelt das Dargestellte in ein rein ästhetisches Phänomen. Oder, um ein auch Benjamin bekanntes französisches Wortspiel Charles Baudelaires aufzunehmen, *mode* schlägt um in *éternité*: »La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.« (GS V, 312) Das ist die eine, die Kehrseite der Moderne. Und Renger-Patzsch ist ihr prominentester Vertreter.

In der »Kleinen Geschichte der Photographie« findet sich Benjamins Verdikt im Kontext einer scharfen Kritik, die von Bertolt Brecht stammt, oder genauer von dem marxistischen Theoretiker Fritz Sternberg, den wiederum Brecht in seinem »Dreigroschenprozeß« zitiert. Benjamin montiert noch vor der Erstveröffentlichung von Brechts Text einen ganzen Abschnitt in seine »Kleine Geschichte der Photographie«, um Renger-

³ GS VI, S. 183.

Patzsch als Irrweg der Moderne zu brandmarken: »Das Schöpferische am Photographieren«, heißt es nun bei Benjamin,

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 [...]. Weil aber das wahre Gesicht dieses photographischen Schöpfertums die Reklame oder die Assoziation ist, darum ist ihr rechtmäßiger Gegenpart die Entlarvung oder die Konstruktion. Denn die Lage, sagt Brecht, wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache »Wiedergabe der Realität« etwas über die Realität aussagt. [...] Es ist also tatsächlich »etwas aufzubauen«, etwas »Künstliches«, »Gestelltes«. (GS II, 383f.)

Dieses Zitat mit seiner besonderen Vor- und zudem überaus komplexen Nachgeschichte, wurde es doch zum unentwegt zitierten theoretischen Emblem der gesellschaftskritischen Photographie- und auch Montagetheorie,⁴ verortet Renger-Patzsch wiederum als unkritische Affirmation des Bestehenden, als Beispiel dafür, wie eine moderne Photographie die Moderne verfehlen könne. Benjamins Verwendung des Begriffs »Montage« (und auch über seine Praxis der Zitatmontage wäre an dieser Stelle vieles zu ergänzen) deutet darauf hin, daß er zwischen einer »richtigen« und einer »falschen« Montage unterscheidet: auf der einen Seite Photomonteurs à la John Heartfield, der im übrigen an anderer Stelle auch von Benjamin als Beispiel einer entlarvenden Montage angeführt wird, auf der anderen Renger-Patzsch, der zwar in seinem gesamten Werk meines Wissens nicht ein einziges Mal mit der Technik der Photomontage gearbeitet hat, hier aber mit dem Gedankenexperiment einer ins All montierten Konservenbüchse vorgestellt wird. Der einem präzisen zeithistorischen Kontext verpflichteten und in der Grundhaltung aufdeckenden Montage steht eine im Wortsinn allgemeine Übertragung gegenüber, die bar jeder historischen Zuordnung technisch-industrielle Artefakte dekontextualisiert und ihnen den geschichtlichen Index entzieht.

In der »Kleinen Geschichte der Photographie« werden Renger Photographen wie August Sander, Karl Blossfeldt, Germaine Krull, Sasha Stone und auch Eugène Atget gegenübergestellt, die in je unterschiedli-

⁴ Ich habe an anderer Stelle versucht, diese Geschichte in Teilen zu rekonstruieren: Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Kapitalismuskritik und Fotografiethorie. Zur Karriere eines berühmten Zitats. In: Fotogeschichte 105 (2007), S. 36–43.

cher Weise überaus positiv, ja emphatisch gelesen werden. Das ist auch deshalb überraschend, weil – photographiehistorisch betrachtet – zumindest die genannten neusachlichen Photographen ihrerseits eine – von Benjamin inkriminierte – affirmative Haltung kaum werden verleugnen können. Bei August Sander fällt es Benjamin recht schwer, Geschichtsbewußtsein und Kritik mit der programmatischen Suche nach Typen zu verbinden, die im übrigen auch mit Erna Lendvai-Dircksen ein dem Nationalsozialismus nahestehendes Pendant gefunden hat. Er deutet, und dabei weitgehend dem Vorwort Alfred Döblins zu »Antlitz der Zeit« folgend, Sanders Buch als einen Übungsatlas der Moderne, die einen neuen, auch physiognomisch geschärften Blick erfordere:

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. (GS II, 381)

Bei Blossfeldt, um den zweiten Hauptvertreter der neusachlichen Photographie anzuführen, ist eine ästhetisierende Grundhaltung hingegen offenkundig. Seine Aufnahmen dienten ja – bevor es zur künstlerischen Nobilitierung und Entdeckung seines Werks kam – sogar explizit zu Unterrichtszwecken in der Künftlerausbildung und die erste Publikation trägt nicht von ungefähr den Titel »Urformen der Kunst«. Die Pflanzen sind daher im Sinne dieser idealisierenden Darstellung gewissermaßen formal archetypisch drapiert, inszeniert und präsentiert. In der Natur wird man diese Pflanzen in dieser Reinform nicht finden können. Benjamins wohlwollende Deutung Blossfeldts, die er in der Rezension »Neues von Blumen« weiter ausführt, nimmt daher den Umweg über die Denkfigur des optisch Unbewußten: Die »Urformen der Kunst« sind für ihn ein Beispiel jener heilsamen visuellen Entfremdung, die den Betrachter von der als bekannt angenommenen Lebenswelt abrückt, ihm eine »andere Natur« präsentiert. Sie interessieren ihn nicht in ihrer überkommenen Beziehung zur Kunst, sondern letztlich als Beispiele einer neuen Wissenschaft des Sichtbaren.

Ähnliches gilt auch für Atget: Die bei ihm entdeckte Faszination für das Serielle, die Reihe, die Reproduzierbarkeit des Gegenstands und den Sinn fürs Detail hätte Benjamin problemlos auch bei Renger finden können, dessen Œuvre voll von Beispielen, ja nachgerade durch diese cha-

rakterisiert ist. Doch was macht Benjamin aus diesem Befund bei Atget? Für ihn ist Atget der maßgebliche Beleg einer »heilsamen Entfremdung« jenseits des Auraverlusts:

Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem. Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt. (GS II, 379)

Man könnte diese drei Lesarten als Strategien der Moderne deuten: *Sander* dient Benjamin dazu, einerseits einen sozialen, sprich historisch wie gesellschaftlich bedingten Habitus detektierbar und entzifferbar zu machen und andererseits das Lesen von Photographien als neuen Habitus auszubilden. Die Photographie ist nicht nur Zeichen einer radikalen Historizität selbst der menschlichen Erscheinung, sondern muß als neue Kulturtechnik überhaupt erst erlernt werden. Daher die Rede vom Übungsatlas oder, an anderer Stelle, von der Fibel und der Alphabetisierung.

Blossfeldt eröffnet ein neues Verhältnis zu den technischen Bildern einerseits und der Wirklichkeit andererseits. Photographien zeigen eine andere Natur, von der sich der Betrachter notwendig distanziert, entfremdet und dann mit klaren Interessen nähert. Dieser Blick wirkt jedoch zurück auf das Selbstbild, das gerade aufgrund dieses Umwegs ein anderes wird. Die Pflanzenaufnahmen sind visuelles Emblem einer wissenschaftlich-visuellen Auseinandersetzung mit der Moderne. Es gilt nüchtern, klar und präzise und letztlich mit dem Wissen um die unaufhebbare Entfremdung zu sehen. Sehen ist eine Art bewußtes und fast wissenschaftlich distanzierendes Studium (und das im übrigen auch durchaus im Sinne Roland Barthes’).

