

Daniel Gönitzer

Wien

Die „tausendkerzige Lampe“

Walter Benjamin und die Fotografie der Avantgarde

Abstract: In den 1920er-Jahren kommt Walter Benjamin in Berlin mit avantgardistischer Fotografie in Kontakt und reflektiert über deren Auswirkungen auf Kunst, Gesellschaft und die menschliche Wahrnehmungsweise. Sein Schwerpunkt verschiebt sich „von den magischen Wortexperimenten“¹ zu den moderneren Kunstformen Film und Fotografie. Diese Beschäftigung intensiviert sich in den 1930er-Jahren im französischen Exil durch die Bekanntschaft mit Gisèle Freund und Germaine Krull. Benjamin beschreibt die Fotografie als „erstes wirklich revolutionäres Reproduktionsmittel“² und hält in Anlehnung an Freund fest, dass die Fotografie den „Gesamtcharakter der Kunst“ von Grund auf verändert habe.³ Dieser Artikel untersucht Benjamins Auseinandersetzung mit avantgardistischer Fotografie im Allgemeinen und fokussiert sich im Speziellen auf den in der Forschung kaum beachteten Einfluss Germaine Krulls auf Benjamin.

Daniel Gönitzer (B.A., M.A.), Universitätsassistent (Prae Doc) am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Studium der Philosophie und Germanistik in Graz und Wien. Abschluss des Philosophiestudiums in Wien mit einer Masterarbeit über Walter Benjamins und Theodor W. Adornos Kunstphilosophien. Beschäftigt sich seit 2020 in seiner Dissertation mit Walter Benjamins Verhältnis zur historischen Avantgarde.

¹ Benjamin 1991 [1929]: 302.

² Benjamin 1991 [1936]: 356.

³ Benjamin 1991 [1938]: 542.

1. G - Zeitschrift für elementare Gestaltung: Benjamins erster Kontakt mit Avantgarde-Fotografie

Die Mehrzahl der Texte, in denen sich Benjamin eindringlicher mit Fotografie beschäftigt, sind Ende der 1920er und in den 1930er-Jahren entstanden.⁴ Seine Auseinandersetzung mit (avantgardistischer) Fotografie setzt jedoch bereits 1924 ein, als er Tristan Tzaras 1922 entstandenen Text *Man Ray, la photographie à l'envers* für die dritte Ausgabe von *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung* (siehe Abbildung 1) ins Deutsche übersetzt. Benjamins Übersetzung trägt den Titel *Die Photographie von der Kehrseite* und dem Text wurde *Champs délicieux*, ein Fotogramm (Rayographie) Man Rays, beigelegt (siehe Abbildung 2).

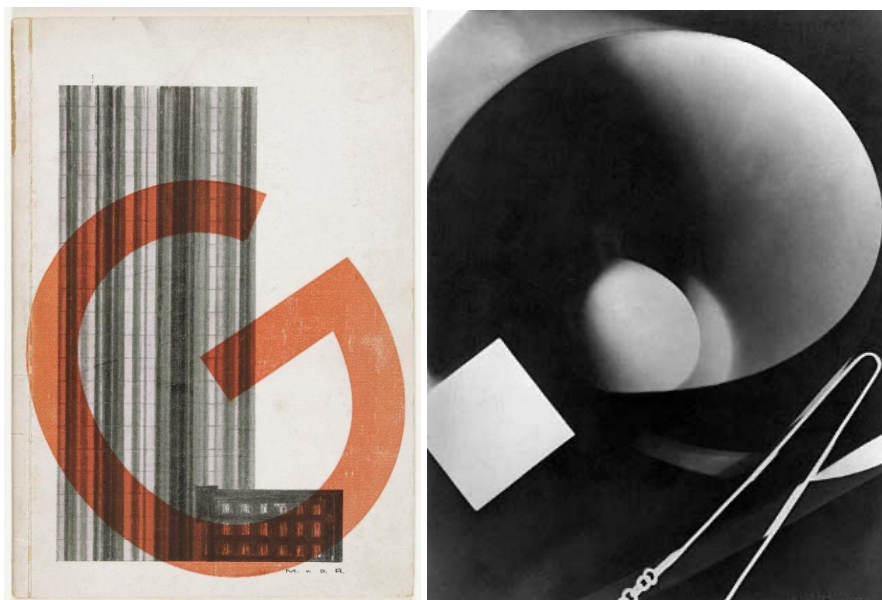


Abb. 1: Cover der dritten Ausgabe von *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*
Abb. 2: *Champs délicieux* von Man Ray

