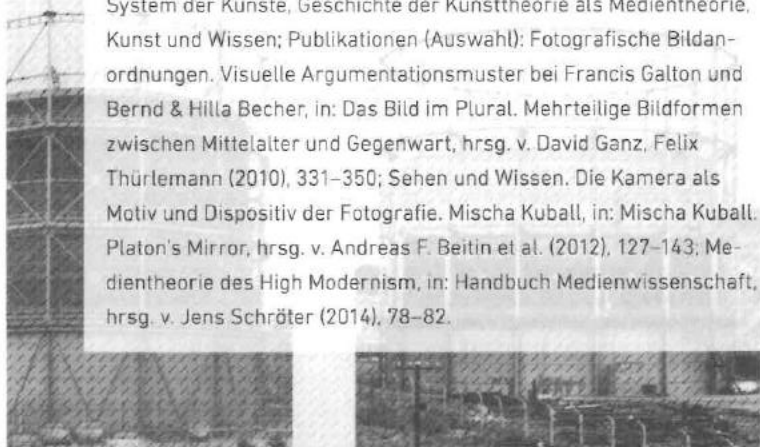


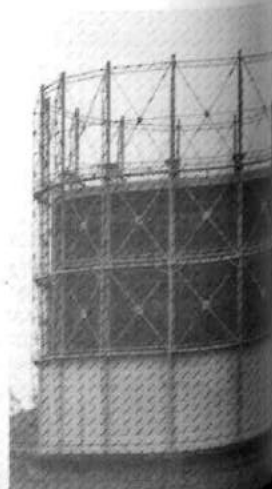
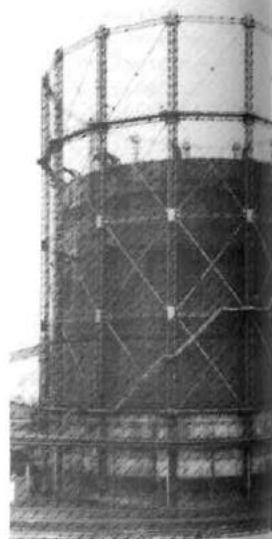
Martina Dobbe, Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt »Kunst ab 1800« an der Universität der Künste Berlin, Stellvertretende Sprecherin des DFG-Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« an der UdK Berlin; Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik in Hamburg, Düsseldorf und Bochum, Promotion an der Ruhr-Universität Bochum mit einer Arbeit zur Malereitheorie (*Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes*, 1998), Habilitation an der Universität Siegen mit einer Arbeit zur Fotografie als theoretisches Objekt (2007); Arbeitsschwerpunkte: Kunst und Fotografie des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Skulptur im erweiterten Feld, Ornament und Ornamentlosigkeit im System der Künste, Geschichte der Kunsttheorie als Medientheorie, Kunst und Wissen; Publikationen (Auswahl): *Fotografische Bildanordnungen. Visuelle Argumentationsmuster bei Francis Galton und Bernd & Hilla Becher*, in: *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. v. David Ganz, Felix Thürlmann (2010), 331–350; *Sehen und Wissen. Die Kamera als Motiv und Dispositiv der Fotografie*, Mischa Kuball, in: *Mischa Kuball. Platon's Mirror*, hrsg. v. Andreas F. Beitin et al. (2012), 127–143; *Medientheorie des High Modernism*, in: *Handbuch Medienwissenschaft*, hrsg. v. Jens Schröter (2014), 78–82.



1965 – 1983

MARTINA DOBBE

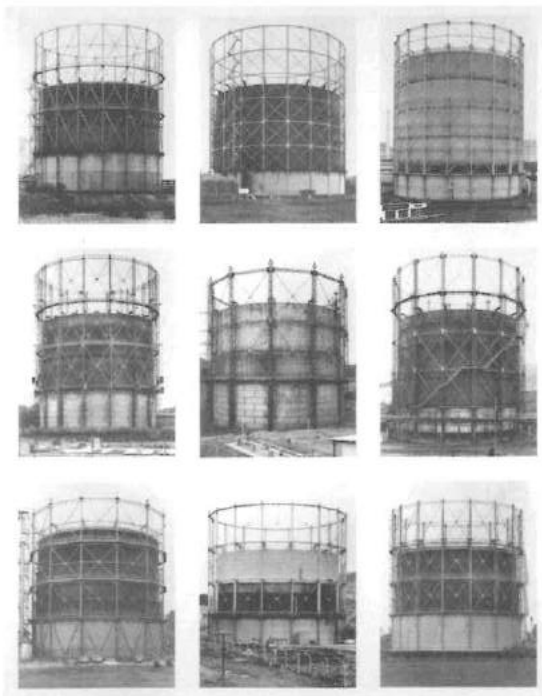
BERND UND HILLA BECHER – »ANONYME SKULPTUREN«. BILDLICHES ZEIGEN IN DER FOTOGRAFIE



Das Tableau der »Gasbehälter« (Abb. 1) umfasst neun Schwarzweiß-Fotografien der Jahre 1965 bis 1983. Es wurde 1984 zusammengestellt und 1990 aus Anlass der 44. Biennale in Venedig in dem Buch »Bernd & Hilla Becher. Typologien/Typologies«¹ veröffentlicht. Für die Gesamtpräsentation ihrer Typologien auf der Biennale 1990 erhielten die Bechers den Goldenen Löwen für Skulptur. Die vorderhand überraschende Zuordnung ihrer Arbeiten zum Bereich der Skulptur mag pragmatische Gründe gehabt haben (da die Biennale in Venedig traditionellerweise keine Auszeichnung für Fotografie zu vergeben hat, musste man – wollte man die Bechers ehren – den Goldenen Löwen eines klassischen Mediums der Bildenden Kunst (Malerei, Skulptur) »zweckentfremden«) oder den seit den 1960er Jahren erweiterten Skulpturenbegriff reflektieren. Eine Legitimation ergibt sich aber auch schon aus dem Titel, unter den das Künstlerpaar sein Œuvre seit 1969 gesetzt hat – »Anonyme Skulpturen«.

Wiedergegeben sind sogenannte Teleskop-Gasbehälter in Europa (Deutschland, Frankreich, Belgien, Großbritannien) und in den Vereinigten Staaten. Jeweils zentral und nahezu formatfüllend platziert, zeigt sich aufgrund der großen Schärfentiefe

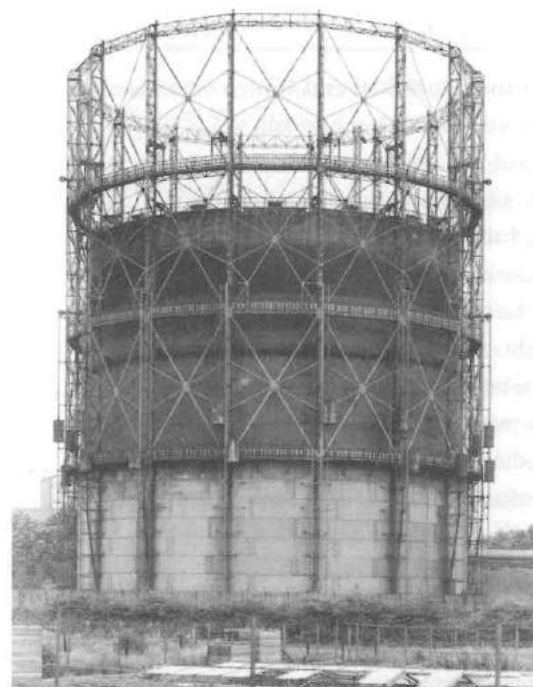
1 Bernd und Hilla Becher, *Typologien / Typologies*, hrsg. v. Klaus Bussmann, aus Anlaß der XLIV. Biennale in Venedig 1990, München 1990/1999, o. S.