Atget schließlich ist Signum einer neuen Haltung der Rezeption, der es nicht länger auf die kultische oder, vorsichtiger formuliert, die gemeinschaftsstiftende Funktion der Kunst ankommt, sondern für die der Auraverlust und mit ihm jener der rituellen Funktion von Kunst konstitutiv ist. Die Photographie steht nicht länger unter dem Zeichen einer auf Dauer zielenden Tradierung von Kulturgut, sondern hat es mit der unaufhebbaren Flüchtigkeit und der radikalen Reproduzierbarkeit zu tun. In anderen Begriffen: Die Photographie in der Moderne hat einen temporalen wie

einen ontologischen Index: Einerseits zeigt sie einzig Augenblicke, die des ›verweile doch, du bist so schön‹ verlustig gegangen sind – und zwar aus strukturellen Gründen. Dauer ist keine Kategorie der Moderne. Andererseits ist auch die Einzigartigkeit, die Singularität und Individualität einer strukturellen Serialität, Wiederholbarkeit und Montierbarkeit gewichen: Die ontologische Verfaßtheit der Photographie in der Moderne ist eben nicht die – je nach theoretischem Register – indexikalische, chemikalisch-physikalische oder einzigartige Beziehung zwischen einem Bild und dem Dargestellten, aus der dann ein dauerhaftes Wesen abgeleitet werden könnte. Sie ist vielmehr strukturell, ihrem Wesen nach reproduzierbar.

Doch ein weiteres Mal gefragt: Was ist nun genau Benjamins Problem mit Renger-Patzsch? Es wäre durchaus möglich, die Arbeiten von Renger in der skizzierten dreifachen Deutungsperspektive zu lesen. Doch genau das tut Benjamin eben nicht. Ihm geht es um ein Gegenbild, um ein Negativ, das gerade aufgrund seiner polemischen Schärfe dem zu entwickelnden Positiv um so deutlichere Konturen verleihen soll.

Ziehen wir eine dritte Stelle zu Rate, um das Bild genauer beschreiben zu können: In dem sogenannten zweiten ›Pariser Brief‹ präzisiert Benjamin seinen Vorwurf, indem er ein weiteres Moment ergänzt:

Der Irrtum der kunstgewerblichen Photographen mit ihrem spießbürgerlichen Credo, das den Titel von Renger-Patzschs bekannter Photosammlung ›Die Welt ist schön‹ bildet, war auch der ihre. Sie verkannten die soziale Durchschlagskraft der Photographie und damit die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranzuführt (wie wir das am besten bei Heartfield sehen). (GS III, Pariser Brief II, S. 504f.)

Was hier als ›Beschriftung‹ eher am Rande erscheint (und in der englischen Übersetzung interessanterweise schlicht ›caption‹ genannt wird), ist wohl einer der enigmatischsten Begriffe der Photographietheorie Benjamins. In starker Abbrüchigkeit formuliert, verknüpft Benjamin hier drei unterschiedliche Aspekte:

Erstens geht es ihm ein weiteres Mal um die Bedeutung der Lesbarkeit, die im Zentrum seiner Überlegungen zur Photographie, ihrer Geschichte und der mit ihr verbundenen philosophischen Fragen steht. Auf eine Formel gebracht: Um die Photographie im 19. Jahrhundert verstehen zu können, bedarf man der Erzählung, der Tradition; um jene in der Moderne lesen zu können hingegen der Beschriftung.

Zweitens geht es um eine veränderte Funktion der Photographie. Die Photographie hat, da sie nicht länger auf Dauer zielt, eine neue Funktion. Sie erscheint in Kontexten des unmittelbaren Gebrauchs (etwa Zeitschriften) und einer höchst praktischen, weil funktionalen Verwertung. Zugleich bedarf die Photographie einer Erläuterung, da sie ohne diese stumm bleibt und ihres Informationswerts verlustig geht. Eine auf Information und – in Benjamins Vorstellung – Politik wie Kritik zielende Photographie ist notwendig mit Texten verbunden.

Drittens ist die Beschriftung auch Zeichen wie Folge der zu konstatierenden Entfremdung. Benjamin bringt dies auf die Formel des Tatorts. Wenn die Photographie Indiz sein will – und das soll sie in den Augen Benjamins sein – muß das Gezeigte weiterhin möglichst präzise mit Informationen zur Zeitstelle und zum soziohistorischen Kontext versehen werden. Das Bild allein ist nicht hinreichend, weil nicht aussagekräftig genug. Ein Bild mag zwar mehr als tausend Worte sagen, tut dies aber in recht ungenauer Weise – wie nicht zuletzt zahllose Beispiele aus der Geschichte zeigen. Erst dank der Beschriftung kann man auch im Nachhinein Geschichte über Bilder lesbar machen. Diese zeugen nicht zuletzt vom Verschwinden des Menschen, denn, so will es seine Deutung Atgets: Die Bilder sind menschenleer. Die Entfremdung ist zum Bild geworden, in Aufnahmen geronnen, kann aber auf der Zeitachse genau bestimmt werden.

Faßt man diese Anmerkungen zusammen, so versucht Benjamin in seiner Deutung der Moderne die Photographie konsequent in der Perspektive der Historizität und der Aktualität zu denken. Während die überkommenen Formen der Tradition und nicht zuletzt jene der Erzählung noch auf Dauer zielten, so kommt es nun auf den Augenblick und die unmittelbare politische Verwertung wie kritische Verwertbarkeit der Bilder an. Renger hingegen wählt noch in der Moderne in Benjamins Deutung die Option der Dauer und das inmitten einer beschleunigten Moderne.