⁴ Die Rezension von Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst* wurde 1928 veröffentlicht, der *Sürrealismus-Essay* 1929, die *Kleine Geschichte der Photographie* 1931, der Aufsatz *Der Autor als Produzent* wurde 1934 geschrieben, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* 1935, der 2. *Pariser Brief. Malerei und Photographie* 1935, die Rezension von Freunds Dissertation *La photographie en France au dix-neuvième siècle* 1936. In der *Passagenarbeit* in *Konvolut Y [Die Photographie]* und *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, die Mitte der 1930er-Jahre angefertigt wurden, finden sich ebenfalls etliche Stellen zur Fotografie. In den im Laufe der 1930er-Jahre entstandenen Arbeiten zu Kafka und Baudelaire, der Berliner Kindheit um neunzehnhundert sowie in seinem Aufsatz *Erfahrung und Armut* geht Benjamin am Rande auf die Fotografie ein.

Die zentrale und für meinen Aufsatz titelgebende Stelle aus diesem Text lautet:

Als alles, was sich Kunst nannte gichtbrüchig geworden war, entzündete der Photograph seine tausendkerzige Lampe und stufenweise absorbierte das lichtempfindliche Papier die Schwärze der Gebrauchsgegenstände. Er hatte die Tragweite eines zarten, unberührten Aufblitzens entdeckt, das wichtiger war als alle Konstellationen, die uns zur Augenweide gestellt werden.⁵

Sowohl Benjamins Begeisterung für das Alltägliche, Ephemere und Abfällige als auch das transformatorische Potenzial, welches er der Fotografie in Bezug auf dessen Sichtbarmachung, Umfunktionierung und Aktualisierung zuschreibt, zeigt sich bereits in dieser Übersetzung. Man Ray gilt für Benjamin als einer von mehreren avantgardistischen Künstler*innen, die in der Lage sind, die revolutionären Funktionen der Fotografie zu entfalten. Benjamin bezeichnet ihn ein paar Jahre später im kurzen Bericht *Phantasie über Kiki* (1927) als den „Photographen, der Dada aufnahm [...] und in die etwas erschlafften Züge den Surrealismus hineinretouchierte“.⁶ *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*, in der Benjamins Übersetzung erscheint, wird von Hans Richter, Werner Graeff und Ludwig Mies van der Rohe von 1923 bis 1926 herausgegeben. Die Liste der Mitarbeiter_innen ist ein buntes Potpourri aus Akteur_innen *Dadas* sowie des *Konstruktivismus*, Architekt_innen, die dem Bauhaus oder dem *Werkbund* angehören, und Avantgarde-Fotograf_innen wie John Heartfield und Sasha Stone. Ebenfalls zur Gruppe um die Zeitschrift gehört László Moholy-Nagy, dessen immenser, bleibender Einfluss auf Benjamins Denken Michael Jennings und Howard Eiland zufolge nur mit dem Brechts zu vergleichen sei.⁷ Ihnen zufolge ist Benjamins frühes Interesse an Fotografie durch „den Kontakt zu László Moholy-Nagy wie auch durch das freundschaftliche Verhältnis zu den Fotografen Sasha Stone in Berlin und Germaine Krull in Paris wiederbelebt worden“.⁸

2. László Moholy-Nagy und das Neue Sehen

Moholy-Nagy, den Benjamin als „Pionier des neuen Lichtbilds“⁹ bezeichnet, ruft am Düsseldorfer Künstlerkongress 1922 das *Neue Sehen* aus. Künstler_innen sind für ihn „Ingenieure der Wahrnehmung“, die mit den neuen, medialen Techniken arbeiten. Die Strömung des *Neuen Sehens* (auch: *Neue Optik*) sei dabei besonders stark mit der Fotografie verbunden und betone deren Unterschied zur Malerei. Anstatt die Malerei mit Mitteln der Fotografie nachzuahmen, liegt der Fokus darauf „die Eigenschaften der Fotografie in ihrer ganzen Breite auszureizen und zu erkunden“¹⁰. In den Jahren 1921/22 entwirft Moholy-Nagy die Manuskriptskizze *Dynamik der*

⁵ Tzara 1999 [1924]: 11.