1965–1983

ABB. 1: BERND UND HILLA
BECHER, GASBEHÄLTER,
TYPOLOGIE, 9 FOTOGRAFIEEN,
1984

fe der Fotografie der mächtige, zylindrische Baukörper genauso deutlich wie das graphisch feingliedrige, ornamental anmutende Gerüst. Der Zusammenstellung im Tableau liegt eine motivische Systematik zugrunde. Aber auch die einzelnen Aufnahmen (Abb. 2) unterliegen einem strengen Konzept. Um die Vergleichbarkeit der Einzelaufnahmen zu gewährleisten, werden die immer gleichen fotografischen Parameter veranschlagt. Zu deren Spezifika gehört, neben der Zentrierung des Objekts im Bild und der Isolierung des Objekts aus dem industrielandchaftlichen Zusammenhang, dass die Bechers diffuse Lichtverhältnisse suchen und vorzugsweise im Winter und Frühjahr fotografieren, wenn ein leicht bedeckter Himmel ein gleichmäßig helles, neutrales Licht garantiert, wobei beide Jahreszeiten zugleich die Neutralität der Umgebung gewährleisten, da Bäume und Sträucher noch nicht oder nicht mehr belaubt sind und optisch kaum ins Gewicht fallen. Schattenwürfe, die situative Besonderheiten ausdrücken würden, werden auf diese Weise gezielt vermieden. Große Sorgfalt legen die Bechers zudem darauf, dass es keine perspektivischen Verzerrungen gibt, das Objekt linienparallel zum Bildrand



Dobbe

57

ABB. 2: BERND UND HILLA
BECHER, GASBEHÄLTER,
ALSDORF BEI AACHEN, D, 1965

erscheint und die Horizontlinie nicht mit den Objektlinien konkurriert. Der dafür notwendige erhöhte Aufnahmestandpunkt wird schon früh mit Leitern und Gerüstaufbauten realisiert. Auch die Entscheidung für die Arbeit mit einer großformatigen Kamera (13 × 18 cm) ist schon früh (1961) gefallen.² Zusammen mit dem wenig empfindlichen Filmmaterial und langen Belichtungszeiten sind so die Rahmenbedingungen eines professionellen, aufwendigen Aufnahmeverfahrens formuliert, welches die präzise Abbildung der Industriearchitekturen garantiert.

I.

OBJEKTIVITÄT UND DOKUMENTARISMUS

Präzision und Objektivität sind die Konzeptgrößen, mit denen die Bechers ihr fotografisches Anliegen nicht nur in technischer, sondern auch in bildkonzeptueller Hinsicht zum Ausdruck bringen. Sie wollen, so haben sie es in Interviews betont, ihre »Objekte möglichst präzise wiedergeben«³ und haben sich wiederholt zum Anspruch des Dokumentarischen bekannt. Er gilt für die Typologien bzw. Tableaus genauso wie für die Einzelfotografien. Ihr Ziel

² Vgl. Susanne Lange, Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen, Bernd und Hilla Becher. Einführung in Leben und Werk, München 2005, 30f.

³ Bernd Becher im Interview mit Michael Köhler 1989, wiederabgedruckt in: Lange (wie Anm. 2), 189.

sei es, Gasbehälter wie Silos und Kühltürme, Hochöfen und Fördertürme oder ganze Industrieanlagen vermeintlich »ohne Stil« abzubilden, dem Gegenstand zuliebe auf alle Effekte und Veränderungsmöglichkeiten bildnerischer Gestaltung zu verzichten, allein der apparatevermittelten Technik der Abbildung und deren Objektivität zu vertrauen. Dass diese Dokumentation (wie jede Dokumentation) gleichwohl eine Konstruktion beinhaltet, ist offensichtlich. Schließlich wird nicht die aktuelle, situative Gegebenheit, das Hier und Jetzt des Gasbehälters in Alsdorf bei Aachen 1965 dokumentiert, sondern die prinzipielle Gegebenheit des Gebäudes bzw. des Gebäudetyps: die formale Struktur des Baukörpers, seine Tektonik, die geräthafte Architektur. Je klarer das jeweils abgelichtete Objekt freigestellt wird, desto deutlicher tritt eben diese Struktur hervor, wohingegen die funktionale Einbindung des Gasbehälters in die Gesamtanlage einer Grube, eines Gaswerks oder eines anderen Industriebetriebs nahezu vollständig ausgeblendet wird. Auf ihre Regiemaßnahmen hin angesprochen, konzedieren die Bechers deshalb: »Wir wollen an den Objekten, die wir photographieren, nichts verändern – ein Prinzip, das wir noch heute befolgen. Nur ein Kunstgriff war und ist erlaubt, die einzelnen Objekte freizustellen, also rahmenfüllend ins Bild zu rücken, was ja nicht ganz den Tatsachen entspricht, da sie vor Ort mitten in einem architektonischen Chaos oder Urwald stehen. Aber dieser Kunstgriff ist einfach nötig, damit man sie als Gesamtform überblicken und erkennen kann.«⁴

Dem Objektivitätsideal dieses dokumentarischen Ansatzes verpflichtet sind schließlich auch die Texte, welche die Bechers bei Buchveröffentlichungen mit abdrucken. Sie geben eine technische Erläuterung zu den abgebildeten Industriearchitekturen im Sinne einer typologischen Charakterisierung. Bezeichnenderweise wurde dieser Ansatz schon 1967 im Katalog der Ausstellung »Industriebauten 1830–1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher« gewählt, d. h. bevor sich Bechers typologisches Denken in den bevorzugten Präsentationsformen des Bildvergleichs im Buch bzw. im Tableau voll ausgebildet hatte.⁵ Der Typus des Teleskop-Gasbehälters wird dort in Absetzung zum »Gasbehälter mit Scheibenabschluß« folgendermaßen kommen-

4 Hilla Becher im Interview mit Michael Köhler 1989, in: Lange (wie Anm. 2), 188.

5 Ausst. Kat. Industriebauten 1830–1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher, Die Neue Sammlung, München 1967.