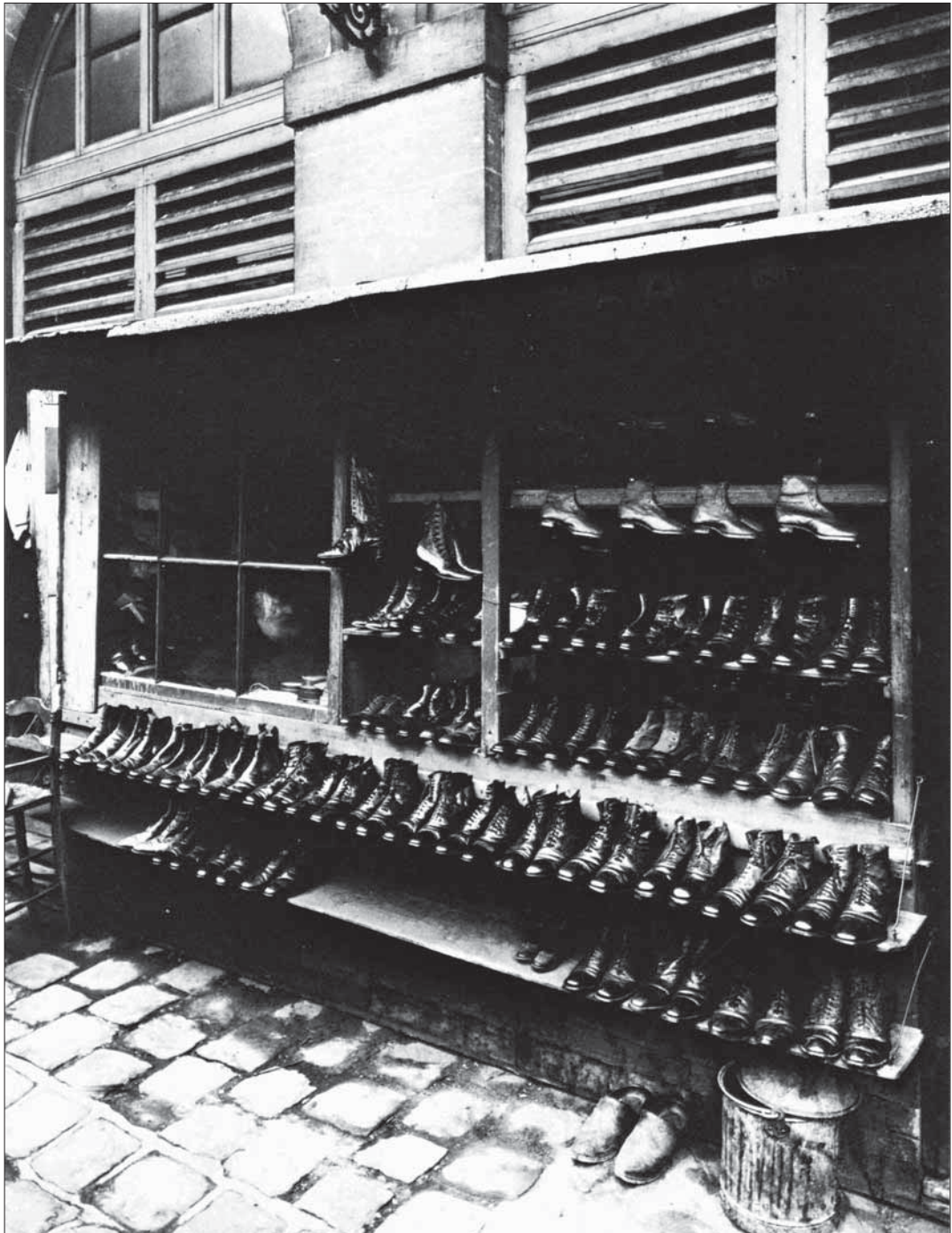


Abb. 2a: Eugène Atget: Marché des Carmes

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

Abb. 2b: Albert Renger-Patzsch: Schuhleisten im Faguswerk Alfeld (1926)



Abb. 2c: Eugène Atget: Boulevard de Strasbourg

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

Abb. 2d: Albert Renger-Patzsch: Bügeleisen für Schuhfabrikation (1926)

II Der Weg

Die grundlegende Antinomie der »Kleinen Geschichte der Photographie«, die Benjamin als radikalen Wandel der Moderne ausmacht, findet sich auch in anderen zeitdiagnostischen wie theoretischen Kontexten wieder. Zu diesen gehört nicht zuletzt Benjamins Analyse der Erzählung: Nimmt man Texte wie den Erzähler-Aufsatz oder »Erfahrung und Armut«, so findet sich dort die historische Grundformel übertragen auf Überlieferungszusammenhänge. Auch hier auf eine knappe Formel gebracht: Während sich die bürgerliche Gesellschaft durch orale Traditionsformen auszeichnet, denen es auf lange Zeiträume und mündliche Überlieferung ankommt und die weiterhin durch ein genealogisches, auf der Generationenfolge beruhendes Modell bestimmt sind, ist spätestens mit dem Ersten Weltkrieg eine Zäsur zu konstatieren: Die Erfahrungen, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden, sind nicht nur im Kurs gefallen, sondern schlicht den radikalen Veränderungen der Moderne nicht gewachsen. Benjamin buchstabiert an verschiedenen Orten diese Erzähltheorie detailliert aus und kommt dabei zu durchaus unterschiedlichen Schlüssen, auch wenn das Grundmodell unverändert bleibt.⁵ Am weitesten geht fraglos der kurze Text »Erfahrung und Armut«, in dem Benjamin ein nachgerade antihumanistisches Programm skizziert, das in vielem Heideggers Humanismusbrief ähnelt. Mir kommt es nun weder darauf an, dieses Modell präzise zu rekonstruieren, noch Benjamins Deutung einer Kritik zu unterziehen. Mich interessiert vielmehr Benjamins eigene Erzählpraxis, die in eigentümlicher und durchaus überraschender Weise wieder Renger-Patzsch ins Spiel bringt.

Benjamins Erzählungen beginnen nicht selten mit einem performativen Widerspruch: Auf der einen Seite konstatieren sie das Ende der Erzählung, um dann auf der anderen dieses an den Beginn einer Erzählung zu stellen. Das gilt am eindrucklichsten für den Text »Das Taschentuch«, der sogar mit dem Satz beginnt: Warum »es mit der Kunst, Geschichten zu erzählen, zu Ende geht – diese Frage war mir schon oft gekommen,

⁵ Vgl. dazu: Walter Benjamin: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Hg. von Alexander Honold. Frankfurt a. M. 2007, und das instruktive Nachwort. Zuletzt auch Vicente Valero: Der Erzähler. Walter Benjamin auf Ibiza. 1932 und 1933. Berlin 2008.

wenn ich mit anderen Eingeladenen einen Abend lang um einen Tisch gesessen und mich gelangweilt hatte« (GS IV, 741) – um dann in eine spannende wie komplex aufgebaute Erzählung zu münden. Insgesamt leiden Benjamins Erzählungen etwas unter dem mit ihnen verknüpften theoretischen Programm, das dazu führt, daß die Pointen arg konstruiert erscheinen und das Erzählte alles in allem überaus ambitioniert, ja mit philosophischem Gewicht daherkommt. Das gilt nicht zuletzt auch für jene Erzählung aus dem Umkreis der Haschischexperimente mit dem etwas enigmatischen Titel »Myslowitz – Braunschweig – Marseille«. Sie setzt mit einer Verleugnung der Autorschaft ein (»Die Geschichte ist nicht von mir.« GS IV, 729), um dann auf geschichtsträchtigen Boden, nämlich bei Lutter & Wegener, der Behauptung eines seinerseits bekannten Philosophen, nämlich Ernst Bloch, zu folgen, nach der ein jeder »schon einmal im Leben ums Haar Millionär geworden wäre« (GS IV, 729). Die Erzählung spielt diese Hypothese als eine Art narrative Versuchsanordnung durch, um zugleich zwei Formen des Reichtums gegeneinander auszuspielen: auf der einen Seite der ökonomische Reichtum, hier in Gestalt von Aktienspekulationen, auf der anderen eine andere, schwerer zu fassende Form, die in einer neuen Form der Erfahrung liegt, die vordergründig etwas mit einem Haschischrausch zu tun hat, dessen philosophische Implikationen jedoch kaum auf die dergestalt induzierte Form von Wahrnehmungsveränderung zu reduzieren sind.

Doch dazwischen liegt eine Erzählung und genauer ein Gang quer durch die Moderne. Der Protagonist – und, so will es die Versuchsanordnung des Textes, zugleich der eigentliche Erzähler –, Eduard Scherlinger, so nennen wir jenen Maler (es durfte, so ist man versucht zu sagen, auch kein Schriftsteller sein), tritt nach dem Tode seines Vaters keineswegs ein Trauerjahr, sondern eine Reise zur Wirkungsstätte seines geistigen Vaters, dem wiederum historisch verbürgten Maler Adolphe Joseph Thomas Monticelli, nach Marseille an. Dieser Grundkonfiguration von zwei Vätern, von einem tradierten materiellen Erbe und dem Erbe der Kunst, bleibt der Text letztlich treu, um ihr aber eine neue, besondere Wendung zu geben. Monticelli war, obgleich den Impressionisten verpflichtet und mit Paul Cézanne befreundet, ein Maler des 19. Jahrhunderts, dessen Werke zwischen Barbizon und Orientalismus schwankend, mit der

Avantgarde des 20. Jahrhunderts nichts zu tun haben. Anders hingegen der Gang durch Marseille seines geistigen Schülers Eduard Scherlinger, der auch diesen Konflikt zwischen einem den traditionellen Formen der Malerei verpflichteten Impressionismus und einer radikalen Moderne im wahrsten Sinn des Wortes durchschreitet.



Abb. 3a: Adolphe Monticelli: Schattige Allee (1871)

Scherlinger beginnt seinen Weg durch Marseille keineswegs, und nun kommt ein weiteres Mal jener Grundkonflikt ins Spiel, den der Text ausbuchstabiert, im Herzen der Stadt oder in ihrem touristischen Kernbereich, sondern vielmehr in ihrem, wie es im Text und seinerzeit hieß »Weichbild«, im »Terrain, auf dem ununterbrochen die große Entscheidungsschlacht zwischen Stadt und Land tobt« (GS IV, 730). Als hätte Benjamin hier Georg Simmels »Die Großstädte und das Geistesleben« illustrieren wollen, geht es um zwei kategorial unterschiedliche Formen von Wahrnehmung, Tradition, Geschichte, Kunst und eben auch Sprache und Erzählung. Diese Erzählung über die Krise der Erzählung bewegt sich fortwährend auf dem Grat, der beide Bereiche trennt, und buchstabiert die Trennlinie aus. Das ist letztlich Benjamins Lösung für den performativen Widerspruch der Erzählung in Zeiten des Erzählungsverlusts. Diese Entscheidungsschlacht, die zwei Reiche trennt, die genau

jenen Feldern der frühen und der modernen Photographie entsprechen, »ist«, so heißt es im Text,

nirgends erbitterter als zwischen Marseille und der provençalischen Landschaft. Es ist der Nahkampf von Telegrafentangen gegen Agaven, Stacheldraht gegen stachelige Palmen, Nebelschwaden stinkender Korridore gegen feuchtes Platanendunkel brütender Plätze, kurzatmiger Freitreppen gegen die mächtigen Hügel. (GS IV, 730f.)⁶



Abb. 3b: Adolphe Monticelli: Der Maskenball (um 1875)

Nun mag zwar die Gegenüberstellung von Telegraphentangen und Agaven vielleicht überraschen, aber neu ist sie nicht: Sie findet sich bereits als Vignette auf dem Einband von eben jenem von Benjamin so scharf kritisierten Buch »Die Welt ist schön«. »Über den Buchstaben

⁶ Vgl. dazu auch die z. T. explizitere Fassung aus den »Denkbildern«: »Vorstädte. Je weiter wir aus dem Innern heraustreten, desto politischer wird die Atmosphäre. Es kommen die Docks, die Binnenhäfen, die Speicher, die Quartiere der Armut, die zerstreuten Asyle des Elends: das Weichbild. Weichbilder sind der Ausnahmezustand der Stadt, das Terrain, auf dem ununterbrochen die große Entscheidungsschlacht zwischen Stadt und Land tobt. Sie ist nirgends erbitterter als zwischen Marseille und der provençalischen Landschaft. Es ist der Nahkampf von Telegraphentangen gegen Agaven, Stacheldraht gegen stachelige Palmen, Nebelschwaden stinkender Korridore gegen feuchtes Platanendunkel brütender Plätze, kurzatmigen Freitreppen gegen die mächtigen Hügel.« (Marseille. In: Denkbilder. GS IV, S. 359–364, hier: S. 363f.).

A R-P erheben sich formal gleichberechtigt ein Telegraphenmast und ein Agavenbaum. Welches Photobuch der Welt hätte bis 1928 ein solches Symbolzeichen tragen können?«, konstatierte rückblickend J. A. Schmollgen. Eisenwerth in seinem Vortrag »Albert Renger-Patzsch, der Fotograf der Schönheit des Sachlichen« anlässlich der Eröffnung der Gedächtnisausstellung in Essen am 21. Dezember 1966. Und auch in der Zeitschrift »Uhu«, in der Benjamins Erzählung im November 1930 erschien, war Albert Renger-Patzsch kein Unbekannter: Im April 1928 erschien dort sein Aufsatz »Neue Blickpunkte der Kamera«,⁷ dem dann im Juli des darauffolgenden Jahres ein weiterer Artikel folgen sollte, den Renger zusammen mit Martin Munkacsy verfaßt hatte und der den Titel »Halt mal still!«. Martin Munkacsy und Albert Renger-Patzsch über Amateur-Photographie« trug.⁸

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

Abb. 4: Die Welt ist schön. Einbandvignette

Doch damit nicht genug: Auf seinem Weg ins Herz der Stadt und zugleich in jenes der Moderne, läßt der Erzähler auch eine der Pilgerstätten der photographischen Avantgarde nicht aus: den legendären »Pont Transbordeur«, der von der mit Benjamin befreundeten Germaine Krull über Laszlo Moholy-Nagy bis hin zu Sigfried Giedion, der sogar ein

⁷ GS IV, S. 86–93.

⁸ In: Uhu 10 (1929), S. 19–26. Ihm folgten dann noch Einige Ratschläge des Photographen Renger-Patzsch. In: Ebd., S. 26.

Photo für den Umschlag seines Buchs »Bauen in Frankreich«⁹ auswählte, zu einem regelrechten Emblem der technischen Moderne geworden war:

Dann ging es an den äußersten Kais, die nur von den größten Überseedampfern benutzt werden, unter den stechenden Strahlen der allmählich sinkenden Sonne, zwischen den aufgemauerten Fundamenten der Altstadt linker und nackten Hügeln oder Steinbrüchen rechter Hand, dem ragenden Pont Transbordeur zu, der den alten Hafen, das quadratische Viereck, das die Phönizier hier wie einen großen Platz dem Meere vorbehielten, abschließt. (GS IV, 731)

Daß Siegfried Kracauer diesem quadratischen Viereck bereits 1926 einen Text mit dem programmatischen Titel »Das Karree« widmete, auf ihn in seinem seinerseits programmatischen Text »Ginster« zurückgriff, in dem sich weiterhin auch ein Hinweis auf Myslowitz findet, sei nur am Rande erwähnt. All dies sind nur weitere Hinweise auf das subtile Spiel mit narrativen wie piktoralen Emblemen der Moderne, das Benjamins Erzählung narrativ vollzieht.

Doch was ist nun die erzählerische Pointe dieses Textes? Welche Lösung schlägt er für den nun mittlerweile doch recht aufgeladenen Konflikt vor? Buchstäblich genommen geht es um nichts weiter als um den Untertitel der Erzählung »Die Geschichte eines Haschischrauschs«. Eduard Scherlinger nimmt in seinem Hotelzimmer Haschisch zu sich, das dann spät, aber heftig seine Wirkung entfaltet. Es führt – wie könnte es auch anders sein – nicht nur dazu, daß er die Million verfehlt, sondern auch dazu, daß er eine andere Art von Reichtum entdeckt. Beide Wege hängen in eigentümlicher Weise mit Namen zusammen. Scherlinger hatte vor seiner Abreise bei der Bank ein Kennwort hinterlegen müssen, einen Decknamen, mit dem er Aufträge zeichnen und bestimmen könne. Angesichts der schwierigen Wahl eines neuen Namens inmitten von tausenden von Möglichkeiten hatte er sich für »Braunschweiger« entschieden, obwohl er »niemanden dieses Namens, übrigens nicht einmal die Stadt, von der er sich herschreibt« (GS IV, 730) kannte. Der Text zelebriert nun dieses Spiel mit dem Namen in höchst ostentativer, ja fast an einen

⁹ Siegfried Giedion: Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen. Bauen in Eisenbeton. Leipzig/Berlin 1928.