tiert: »Gasbehälter mit Wasserabschluß. Sie bestehen aus einer unten offenen Glocke aus Eisenblech, die in einem runden Wasserbecken schwimmt und durch dessen Wasser abgesperrt wird. Je nach Gasdruck steigt oder sinkt die Glocke, geführt in einem äußeren Gerüst mit Schienen und Rollen. Die Glocke wurde später auch in mehreren Etagen gebaut, die sich teleskopartig ineinanderschoben.«⁶ Jahrzehnte später, als die Buchveröffentlichung »Gasbehälter« (1993) erschien, unterscheidet der Text Teleskop-Gasbehälter, Schrauben-Gasbehälter, Scheiben-Gasbehälter und Kugel-Gasbehälter.⁷ Aus dem Archiv der Bechers sind hier 102 Fotografien von Gasbehältern abgedruckt, die in den folgenden Jahren für Ausstellungszusammenhänge in unterschiedliche, typologische Anordnungen überführt wurden. Die große Ausstellung der »Typologien industrieller Bauten«, die 2003–2005 in Düsseldorf, München, Paris und Berlin zu sehen war, zeigte zwei Tableaus mit Teleskop-Gasbehältern (à 15 und à 16 Einzelfotografien), ein Tableau mit 15 Scheiben-Gasbehältern, zwei Tableaus mit Kugel-Gasbehältern (à 15 und à 9 Einzelfotografien) sowie ein 9er-Tableau mit Schrauben-Gasbehältern.⁸

II.

FRÜHE KONTEXTE

Das Œuvre der Bechers wird heutzutage in der Regel der konzeptuellen Kunst/ Fotografie zugeschlagen, wobei mit dieser Zuordnung lediglich eine mögliche, keineswegs eine alleinverbindliche Lesart ihrer Position ausgesprochen wird. Vielmehr macht es die Auseinandersetzung den Bechers auch in methodischer Hinsicht so interessant, dass ihr Werk rezeptionsgeschichtlich unterschiedlich kontextualisiert wurde und wird, weshalb im Zugriff auf ihre Arbeiten zugleich grundsätzliche Fragen der Rezeption und Interpretation der zeitgenössischen Kunst seit den 1960er Jahren angesprochen werden können. Dies betrifft nicht zuletzt den Status der Fotografie im »System der Künste«.

Werkentwicklungsgeschichtlich ist festzuhalten, dass sich das Konzept der Bechers in der mittlerweile klassischen Tableau-Form erst Schritt für Schritt entwickelt hat. Am Anfang steht ihre unterschiedliche künstlerische Herkunft. Bernd Becher (Jg. 1931)

6 Industriebauten (wie Anm. 5), unpag.

7 Bernd und Hilla Becher, Gasbehälter, München/ Paris/ London, 7–9.

8 Ausst. Kat. Bernd und Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, hrsg. v. Armin Zweite, München 2003, Tf. 34–39.

studierte Graphik, Malerei und Typografie an der Hochschule in Stuttgart, während Hilla Becher (Jg. 1934) eine Ausbildung als professionelle Fotografin in Potsdam absolviert hatte und anschließend in Agenturen im Rheinland tätig war. Sie trafen sich dann an der Kunstakademie Düsseldorf, in der Klasse von Walter Breker. Ihr beider Interesse an der visuellen Erfassung der industrialisierten Umwelt manifestierte sich bei Hilla Becher u. a. in Materialaufnahmen von Werkzeugen und Maschinenbauteilen, bei Bernd Becher in neusachlich inspirierten Graphiken mit Motiven aus Industrie und Technik. Die zeichnerische Auseinandersetzung mit der »Grube Eisernhardt« in seiner Heimat, dem Siegerland, wurde von Bernd Becher immer wieder als Initialerlebnis für das gemeinsame Œuvre benannt. Als Student widmete er sich dem Abzeichnen der Zechengebäude auf dem Gelände, als 1956/57 die Nachricht der endgültigen Stilllegung der Anlage die Runde machte. Becher sah seine bildnerische Auseinandersetzung mit der Industriearchitektur durch den anstehenden Abriss bedroht und ließ sich von Freunden eine Kleinbildkamera – zunächst in der Absicht, aus mehreren Fotografien eine Vorlage für seine Graphiken zu synthetisieren. Aus diesen Erfahrungen mit der Fotografie erwuchs dann eine neue bildnerische Konzeption und die fortan für die gemeinsame Arbeit geltende Konzentration auf die typologisierende Erfassung von Industriebauten.

Platziert und öffentlich wahrgenommen wurde ihre Arbeit zunächst weder im Kontext der Bildenden Kunst noch im Kontext der Fotografie, sondern im Umfeld technischer, architektur- und kulturgeschichtlicher Zusammenhänge. Nach ersten Veröffentlichungen in »Werk und Zeit«, in der »Bauwelt« und in »The Architectural Review« machte die bereits erwähnte Ausstellung »Industriebauten 1830–1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher« 1967 in München Bechers Werk erstmals in größerem Umfang bekannt. Bezeichnenderweise trat sie nicht als Einzelausstellung eines Künstlerpaares auf (was sie gleichwohl auch war), sondern besaß einen architekturhistorischen Fokus. Sie wollte, wie Wend Fischer einleitend festhielt,

»zum Nachdenken [...] darüber [herausfordern], ob und inwieweit die Architektur unseres Jahrhunderts in [den] funktionalen Konstruktions unbekannter Werkmeister und Ingenieure [des 19. Jahrhunderts] wurzelt«⁹.

Bechers selbst haben ihre Arbeiten vor allem in den 1970er Jahren direkt in industriearchäologischen bzw. denkmalpflegerischen Zusammenhängen kontextualisiert. Zwei frühe große Publikationen »Die Architektur der Förder- und Wassertürme« (1971)¹⁰ sowie »Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik« (1977)¹¹ traten ebenfalls nicht (nur) als Künstlermonografien auf, sondern als wissenschaftliche Publikationen im Kontext der Schriftenreihe »Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts/ Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung/ Arbeitskreis Kunstgeschichte«.

III.

KONZEPTKUNST

Parallel bzw. quer zu der immer größere Ausmaße annehmenden dokumentarischen Arbeit der Bechers – sie hatten ihr Arbeitsgebiet nun sowohl bautypologisch (Ingenieurbauten vorwiegend der Montanindustrie), historisch (1880–1950)¹² und topografisch (Industriereviere Europas und Nordamerikas) fixiert und bauten das Archiv von ca. 2000 Fotografien im Jahr 1967 auf über 20.000 Negative aus – verlief die Rezeptionsgeschichte von Bechers Werk im Kontext der Bildenden Kunst, und zwar vor dem Hintergrund der in den 1960er/1970er Jahren virulenten Debatten über einen erweiterten Kunstbegriff, sei dieser nun mit den Schlagworten »Jenseits des Tafelbildes«, »Der Ausstieg aus dem Bild«, »Monu-

9 Industriebauten (wie Anm. 5), unpag. Die institutionelle Prägung der Rezeptionsgeschichte von Kunst lässt sich am Beispiel von Bernd und Hilla Becher in München besonders prägnant studieren. 2002/2003 fand – erneut in der Neuen Sammlung München – die Ausstellung »Bernd und Hilla Becher. Fotografische Positionen in der Neuen Sammlung« statt, die schon allein durch ihren Titel eine andere Fokussierung deutlich machte. »Im Rahmen der ersten gemeinsamen Ausstellung aller vier die Pinakothek der Moderne bildenden Museen versteht sich dieser Rückgriff [auf die Ausstellung von 1967, M.D.] nicht nur als Hommage an zwei große Künstler, deren internationale Rezeption vor 35 Jahren mit einer exemplarischen Gesamtschau ihres Werkes in der Neuen Sammlung begann, sondern auch als Zeichen der Neuen Sammlung für eine Position des Themas Fotografie innerhalb eines Museums für Kunst, Graphik, Architektur und Design«. (URL: <http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/aus/2002/becheroo.htm> [letzter Zugriff am 27.2.2012].