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



Abb. 5: Sigfried Giedion: Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen.
Bauen in Eisenbeton. Berlin 1927 (Umschlag)

Kalauer gemahnenden Form, da Scherlinger alias Braunschweiger just in dem Moment, in dem er mitten im einsetzenden Haschischrausch Kaffee zu sich nimmt und so die Wirkung noch steigert, das Geheimnis des Namens entdeckt:

Mein Blick fiel auf die Falten, die meine weiße Strandhose warf, ich erkannte sie, Falten des Burnus; mein Blick fiel auf meine Hand, ich erkannte sie, eine braune, äthiopische, und während meine Lippen streng geschlossen aneinander haften blieben, dem Trank und dem Worte sich gleichermaßen verweigernd, stieg aus dem Innern zu ihnen ein Lächeln auf, ein hochmütiges, afrikanisches, sardanapalisches Lächeln, das Lächeln des Mannes, der im Begriff steht, Weltlauf und Schicksale zu durchschauen, und für den es in den Dingen und in den Namen kein Geheimnis mehr gibt. Braun und schweigend sah ich mich dasitzen. Braunschweiger. Das Sesam dieses Namens, der in seinem Innern alle Reichtümer bergen sollte, hatte sich aufgetan. Unendlich mitleidig lächelnd mußte ich nun zum erstenmal an die Braunschweiger denken, die kümmerlich in ihrem mitteldeutschen Städtchen dahinleben, ohne von den magischen Kräften etwas zu wissen, welche mit ihrem Namen in sie gelegt sind. An dieser Stelle fielen mir wie ein Chor feierlich und bestätigend mit ihren Mitternachtsschlägen alle Kirchtürme von Marseille ein. (GS IV, 737)

Die Million ist verspielt, aber das Sesam-Öffne-Dich des Namens ist gefunden und der Berg der Sprache öffnet seine Reichtümer. An die Stelle der Million, die Scherlinger mit Royal Dutch-Aktien hätte machen können, tritt das Sesam des Namens »der in seinem Innern alle Reichtümer bergen sollte«. Und der Text buchstabiert diese Entdeckung weiter aus: Zum einen versucht er narrativ eine Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt umzusetzen, um dann zum anderen auch den Dingen einen neuen Namen zu geben. Vorsichtig beginnt Scherlinger mit den Frauennamen der Boote, um dann, wiederum nicht fern vom Kalauer, auf einer Bank seine lange Reise bis ans Ende der Nacht zu beschließen. Ich zitiere den Schlußabschnitt in ganzer Länge:

Es wurde dunkel, man schloß die Bar. Ich strich am Kai-Ufer entlang und las einen nach dem andern die Namen der Boote, die dort festgemacht waren. Dabei überkam mich eine unbegreifliche Fröhlichkeit, und ich lächelte der Reihe nach allen Mädchennamen von Frankreich ins Gesicht. Marguerite, Louise, Renée, Yvonne, Lucile – mir schien die Liebe, die diesen Booten mit ihren Namen versprochen war, wunderbar, schön und rührend. Neben dem letzten stand eine Steinbank: »Bank« sagte ich vor mich hin und mißbilligte, daß nicht auch sie auf schwarzem Grunde mit goldenen Lettern firmierte. Das war der letzte deutliche Gedanke, den ich in dieser Nacht faßte. Den

nächsten gaben mir, als ich in der heißen Mittagssonne auf einer Bank am Wasser erwachte, die Mittagsblätter: »Sensationelle Hausse in Royal Dutch.« Nie habe ich mich, schloß der Erzähler, so klingend, klar und festlich nach einem Rausche gefühlt. (GS IV, 737)

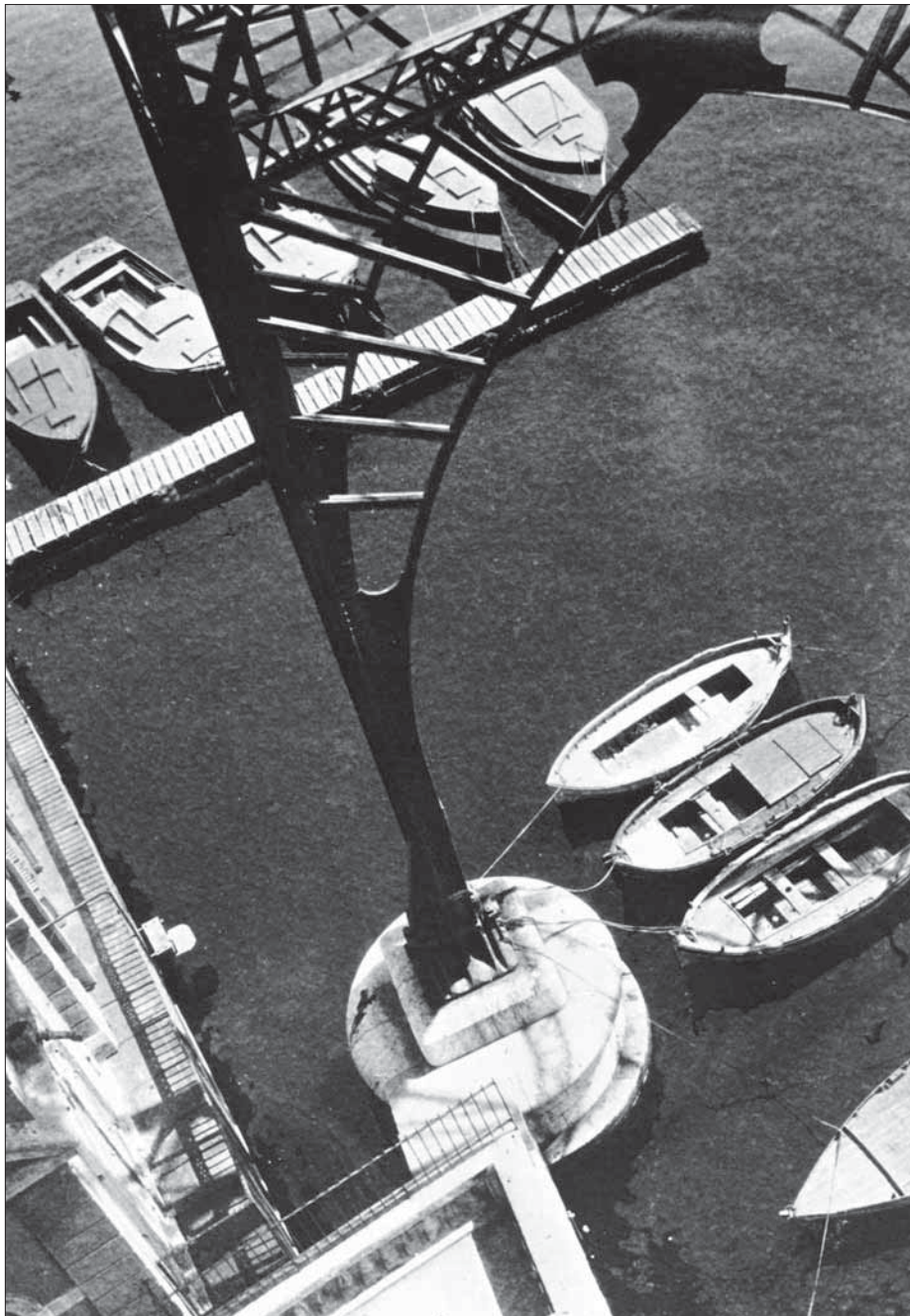


Abb. 6a: Laszlo Moholy-Nagy: Marseille (1929)