10 Bernd und Hilla Becher (zus. mit Heinrich Schönberg und Jan Werthe), Die Architektur der Förder- und

Wassertürme (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte Bd. 13), München 1971.

11 Bernd und Hilla Becher (zus. mit Hans Günther Conrad und Eberhard G. Neumann), Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte Bd. 34), München 1977.

12 Vgl. Bernd Becher im Interview mit Heinz-Norbert Jocks 2004, wiedergedruckt in: Lange (wie Anm. 2), 208: »Es geht um die Zeitspanne von 1880 bis 1950. Die meisten von uns fotografierten Konstruktionen sind, wenn auch zuvor konzipiert, nach der Jahrhundertwende entstanden.«

mente durch Medien ersetzen« oder auch mit den Neoavantgarden der Pop Art, der Minimal Art und der Konzeptkunst belegt. Entscheidende Stationen für Bechers Auftreten in diesem Umfeld waren die Ausstellung »Anonyme Skulpturen« in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf 1969 sowie ihre Integration in Gruppenausstellungen wie »Konzeption – conception« (1969 im Städtischen Museum, Schloß Morsbroich, Leverkusen), »Information« (1970 im Museum of Modern Art, New York) und schließlich ihre Präsentation auf der documenta 5, 1972 in Kassel. So wie es zur Geschichte der Konzeptkunst gehört, dass sie, wesentlich von amerikanischen Protagonisten getragen, dennoch zunächst in Europa bzw. im Rheinland – durch die Galeristentätigkeit von Konrad Fischer – Aufmerksamkeit erfuhr,¹³ so gehört es zur Geschichte der Rezeption des Becher'schen Œuvres, dass sich ihre Arbeit wesentlich über den amerikanischen Kontext in der europäischen Kunstszene etablierte. Wiederum für ihre Wahrnehmung in den USA war dann die Galeristin Ileana Sonnabend entscheidend, welche die Bechers – wie einige andere europäische Protagonisten der frühen 1970er Jahre – in der New Yorker Kunstszene bekannt machte, und dies vor dem Hintergrund einer ganz anders gearteten Geschichte der Institutionalisierung von Fotografie im Kontext amerikanischer Kunst(museen).

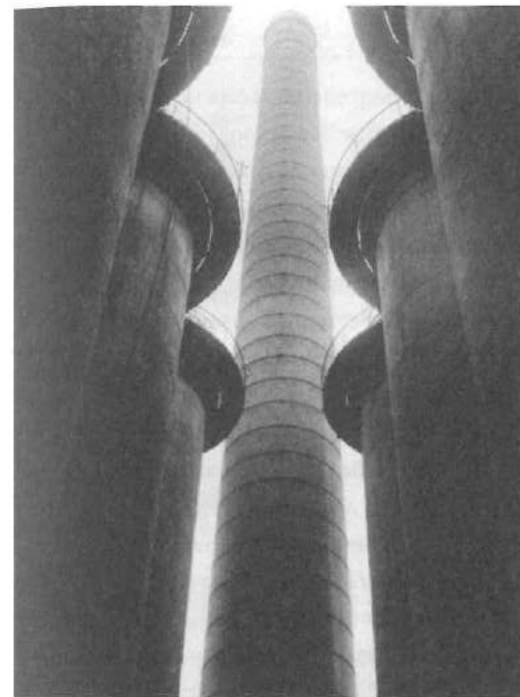
IV.

IKONISCHE RELEVANZ

So interessant eine genauere Untersuchung der institutionellen und kontextuellen Rahmenbedingungen von Werkentwicklungs- und Rezeptionsgeschichte der Bechers auch sein mag, so notwendig erscheint es gleichwohl, die kanonische¹⁴ Geltung ihres Werks in der Kunstgeschichte der Gegenwart nicht allein vor dem Hintergrund von institutionellen Aushandlungsprozessen zu befragen. Vielmehr sollen im Folgenden zum einen medienästhetische, zum anderen bildwissenschaftliche bzw. bildtheoretische Fragestellungen an das Werk der Bechers herangeführt werden, da sie noch einmal intensiver zur konkreten Auseinandersetzung mit der je besonderen ikonischen Relevanz einzelner Arbeiten veranlassen und da sie exemplarisch deutlich machen, mit wel-

¹³ Vgl. Ausst.Kat. Mit der Möglichkeit gesehen zu werden. Dorothee und Konrad Fischer – Archiv einer Haltung, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Museum Kurhaus Kleve, hrsg. von Friedrich Meschede und Guido de Werd, Düsseldorf 2010.

¹⁴ Aktuelle Diskussionen um die Prozesse der Kanonbildung in der Kunstgeschichte der Gegenwartskunst fokussieren die Rolle des Marktes, das »Betriebssystem Kunst« und die »Regeln der Kunst« im Sinne Bourdieus. Einen Überblick über die Diskussion der Kanonbildung aus literaturwissenschaftlicher Sicht gibt der Band: Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung, hrsg. v. Renate v. Heydebrand, Stuttgart/Weimar 1998.



chen methodischen Überlegungen auf die Herausforderung einer Kunstgeschichte der Gegenwartskunst¹⁵ genauso wie auf die Herausforderungen des erweiterten Kunstverständnisses seit den 1960er/1970er Jahren geantwortet werden kann.

Eine medienästhetisch fundierte Auseinandersetzung mit den »Gasbehältern« befragt den Bildcharakter der Becher'schen Arbeiten im Hinblick auf die Medienspezifik der Fotografie bzw. des Fotografischen.¹⁶ Sie greift zurück auf die Zuschreibungen des Objektiven, des Dokumentarischen und des Indexikalischen an das Medium Fotografie, nicht um ein weiteres Mal die zeichentheoretische Besonderheiten der Fotografie zu befragen, sondern um am jeweiligen Bild zu klären, in welcher Weise Medium und Form interagieren, konkret: in welches Verhältnis Abbildlichkeit und Bildlichkeit der Fotografie bei den Bechers treten. Der besondere Umgang der Bechers mit der Fotografie in diesem Sinne wird deutlich, wenn man die Aufnahme eines Gasbehälters von Bernd und Hilla Becher mit neusachlichen Industriefotografien vergleicht, beispielsweise mit Albert Renger-Patzschs berühmter Aufnahme »Kaufer« aus dem Fotobuch »Die Welt ist schön«¹⁷ von

ABB. 3: ALBERT RENGER-PATZSCH, KAUPER, 1927

¹⁵ Vgl. Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, hrsg. v. Verena Krieger, Köln/Weimar/Wien 2008.

¹⁶ Vgl. zur Medienspezifik der Fotografie und zum Fotografischen als Paradigma der neueren Fotografie-Diskussion v. Verf.: Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft – Medienästhetik – Kunstgeschichte, München 2007.

¹⁷ Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön, Ein-hundert photographische Aufnahmen, München 1928.

1928 (Abb. 3). Zu Recht gilt ja die neusachliche Fotografie etwa August Sanders und Albert Renger-Patzsch als wichtige Bezugsgröße für die Bechers, letztere nicht nur aufgrund der verwandten Motive, sondern auch, weil Renger-Patzsch mit dem Credo auftrat, »das Wesen des Gegenstandes« fotografieren zu wollen, indem »das Wesen des Mediums Fotografie« zu Geltung gebracht wird.¹⁸ In der Frontstellung gegen die sogenannte Kunstfotografie der Jahrhundertwende, deren Ideal letztlich auf die Simulation malerischer Bildwerte im Medium der Fotografie hinauslief, zielte die Fotografie Renger-Patzschs auf die dem technischen Medium Fotografie immanente Sachlichkeit, die sich nicht nur qua Prozess, sondern qua Bildsprache zu artikulieren habe. Man kann den Eindruck gewinnen, dass sich in diesem Fotografieverständnis die Kracauer'sche Vision eines »materialgerechten« Gebrauchs der Fotografie manifestiert, dergestalt, dass »aus der Ontologie des photographischen Mediums, seiner materialisierten Eigenschaften, [zugleich, M.D.] ästhetische Prinzipien«¹⁹ abgeleitet werden sollen, die sich auf die dokumentarisch-realistische Auffassung beziehen.

Gleichwohl ist die Neusachlichkeit Renger-Patzschs von der neuen Neusachlichkeit der Bechers klar zu unterscheiden. Wo Bechers einen Gasbehälter als ein Ganzes und aus der Distanz abbilden, sucht Renger-Patzsch den »sprechenden« An- bzw. Ausschnitt, indem er die strengen Baukörper einer Hochofenanlage – die Windhitzer (Kauper) an den Seiten sowie den Schornstein in der Mitte – aus der Untersicht erfasst. An die Stelle der Becher'schen Distanz, die auf die Verobjektivierung des *Gesehenen* zielt, tritt die Nahsicht, die die objekthaft verstandene Wirklichkeit durchaus pathetisch überhöht. Jedenfalls betont Renger-Patzschs Perspektive das Aufragen der Kauperzylinder und das Durchstoßen des Schornsteins vom unteren bis zum oberen Bildrand und rückt diese Aspekte im Sinne einer bildlichen Inszenierung des Faktischen in den Blick, während Bechers eine eher stumme Auseinandersetzung mit dem *Optischen* des Gasbehälters veranlassen. Die kraftvolle Plastizität des Aachener Gasbehälters etwa wird gerade dort erfahrbar, wo Bechers Aufnahme an dem zylindrischen Baukörper im oberen Drittel die nicht überschrittene Ellipse des

18 Vgl. Thomas Janzen, Das »Wesen der Dinge« fotografieren, in: Albert Renger-Patzsch. Meisterwerke, hrsg. v. Ann und Jürgen Wilde und Thomas Weski, München/Paris/London 1997, 9–23, sowie Albert Renger-Patzsch, Die Freude am Gegenstand. Gesammelte Aufsätze zur Photographie,, hrsg. v. Bernd Stiegler, Ann und Jürgen Wilde, München 2010.

19 Gertrud Koch, Kracauer zur Einführung, Hamburg 1996, 127.

umlaufenden Gerüsts fokussiert, welches durch die gewählte Perspektive mit seiner spinnennetzartig ausgebildeten Stabilisierung zugleich als Flächenwert festgelegt wird. Hatte Adolf von Hildebrand für den Bildhauer gefordert, er müsse »als Bild [Kursivierung, M.D.] eine Gleichung für die Form [hinstellen]«²⁰, so könnte man für Bechers »Anonyme Skulpturen« behaupten, dass sie eben eine solche Bildgleichung formulieren, indem sie am Abbild eines Gasbehälters Bildliches hervortreten lassen. Zu Recht hatte Konrad Fiedler in seiner Auseinandersetzung mit Hildebrand – und bezeichnenderweise im Rückgriff auf frühe fotografische Bilderfahrungen – festgestellt, dass eine bloß mechanische Abbildung keine zuverlässige Wiedergabe eines stereometrischen Körpers garantiert, da diese kein »Gesichtsbild«²¹ impliziere. Gerade für die Fotografien von Bernd und Hilla Becher aber wird man behaupten können, dass sie solche »Gesichtsbilder« geben, d. h. bildlich gesehene Ansichten fotografisch interpretieren und gerade deshalb gleichermaßen Abbilder in Bilder wie – auf der Ebene des Bildes – anonyme Architekturen in »Anonyme Skulpturen« überführen. Die industriellen Großbauten selbst sind – Hildebrands Kritik entsprechend – nicht bildlich bzw. bildnerisch aufgefasst, d. h. selbst keine Skulptur. Erst als Bild sind diese Objekte »Anonyme Skulpturen«, insofern es den Bechers tatsächlich gelingt, mit dem Bild eine Gleichung für die Form zu generieren. Im Medium der Fotografie ereignet sich folglich jene Transformation, die mit dem Titel »Anonyme Skulpturen« programmatisch angedeutet ist. Für Renger-Patzsch erlangte primär die Objektästhetik als Bildästhetik Bedeutung. Seine Fotografie »würdigt am Detail die architektonische Ordnung, indem sie ihr eine eigene bildnerische Ordnung entnimmt«²². In der Konsequenz praktiziert sie deshalb mit kompositorischen Mitteln eine fotografische Ästhetisierung der Welt. Ihr Ziel wird denn auch, etwa von Herbert Molderings, als »Wiedereroberung einer ästhetischen Erfahrungsmöglichkeit »der Dinge«²³ beschrieben, der man Bechers Blick als die »Wiedereroberung einer Erfahrungsmöglichkeit der Dinge mit ästhetischen Mitteln« gegenüberstellen kann.

20 Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst (1893), 8. Aufl. 1910, 135.

21 Konrad Fiedler, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit (1887), in: ders., Schriften zur Kunst, eingel. v. Gottfried Boehm, Bd. 1, München 1991, 150.

22 Thomas Janzen, Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch, Zwischen der Stadt, Ostfildern 1996, 52.

23 Herbert Molderings, Überlegungen zur Fotografie der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses, in: Ulrich Keller, Herbert Molderings und Winfried Ranke, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Gießen 1977, 73.