Abb. 6b: Laszlo Moholy-Nagy: Marseille (1929)

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

Abb. 7: Germaine Krull: Pont Transbordeur (1926)

Die Überblendung der beiden Bedeutungen von »Bank« als letztes Bild ist der Schlußstein einer Suche nach einer erzählerischen Antwort auf die radikalen Veränderungen der Moderne. Während Renger-Patzsch mit der Überblendung von Agave und Telegraphenmast nach Formgesetzen sucht, geht es Benjamin um eine tiefliegende Verwandtschaft von Kultur und Natur in der Sprache, um eine Aufhebung der Trennung von Subjekt und Objekt in Gestalt einer Namenssprache, die in eigentümlicher Weise notwendig mit den Dingen verknüpft zu sein scheint. Daher auch der merkwürdige Titel der Erzählung: Die drei Ortsnamen markieren drei Etappen eines Weges quer durch die Moderne, die in je unterschiedlicher Weise Wegmarken darstellen und zugleich doppelt konfiguriert sind: Marseille als Ort des impressionistischen Malers *und* des »Ausnahmezustands« (GS IV, 363) der Moderne, Myslowitz als Ort der Kindheit *und* imaginierte Überblendung von Wahrnehmungsbildern im Haschischrausch,¹⁰ und schließlich Braunschweig als Homo- *und* Toponym, als Emblem eines passageren Reichtums der Erfahrung *und* als Kennwort ökonomischen Spekulationsgewinns. Es geht ihm hier – wie auch in der »Berliner Kindheit um neunzehnhundert« – um das Ausloten einer Schwellensituation, die von beiden miteinander inkompatiblen Seiten gleichermaßen *erzählt*. Die Ordnung des 19. Jahrhunderts ist längst dahin, doch ist sie in ihrem unablässigen Bestreben, Spuren zu hinterlassen, lesbar geblieben – und sei es im »Weichbild« der Stadt, in eben jenem Kampf zwischen Stadt und Land, Kultur und Natur, Tradition und Moderne.

Man würde Benjamin Unrecht tun, wenn man diese Erzählung als emphatische Proklamierung der oder melancholischen Abgesang auf eine andere Form der Wahrnehmung lesen würde. Und man würde auch die Logik des Textes arg vereinfachen, wenn man der – verständlichen – Neigung nachgäbe, einen Spekulationsgewinn gegen den anderen auszuspielen, mit anderen Worten den Reichtum der philosophisch-theoretischen Spekulation gegen jene mit Aktien. Denn Benjamin ist sich, und davon zeugen nicht zuletzt die verschiedenen Varianten des Textes,

¹⁰ Vgl. den entsprechenden Passus im Text: »Plötzlich wußte ich, das ist Myslowitz. Ich blickte auf. Und da sah ich wirklich ganz am Ende des Platzes, nein, so weit, ganz am Ende der Stadt, das Gymnasium von Myslowitz stehn, und die Schuluhr – war sie denn stehn geblieben, sie rückte nicht vorwärts – war kurz nach elf. Der Unterricht mußte schon wieder begonnen haben. Ich versank ganz in dieses Bild, fand keinen Grund mehr.« In: GS IV, S. 736.

den er in unterschiedlicher Gestalt in immer neue Kontexte montierte, bewußt, daß die Entfremdung der Moderne unhintergebar ist. Und davon zeugt nicht zuletzt der außerordentliche Reichtum einer Erfahrung, einer Sprache, einer Wahrnehmung, einer Erinnerung und eines Wegs.

Benjamin spricht aber – nüchterner – nicht nur von den Schattenseiten des Haschischrauschs und den Erfahrungen am Tag danach, sondern auch von jenen der Entfremdung, die gerade in den gesteigerten Sinneserfahrungen des Rausches um so deutlicher werden.¹¹ Benjamin zitiert in »Haschisch in Marseille«, um seine enigmatische Sentenz zu verdeutlichen, daß uns von Jahrhundert zu Jahrhundert die Dinge immer fremder werden, seinen Kraus-Aufsatz oder genauer ein Kraus-Zitat daraus:

Das Entfremdungsphänomen, das hierin liegen mag und das Kraus mit dem schönen Wort formuliert hat: »Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner blickt es zurück«, scheint auch aufs Optische sich zu erstrecken. Jedenfalls finde ich unter meinen Aufzeichnungen die verwunderte Notiz: »Wie die Dinge den Blicken standhalten.« (GS IV, 416)

III Die Form

Albert Renger-Patzsch hat sich in seinen recht zahlreichen Publikationen und auch in den mir bekannten Briefen weder ein einziges Mal zu Benjamins Verdikt geäußert noch hat er dort an irgendeiner Stelle Benjamin zitiert. Das ist durchaus bemerkenswert, da Renger ungewöhnlich belesen war, eine Hausbibliothek mit etwa 3000 Bänden besaß und auch nicht ungern Abschnitte aus literarischen Werken zitierte. Doch eine

¹¹ Vgl. etwa: »Ich finde glücklicherweise auf meiner Zeitung den Satz: »Mit dem Löffel muß man das Gleiche aus der Wirklichkeit schöpfen.« Mehrere Wochen vorher hatte ich einen anderen von Johannes V. Jensen notiert, der scheinbar Ähnliches sagte: »Richard war ein junger Mann, der Sinn für alles Gleichartige in der Welt hatte.« Dieser Satz hatte mir sehr gefallen. Er ermöglicht mir jetzt, den politisch-rationalen Sinn, den er für mich besaß, mit dem individuell-magischen meiner gestrigen Erfahrung zu konfrontieren. Während der Satz bei Jensen für mich darauf hinauskam, daß die Dinge so sind, wie wir ja wissen, durchtechnisiert, rationalisiert, und das Besondere steckt heute nur noch in Nüancen, war die neue Einsicht durchaus anders. Ich sah nämlich nur Nüancen: diese jedoch waren gleich. Ich vertiefte mich in das Pflaster vor mir, das durch eine Art Salbe, mit der ich gleichsam darüber hinfuhr, als eben dieses Selbe und Nämliche auch das Pariser Pflaster sein konnte. Man redet oft davon: Steine für Brot. Hier diese Steine waren das Brot meiner Phantasie, die plötzlich heißhungrig darauf geworden war, das Gleiche aller Orte und Länder zu kosten.« (GS IV, 414f.)

Gegenlektüre ist hier nicht möglich, ein *crossreading* fand wohl nicht statt oder führte zumindest nicht zu irgendwelchen Textspuren.