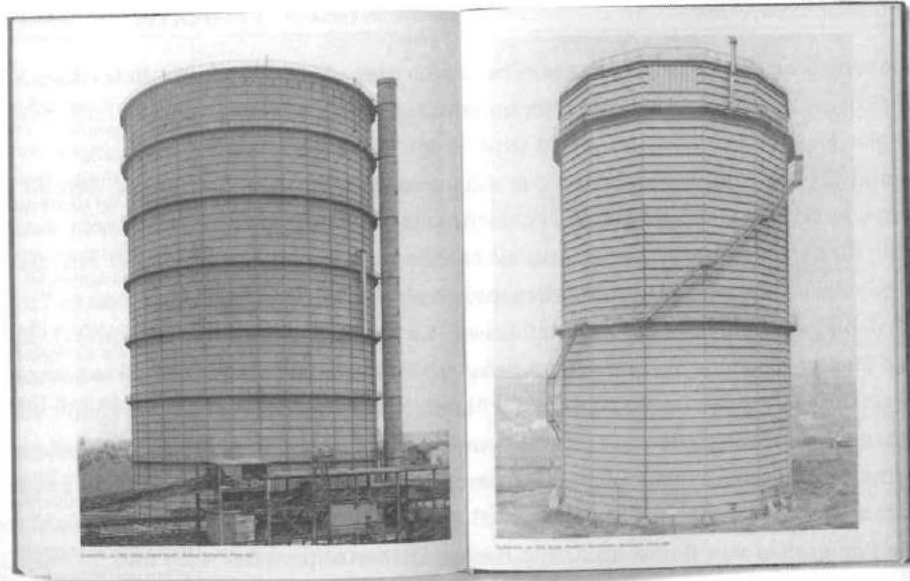


ABB. 4: BERND UND HILLA BECHER, DOPPELSEITE AUS: ANONYME SKULPTUREN, DÜSSELDORF 1970

V.

TABLEAU / TYPOLOGIE

Wenn im Horizont dieser medienästhetischen Fragestellungen bereits der spezifische bildliche Status der Fotografie bzw. der Typologien von Bernd und Hilla Becher zur Diskussion gestellt wurde, so präzisiert sich diese Frage noch einmal vor dem Hintergrund bildwissenschaftlicher bzw. -theoretischer Überlegungen.²⁴ Sie setzen – was die Bechers betrifft – bei dem Modus der typologischen Bildargumentation ein, welche ihrerseits auf historische Vorläufer verweist, sei es auf die Typenporträts eines August Sander, sei es auf Verfahren des wissenschaftlichen Typologisierens, wie sie sich in den Feldern z. B. der Naturgeschichte bzw. Biologie herausgebildet hatten oder auch beim Gebrauch der frühen Fotografie in Anthropometrie und Rassenkunde.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass sich das kompositorische Schema bzw. das streng typologische Argumentieren im Tableau bei den Bechers erst nach und nach entwickelt hat.

tische Fragestellungen, wie sie in der Kunstgeschichte auf der Basis von Bildhermeneutik und Ikonik entwickelt wurden und z. B. am Nationalen Forschungsschwerpunkt »eikones« in Basel weiterverfolgt werden.

²⁴ Eine genauere – auch methodologische – Unterscheidung von Bildwissenschaft und Bildtheorie kann hier aus Platzgründen nicht expliziert werden; sie liegt jedoch der folgenden Diskussion der Becher'schen Typologie zugrunde. Im vorliegenden Zusammenhang interessieren – was die Bildwissenschaft betrifft – weniger die Ansätze einer interdisziplinären, allgemeinen Bildwissenschaft denn vielmehr die kunsthistorisch/kunstwissenschaftlich fundierten Auseinandersetzungen mit epistemischen Bildern, z. B. im Umfeld des Forschungsschwerpunktes »Das technische Bild« am Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik Berlin. Auf der anderen Seite interessieren bildtheore-

Ausgehend von der Arbeit mit jenen, nur als Hilfsmittel für die Zeichnung gemeinten Fotocollagen haben die Bechers verschiedene Bildanordnungsformen erprobt. So galt ihr Interesse – meist vorübergehend – neben den Einzelfotografien beispielsweise Fotoensembles wie der sog. Abwicklung (ein Gebäude wird systematisch in 45-Grad-Ansichten abgeschnitten) oder der Sammeldarstellung, in der Gebäude unterschiedlicher Funktion zusammengeführt sind. Eine Gegenüberstellung zum Zweck des vergleichenden Sehens wurde im Buch erstmals 1970 mit der Veröffentlichung »Anonyme Skulpturen« realisiert (Abb. 4)²⁵. Sie darf als Keimzelle der späteren Typologien gelten, für die dann die rasterartige Anordnung mit 3 × 3, 4 × 3, 4 × 4 oder 3 × 5 Einzelfotografien im Tableau charakteristisch ist. Diese interessiert weniger als kompositorisches Motiv – etwa in Analogie zur den grids bzw. den seriellen Strukturen der Minimal Art – denn in ihren bildargumentativen Konsequenzen, wird doch der Blick des Betrachters durch die weitgehend unhierarchische Nebeneinanderstellung der Einzelfotografien im Tableau in ein vergleichendes Sehen hineingezogen. Erst im Vergleich der einander ähnlichen, jedoch immer wieder anders ausgeprägten Bauformen wird ja der »Typus« eines Teleskop-Gasbehälters sichtbar, zeigen sich jene »Familienähnlichkeiten«, auf die die Bechers mit ihren Typologien abzielen und die – in bildtheoretischer Hinsicht – als Zentrum ihres fotografischen Denkens benannt werden dürfen. Was ist ein Typus? Was meint Typologie? Und vor allem: Wie und woran erkennt man einen Typus? Kann man einen Typus abbilden? Während im Kontext der Philosophie und in der bildwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit epistemischen Bildern solchen Fragen systematisch nachgegangen wird, geben die Typologien von Bernd und Hilla Becher genuin bildliche Antworten. Ja mehr noch: Bildtheoretisch ausgedrückt zeigen ihre Typologien exemplarisch, wie bildliches Zeigen, genauer: wie Zeigen als faire voir im Bild möglich wird.

Aufschlussreich hierfür ist eine Gegenüberstellung der Becher'schen Typologien in ihrem Nebeneinander von Einzelfotografien (juxtaposition) mit sogenannten Kompositofotografien, bei denen mehrere Einzelfotografien übereinandergelegt

²⁵ Bernd und Hilla Becher. Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten, Düsseldorf 1970. Die Abbildung entstammt der Veröffentlichung von Martin Parr und Gerry Badger, The Photobook, Bd. 2, London 2004, 261.



PLATE 5. A GROUP OF SOLDIERS AND THEIR COMPOSITE—THE COMPOSITE IN THE CENTER.