Gleichwohl wird man Renger-Patzsch nicht Unrecht tun, wenn man den Grundkonflikt von Benjamins Erzählung auch als den seiner Arbeit begreift, auch wenn sein Lösungsvorschlag letztlich in eine andere Richtung geht, die dann mit jener Benjamins inkommensurabel ist. Immerhin gehen beide von einer gemeinsamen Grundannahme aus: Auch Renger-Patzsch teilt die Auffassung Benjamins, daß die Frage, ob Photographie Kunst sei, letztlich nebensächlich sei. Daher bleiben auch Rengers Antwortversuche, wenn man ihm denn diese Frage stellt oder er sie sich selber stellt, eigentümlich ambivalent: Mal deutet er die Photographie als Handwerk, mal will er ihr einen eigenen Status zuweisen, dann wieder untersucht er sie im Zusammenhang wie in Absetzung von der Wahrnehmung als »schöpferischem Vorgang«¹² oder aber versteht sie vor allem als Dokument. Er bezieht sich auf Dürers Wiesenstück, um im gleichen Zug die Photographie aus dem *hortus conclusus* der Kunst wieder zu vertreiben. Sein Konzept, das, so wie er es versteht, Kunst und Handwerk, Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Technik und Flora miteinander verbindet, ist die *Form*. Die Form ist in seiner Photographie-theorie wie -praxis die zentrale vermittelnde Instanz, die dazu dienen soll, die Ambivalenzen seiner Bilder und seiner Texte aufzuheben. Sie soll es ihm gestatten, radikale Moderne und »elementare Räume« zu assoziieren. Die Photographie ist für ihn die eigentümliche wie besondere Begegnung des konkreten Gegenstandes mit der abstrakten Form – wie auch umgekehrt des abstrakten Gegenstandes mit der konkreten Form. Wenn Albert Renger-Patzsch vom »Wesen des Gegenstandes«¹³ als dem eigentlichen Gegenstand der Photographie spricht, oder wenn er die »Beurteilung vom Gegenstande aus«¹⁴ als Maxime der Photographie bestimmt, so geht es ihm letztlich um die Form. Sie ist das Medium des technischen Mediums der Photographie, die vermittelnde Instanz, die eine jede Form von Übertragung ermöglicht. Die Form verbindet sichtbare Oberfläche und hypostasierte Tiefe, Technik und Natur, radikale

¹² Albert Renger-Patzsch: Versuch einer Einordnung der Fotografie. In: Fotoprisma (1953), S. 444f.

¹³ Ders.: [Beitrag.] In: Wilhelm Schöppe (Hg.): Meister der Kamera erzählen. I. Deutsche Meister. Halle a. d. Saale 1937, S. 44–50.

¹⁴ Ders.: Gedanken über Fachfotografie. In: Fotoprisma (1951), S. 227f.

Gegenwart mit angenommenen überzeitlichen Ordnungen und schließlich auch den konkreten Gegenstand, das alltägliche Ding mit seiner visuellen Abstraktion.

Daher überrascht es nicht, daß Renger in einer Reihe von Texten, die vor allem in seinen beiden letzten Lebensjahrzehnten entstanden sind, versucht, aus dieser Grundannahme konkrete Konsequenzen abzuleiten: Die technischen Handreichungen seiner frühen Aufsätze werden nun zu ethisch-ästhetischen Handlungsanweisungen, zu einer Art ästhetischen Erziehung des modernen Menschen. Dabei unternimmt Renger auch in einigen Texten und vor allem in seinen Vorträgen, die dann in überarbeiteter Form in Zeitschriften erscheinen, *sub specie formalis* einen gerafften Gang durch die Photographiegeschichte, um dann wiederum bestimmte Felder der Photographie genauer in den Blick zu nehmen: Diese Texte gelten der Architektur-, Landschafts- und Portraitphotographie, aber auch so überraschenden Gegenständen wie Aufnahmen von Ersatzteilen oder einzelnen photographischen Metaphern. Sein Interesse gilt nun weniger der Technik der Photographie als vielmehr der Photographie als höchst konkrete ästhetische, gesellschaftliche und kulturelle Praxis, die eine Verantwortung hat und sich dieser auch bewußt sein muß. Die Verpflichtung auf den Gegenstand und die Orientierung an der Form sind nicht nur die Spielregeln der Photographie: Sie sind für Renger-Patzsch Grundregeln der Auseinandersetzung mit der Moderne.

Der zusammen mit Moholy-Nagys Aufsatz »Die beispiellose Fotografie« in »Das deutsche Lichtbild« abgedruckte Text »Ziele« aus dem Jahr 1927 wird nicht selten als Absage an den Kunstanspruch der Photographie gedeutet. Eine solche Interpretation verfehlt allerdings die Pointe des Textes. Auch hier geht es Renger zuallererst um die Bestimmung der Photographie als höchst konkrete Praxis der Form: »Die mechanische Wiedergabe der Form macht sie [die Photographie] hier allen anderen Ausdrucksmitteln überlegen«,¹⁵ heißt es dort. Wenn Renger-Patzsch von »mechanischer Wiedergabe der Form« spricht, so geht es ihm um eine Erweiterung des Feldes der Photographie und nicht um eine Verengung auf ihr Kunstwollen.

Das in den Einband von »Die Welt ist schön« eingeprägte Vignet, dem wir bereits bei Benjamin begegnet sind, bringt in emblematischer Wei-

¹⁵ Ders.: Ziele. In: Das Deutsche Lichtbild (1927), S. XVIII.

se Rengers theoretische wie ästhetische Grundhaltung zum Ausdruck: Technik und Natur, Formverwandtschaften, visuelle Gegenüberstellungen und Verbindungen, die Signatur des Photographen und die formale Abbeviatur der Gegenstände finden hier *in nuce* ihre höchst anschauliche Formel.

Der Titel des Buches sollte eigentlich »Die Dinge« lauten, wurde dann aber auf Intervention Carl Georg Heises geändert: »Das Buch sollte«, schreibt Renger-Patzsch rückblickend in einem Brief an Walther Hahn vom 26. November 1957, »Die Dinge« heißen, was dem Erfolg des Buches sicher sehr geschadet hätte, mir aber Manches erspart hätte an falschen Auslegungen.«¹⁶ Zu diesen Auslegungen gehört dann wohl auch jene von Walter Benjamin.

Carl Georg Heise, der das Vorwort schrieb, geht in einem Brief vom 14. Januar 1967 an Schmoll gen. Eisenwerth erneut auf die Titelfrage ein:

Endlich möchte ich mich auch Ihnen gegenüber offen zu dem, wie Sie sagen »viel diskutierten« Titel des Buches »Die Welt ist schön« bekennen; er stammt von mir, nicht vom Verleger. Gewiß ist er, von heute aus gesehen, mißverständlich, aber vor 40 Jahren kam es m. E. darauf an, es den Menschen klar zu machen, daß auch Rengers neues Sehen Schönheit der Welt zu offenbaren vermochte. Außerdem war es unerlässlich, einen zugkräftigen Titel zu finden für die Leistung eines damals noch kaum bekannten Photographen. Heute würde natürlich auch ich einen anderen Titel wählen. Damals jedoch wäre ein so richtig den Sachverhalt charakterisierender Vorschlag wie Rengers »Die Dinge« verlegerisch ein Schlag ins Wasser gewesen.¹⁷

Auch wenn Rengers ursprünglicher Titel »Die Dinge« spurlos verschwindet, so taucht er doch in einzelnen Rezensionen wie auch Besprechungen seiner Arbeiten wieder auf. Diese betonen kritisch wie würdigend, scharf wie lobend, die Konzentration auf die Welt der Dinge als das eigentlich Moderne von Rengers Arbeit. So etwa Ernst Kallai in der Ausgabe der Avantgarde-Zeitschrift »Das neue Frankfurt« vom März 1928:

Die eindrucksvollen Ergebnisse der Photographie sind nicht ästhetischen Spekulationen, sondern der Freude am Gegenstand zu verdanken, die ein Photograph vom Range des Renger-Patzsch selbst als das wichtigste Leitmotiv moderner Lichtbildnerei erklärt hat.¹⁸

¹⁶ In: Albert Renger-Patzsch Papers. Getty Center/Los Angeles.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Zitiert nach einem Ausriß in: Ebd.

Oder, ungleich weniger prominent publiziert und fern von den publizistischen Hochburgen der Avantgarde, ein Artikel von Karl With in der »Kölnischen Zeitung« vom 30. Dezember 1928: »Ein seltsames Buch! Aufregend in seiner lebendigen Fülle wie in seiner Lautlosigkeit.« With entdeckt in Rengers Buch alltägliche Dinge, die sich verwandeln, »daß man meint, in eine andre, fremde Welt zu schauen.«¹⁹ Doch diese fremde Welt ist eben die Welt der Gegenwart, der Technik,²⁰ der Geschwindigkeit, der Moderne.

Die Technik, die Dinge und die Formen werden von Renger-Patzsch in eine Konstellation überführt, die unter Verzicht auf die traditionellen Kategorien des Subjekts, der Einbildungskraft oder des Symbols eine neue Ästhetik der Photographie zu bestimmen sucht. Durchaus in diesem Sinne schreibt etwa Eberhard Sarter in einem Artikel über Renger im »Hannoverschen Kurier« vom 19. Dezember 1928:

Wir sind die Subjektivismen etwas leid. In dieser Genauigkeitsphotographie, in der Stein so sehr Stein, Holz so sehr Holz, alle Materie so sehr sie selbst wird, daß wir wahrhaft bessere Augen bekommen, erschließt sich schlechthin das, was ist.

Albert Renger-Patzsch hingegen versteht sein epochales Buch »Die Welt ist schön« daher vor allem als »ABC-Buch«²¹ – als photographische Fibel, die dazu dient, das »Wesen des Gegenstandes« und die »unerschöpfliche Welt der Formen«²² lesbar und erkennbar zu machen. Es geht ihm um eine photographische Entzifferung wie Aufzeichnung von »Abbildern

¹⁹ Und eine weitere zeitgenössische Stimme: K. P.: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön. In: Acht Uhr Abendblatt Berlin v. 4.5.1929: »Das Merkwürdigste ist, daß hier Dinge photographiert sind, von denen wir gar nicht wissen, daß sie schön sind; aber wie sie hier photographiert sind, – läßt uns ihre Schönheit nicht nur auf der Photographie, sondern auch in der Wirklichkeit erkennen.« »Dies Bilderbuch ist mehr als ein Bilderbuch, mehr als ein Buch mit schönen Bildern: es ist ein Lehrbuch.«

²⁰ Vgl. etwa Curt Glaser: Kunst und Technik. In: Berliner Börsenkurier v. 10.7.1928: »Maschinenaufnahmen von Renger-Patzsch sind ein technisches Gleichnis der Technik selbst, die in der alten Definition des Begriffes Kunst keinen Raum mehr finden. Hier steigen Probleme auf, dessen ganze Tragweite diese in ihren Mitteln beschränkte Ausstellung [Kunst und Technik in Essen] nicht einmal anzudeuten vermochte.« Renger stellt, so heißt es, »Kernfragen heutigen Daseins«.

²¹ Schöppe (Hg.), Albert Renger-Patzsch (wie Anm. 13).

²² Albert Renger-Patzsch: Vom Sinn der Photographie und der Verantwortlichkeit des Photographen. Text für gestaltende Handwerker und Freunde des Kunsthandwerks. Werkstattforum 1. Hg. von Walter Römhildt im Auftrage der Arbeitsgemeinschaft Gestaltendes Handwerk Arnsberg und Dortmund. Arnsberg März 1965.

der sichtbaren Welt«,²³ darum, »unser Auge für die formalen Schönheiten der Natur zu schärfen«. ²⁴ Bei ihm steht – wie auch bei Benjamin – die Frage der Lesbarkeit und des Erlernens einer neuen visuellen Sprache im Zentrum der Positionierung der Photographie. Doch während Benjamin in der »Kleinen Geschichte der Photographie« die Gegenwart über den Umweg der Geschichtsphilosophie zu entziffern sucht und diese sich in der Beschriftung als Signatur der Aktualität beschreiben lässt, zielt Renger auf eine vermittelnde Form, die den Zeitläuften enthoben ist. Bei Albert Renger-Patzsch zielen die Photographie wie auch ihre Theorie auf eine neue Praxis des Sehens, auf ein emphatisches Erkennen des Gegenstandes: Ästhetik ist maßgeblich *aisthesis*, Wahrnehmen, Erkennen. Der Gegenstand dieses Sehens ist eben der Gegenstand – allerdings in seiner Verwandlung in gültige Formen. Auch hier soll der Betrachter eine neue Praxis des Sehens erst erlernen und mit ihr eine neue Wahrnehmungskunst unter den Bedingungen der Moderne. Renger und Benjamin entwerfen zwei unterschiedliche Sprachen der Moderne oder, mit anderen Worten, zwei Lesestrategien, die die Gegenwart in je unterschiedlicher Weise in den Blick nehmen. Während Benjamin einerseits eine Art geschichtstheoretischer Archäologie der Gegenwart betreibt und Deutungsschichten der Photographie freilegt, in denen sich Formen von Geschichte zeigen, um andererseits von der Zäsur der Moderne zu erzählen, verbleibt Renger-Patzsch dezidiert an der Oberfläche, blendet die historische Dimension gänzlich aus, um dann doch den Formen eine besondere Tiefendimension zuzuweisen, eine Bedeutung, die eine letztlich überzeitliche Gültigkeit beanspruchen kann: eine »Beständige Welt« – so der Titel eines seiner zahlreichen Bücher. Entstanden sind Fibeln, die ein neues Sehen in den Zeiten der Moderne einüben sollen. Und so wurden Rengers Bücher dann auch gelesen: Ernst Toller erblickte in seiner begeisterten Rezension in »Die Welt ist schön« »das schönste Bilderbuch unserer Zeit, das ich kenne. [...] Es ist ein Buch, das sich arbeitende Menschen der Großstadt neben ihren Schreibtisch legen sollten.«²⁵

²³ Ders.: Versuch einer Einordnung der Fotografie. In: Fotoprisma (1953), S. 444f.

²⁴ Ders.: Meyer Plasmal im Dienste der Pflanzenphotographie. Hg. von der Optisch-Mechanischen Industrieanstalt Hugo Meyer & Co. Görlitz 1926 [Firmenschrift].

²⁵ Ernst Toller: Die Welt ist schön. In: Berliner Tagblatt v. 21.4.1929.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1, 2b/d: Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke. Hg. von Ann und Jürgen Wilde und Thomas Weski. München/Paris/London 1997, Abb. 52, 56 und 58.
- Abb. 2a/c: Aperture Masters of Photography. Eugène Atget. Köln 1997, S. 53 und 15.
- Abb. 3a/b: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts. Von David bis Cézanne. Hg. vom Haus der Kunst München. München 1965, S. 425.
- Abb. 4: Albert Renger-Patzsch: Die Welt ist schön. München 1928 (Sammlung Stiegler).
- Abb. 5: Musée Cantini: Le Pont Transbordeur et la Vision Moderniste. Marseille 1992, S. 50.
- Abb. 6a/b: Andreas Haus: Laszlo Moholy-Nagy. Fotos und Fotogramme. München 1978, Tafel 41 und 42.
- Abb. 7: Kim Sichel: Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull. München 1999, Tafel 7.24.