ABB. 5: HENRY P. BOWDITCH, KOMPOSITFOTOGRAFIE VON ZWÖLF SOLDATEN, 1894

werden (superimposition) und wie sie schon im 19. Jahrhundert für typologische Untersuchungen hergestellt wurden. »Are Composite Photographs Typical?«, fragte etwa Henry Pickering Bowditch in einem Zeitschriftenartikel 1894, dessen Illustration die Fotoporträts von zwölf Soldaten und in der Mitte die daraus abgeleitete Kompositfotografie eines »typischen« Militärs präsentierte (Abb. 5)²⁶. Das Beispiel von Bowditch geht auf die seinerzeit berühmten Kompositfotografien Francis Galtons zurück. Galton, ein Neffe von Charles Darwin, hatte in den 1870/80er Jahren ein technisch ausgefeiltes Verfahren zur Übereinanderlagerung mehrerer Fotoporträts entwickelt. Es basiert

»auf der Idee, auf einer einzigen Platte mehrere photographische Porträts nacheinander aufzunehmen, jede einzelne mit nur einem Bruchteil der für die Reproduktion üblichen Belichtungszeit, der Anzahl der Bilder entsprechend. Jedes Element ist mithin unterbelichtet, das entstehende Gesamtbild erhält so eine normale Helligkeit.«²⁷

²⁶ Die Abbildung entstammt der Veröffentlichung von Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, New Haven/London 2008, S. 320.
²⁷ Roland Meyer, *Kartographien der Ähnlichkeit. Francis Galtons Kompositfotografien*, in: Inge Hinterwaldner, Markus Buschhaus (Hrsg.), *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München 2006, 161. Zu Galton vgl. auch Allan Sekula, *Der Körper und das Archiv*, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt/M. 2003, 269–334, bes. 310–324.

Galton selbst hat die resultierenden Kompositporträts dahingehend kommentiert, dass das Komposit als »a generalized picture«²⁸ kein Individuum zeige, sondern einen Menschentyp²⁹, wobei die Untersuchungen Galtons bedenkliche Thesen stützen sollten wie beispielsweise die Identifizierbarkeit eines »kriminellen« oder eines »jüdischen« Typs.

Geht man vom optischen Resultat solcher Kompositporträts aus, so wird man nicht nur Galtons eugenischen Schlussfolgerungen, sondern auch seinen Beschreibungen der Experimente (bzw. ihrer Ergebnisse) widersprechen wollen. Während Galton die Objektivität und Präzision seines Verfahrens im Sinne eines mechanisierten Abstraktionsprozesses rühmte, stellen sich die resultierenden Kompositfotografien de facto gerade nicht präzise und nicht analytisch-abstrahierend dar. Zutreffender erscheinen da die Charakterisierungen Ludwig Wittgensteins, der den Blick auf die »verschwommenen Ränder«³⁰ solcher Kompositfotografien gelenkt hat. Wittgenstein interessierte sich für Galtons Kompositfotografien³¹ insbesondere im Zuge seiner philosophischen Begriffs-Kritik und bei der Entwicklung seines sprachphilosophischen Konzepts der Familienähnlichkeiten. Dabei zeigt er auf, dass begriffliche Bestimmungen nicht analytisch definiert, d. h. durch eine endliche Anzahl bestimmter Merkmale festgelegt werden können, sondern allein durch Ähnlichkeitsrelationen beschreibbar sind. Der Philosophie wirft er vor, ein Streben nach Allgemeinheit an den Tag zu legen, das mit »philosophischen Verwirrungen«³² einhergeht.

»Da ist [...] die Bestrebung, nach etwas Ausschau zu halten, das all den Dingen gemeinsam ist, die wir gewöhnlich unter einer allgemeinen Bezeichnung zusammenfassen. Wir sind z. B. geneigt zu denken, daß es etwas geben muß, das allen Spielen gemeinsam ist [hier kann man ohne weiteres für die Bechers statt »Spiel« »Gasbehälter« sagen, M.D.], und daß diese gemeinsame Eigenschaft die Anwendung der allgemeinen Bezeichnung »Spiel« auf die verschiedenen Spiele rechtfertigt; während Spiele doch eine Familie bilden, deren Mitglieder Familienähnlichkeiten haben. Einige haben die gleiche Nase, einige die gleichen Augenbrauen und andere wieder

²⁸ Francis Galton (zit. n. Carlo Ginzburg), *Familienähnlichkeiten und Stammbäume. Zwei kognitive Metaphern*, in: Sigrid Weigel (Hrsg.), *Generation*, München 2005, 271.
²⁹ »Nobody who glanced at one of them for the first time, would doubt its being the likeness of a living person, yet, as I have said, it is no such thing; it is the portrait of a type and not of an individual.« Galton (zit. n. Ginzburg) (wie Anm. 28), 271.
³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1977, S. 71.
³¹ Siehe Michael Nedo, *Familienähnlichkeit: Philosophie und Praxis. Eine Collage*, in: Günter Abel, Matthias Kroß und Michael Nedo (Hrsg.), *Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler*, Berlin 2007, 163–178.
³² Ludwig Wittgenstein, *Das Blaue Buch*, Frankfurt/M. 1980, 37.

denselben Gang; und diese Ähnlichkeiten greifen ineinander über. Die Vorstellung von einem Allgemeinbegriff als einer gemeinsamen Eigenschaft seiner einzelnen Beispiele ist [...] mit der Vorstellung vergleichbar, daß Eigenschaften Bestandteile von den Dingen sind, die die Eigenschaften haben; z. B. daß Schönheit ein Bestandteil aller schönen Dinge ist, so wie Alkohol ein Bestandteil von Bier und Wein ist, und daß wir deshalb reine Schönheit haben können, unverfälscht von allem, das schön ist.«³³

Eine solche Vorstellung aber ist nach Wittgenstein »naiv« bzw. »primitiv«, wie die Logik der Familienähnlichkeiten beweist.

Galtons Kompositporträts sind für Wittgenstein deshalb gerade wegen ihrer verschwommenen Ränder interessant, da sie »die unscharfe Allgemeinheit«³⁴ eines Begriffs visualisieren. Anders als Galton, der glaubte ein Verfahren erfunden zu haben, mit dem man im Reich der Physiognomik tatsächlich »nach etwas Ausschau [halten könne, M.D.], das all den Dingen gemeinsam ist«³⁵, legen die Kompositporträts für Wittgenstein gerade umgekehrt offen, dass begriffliche Bestimmungen nur um den Preis verschwommener Ränder und das heißt: gewisser Unschärfen zu haben sind. Sein »Angriff auf den Essentialismus, [d. h. auf, M.D.] die Auffassung, daß allen Instanzen eines Begriffs etwas gemeinsam sein muß, weswegen sie unter ihn fallen«³⁶ erkennt – visuell – in den Unschärfen der Kompositfotografien wieder, was philosophisch im Konzept der Familienähnlichkeiten auf den Punkt gebracht ist. So heißt es in den »Philosophischen Untersuchungen«:

»Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff? – Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?«³⁷

Die Aporien des Kompositbildes lassen umgekehrt die Modi des Zeigens in Bechers Typologien umso deutlicher hervortreten, und dies nicht zuletzt dann, wenn man Bechers Tableau der Gasbehälter eine Kompositfotografie gegenüberstellt, die aus Bechers eige-

33 Wittgenstein (wie Anm. 32), 37f.

34 Vgl. den Titel von Ulrich Richtmeyer: Die unscharfe Allgemeinheit des Bildes. Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit und das biometrische Kompositbild, in: Ulrich Richtmeyer (Hrsg.), PhantomGesichter. Zur Sicherheit und Unsicherheit im biometrischen Überwachungsbild, München 2014, 107–128.

35 Wittgenstein (wie Anm. 32), 37.

36 Hans-Johann Glock, Wittgenstein-Lexikon, Darmstadt 1996, 107 (Artikel: Familienähnlichkeit).

37 Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen (wie Anm. 17), § 71. Wolfgang Ullrich (Die Geschichte der Unschärfe, Berlin 2009) stellt seinem Buch einen Auszug von § 71 als Motto voran. Er geht im Lauf seines Buches aber weder Wittgensteins Argument noch der Beziehung zu Galton nach.

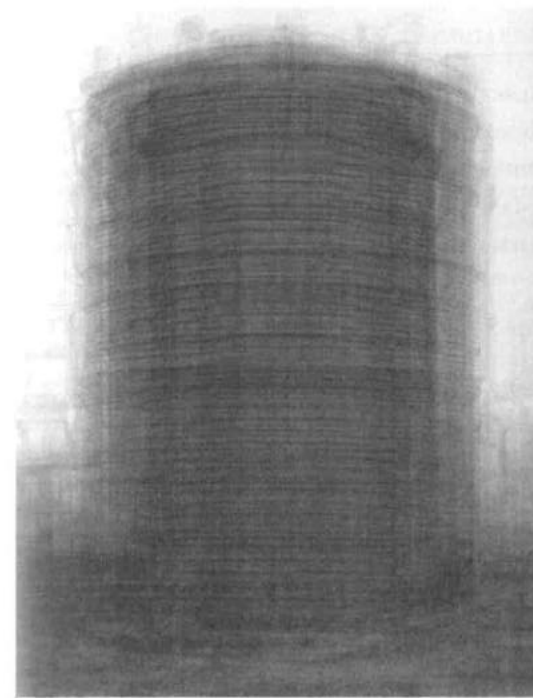


ABB. 6: IDRIS KHAN, EVERY ... BERND & HILLA PRISON TYPE GASHOLDER, 2004

nen Fotografien generiert wurde (Abb. 6). Der britische Appropriationist Idris Khan, dessen künstlerisches Konzept hier nicht weiter verfolgt werden soll, hat eine solche Kompositfotografie mit dem Titel »Every... Bernd & Hilla Becher Prison Type Gasholder« 2004 realisiert. Auch Khans Kompositfotografie nämlich offenbart – wie Galtons – eine »unscharfe Allgemeinheit« des Begriffs bzw. des Bildes, gegen die die Präzision von Bechers Typologien deutlich hervortritt. Das unscharfe Bild kann man, wie Wittgenstein nahelegt, wohl kaum durch ein scharfes ersetzen, vielleicht aber in der typologischen Anordnung von (scharfen) Einzelfotografien konterkarieren. Gerade dass die Präzision der Einzelfotografien nicht aufgegeben wird, gerade dass keine Superimposition, sondern eine Juxtaposition gewählt wird, gerade dass keine Summe gezogen, keine Mitte ausgewiesen, keine »Urform« benannt und kein Typus im synthetisch hergestellten Einzelbild behauptet wird, macht Bechers Typologien zu Bildtableaus, die den Blick des Betrachters in die Suche nach Familienähnlichkeiten verweisen. Via negationis konstatieren diese Tableaus, dass ein Typus selbst eben nicht abbildbar, sondern allein mittels bildlicher Deixis dar-

stellbar ist. Hilla Becher hat die gemeinsame Arbeit an den Typologien einmal so beschrieben: »Die Grammatik, die wir bei der Arbeit an einem Thema entwickeln, dient dem Zeigen.«³⁸ Die Typologien der Bechers machen deutlich, dass dieses bildliche Zeigen stets zugleich das Zeigen von etwas wie das Sich-Zeigen einer Darstellung ist.

38 Hilla Becher im Interview mit Heinz-Norbert Jocks 2004, wiederabgedruckt in: Lange (wie Anm. 1), 214. Grundlegende Überlegungen zur bildlichen Deixis in bildtheoretischer Hinsicht in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hrsg.), Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München 2010.

GRUNDLEGENDE LITERATUR ZUM THEMA:

Ausst.Kat. Bernd und Hilla Becher. Typologien industrieller Bauten, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, hrsg. v. Armin Zweite, München 2003

Ausst.Kat. Industriebauten 1830–1930. Eine fotografische Dokumentation von Bernd und Hilla Becher, Die Neue Sammlung, München 1967

Bernd und Hilla Becher (zus. mit Hans Günther Conrad und Eberhard G. Neumann), Zeche Zollern 2. Aufbruch zur modernen Industriearchitektur und Technik. Entstehung einer Musteranlage in Dortmund um die Jahrhundertwende (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte Bd. 34), München 1977

Bernd und Hilla Becher (zus. mit Heinrich Schönberg und Jan Werthe), Die Architektur der Förder- und Wassertürme (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte Bd. 13), München 1971

Bernd und Hilla Becher, Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten, Düsseldorf 1970

Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hrsg.), Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München 2010

Martina Dobbe, Bernd und Hilla Becher. Fachwerkhäuser, Schriften des Museums für Gegenwartskunst Siegen, Bd. 1, Siegen 2001

Dies., Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft – Medienästhetik – Kunstgeschichte, München 2007

Susanne Lange, Die Industriephotographien von Bernd und Hilla Becher. Eine monographische Untersuchung vor dem Hintergrund entwicklungshistorischer Zusammenhänge, Diss., Universität Frankfurt/M. 1998 (Typoskript)

Dies., Was wir tun, ist letztlich Geschichten erzählen. Bernd und Hilla Becher. Einführung in Leben und Werk, München 2005

BILDNACHWEIS:

ABB. 1: BERND & HILLA BECHER: TYPOLOGIEN / TYPOLOGIES, HRSG. V. KLAUS BUSSMANN, AUS ANLASS DER XLIV. BIENNALE IN Venedig 1990, MÜNCHEN 1990/1999, UNPAG. (TF. 4) **ABB. 2:** BERND UND HILLA BECHER – FESTSCHRIFT. ERASMUSPREIS 2002, HRSG. V. SUSANNE LANGE, MÜNCHEN 2002, 118 **ABB. 3:** ALBERT RENGER-PATZSCH, DIE WELT IST SCHÖN. EINHUNDERT PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN, NACHDRUCK DORTMUND 1992, TAFEL 91 **ABB. 4:** MARTIN PARR, GERRY BADGER, THE PHOTOBOOK, BD. 2, LONDON 2004, 261 **ABB. 5:** MICHAEL FRIED, WHY PHOTOGRAPHY MATTERS AS ART AS NEVER BEFORE, NEW HAVEN/ LONDON 2008, 320 **ABB. 6:** AUSST.KAT. IDRIS KHAN. EVERY ..., DÜSSELDORF, K20, HRSG. V. PIA MÜLLER-TAMM, BIELEFELD 2008, 23