⁶ Benjamin 1991 [1927]: 486.

⁷ Jennings/Eiland 2020: 431.

⁸ Ebd.: 482.

⁹ Benjamin 1991 [1928]: 151.

¹⁰ Nitsche 2010: 99.

Großstadt (siehe Abbildung 3), die in *Malerei-Fotografie-Film*¹¹ 1925 in der Reihe der *Bauhausbücher* veröffentlicht wird. Roland Meyer zufolge sei diese „ein wahrer Katalog urbaner Zeichenwelten: Eisenbahnsignale und Leuchtschriften, Wortfetzen, Pfeile, Ziffern und Symbole breiten sich ohne erkennbare Ordnung über sieben Doppelseiten hinweg aus und werden nur durch schwarze Balken mühsam zusammengehalten.“¹² Benjamins 1928 veröffentlichte *Einbahnstraße* ist sowohl inhaltlich-thematisch als auch formell-gestalterisch von den Impulsen des Berliner Konstruktivismus und den Arbeiten Moholy-Nagys stark beeinflusst.¹³ Benjamin verzichtet zwar – mit Ausnahme von Stones Fotomontage-Umschlages – auf die Verwendung von Fotografien, dennoch entsteht dadurch, dass alle Einzelteile wie „Überschriften, Teilüberschriften, Mottos, Spitzmarken und die Texte selbst“¹⁴ in unterschiedlicher Schriftgröße und Schriftart gehalten sind, ein „transparentes Schrift-Bild“¹⁵, wie es in den Manifesten der *Neuen Typographie* von Moholy-Nagy gefordert wurde.



Abb. 3: László Moholy-Nagy, Doppelseite aus: *Dynamik der Großstadt. Skizze zu einem Filmanuskript*, in: ders., *Malerei, Photographie, Film* (Bauhausbücher 8), 1925.

11 Benjamin bezieht sich auf Moholy-Nagys Arbeit in: Benjamin 1991 [1931]: 382 und 1991 [1928]: 151.
 12 Meyer 2019
 13 Vgl. Schwartz 2005: 37–100 sowie Raulet 2006: 359–373.
 14 Schöttker 2008: 558.
 15 Ebd.

3. Sasha Stone und die Einbahnstraße

Wie Moholy-Nagy experimentiert auch Sasha Stone mit verschiedenen Kunstformen und Medien: „Er versuchte sich als Maler, Bildhauer, Grafiker, Bühnenbildner, Filmemacher und natürlich als Fotograf.“¹⁶ Benjamin und Stone lernen sich vermutlich durch Ernst Schoen Mitte der 1920er-Jahre kennen. Um 1924 nehmen sie beide an Treffen der Gruppe G teil. Ferner arbeitet Stone mit Dora Benjamin zusammen. Sie ist ab 1927 Chefredakteurin der *Praktischen Berlinerin*, dessen Gestalter bzw. Collageur Stone ist, und mit Walter Benjamin verheiratet.¹⁷ 1928 gestaltet Stone den Einband von Benjamins *Einbahnstraße*¹⁸. Stones Fotomontage zeigt vier nach unten hin versetzte und so immer kleiner wirkende, knallrot umrandete Einbahnstraßenschilder. Im Hintergrund erkennt man das Gewühl der Großstadt; eine hektische Szenerie, die durch Ordnung stiftende Schilder geregelt werden soll. „Alle Elemente sind so angeordnet, daß ein Wahrnehmungszusammenhang entsteht, der Traum, Phantasie und Realität verbindet“¹⁹, meint Schöttker und weist darauf hin, dass sich Stones Fotomontage in eine Reihe konstruktivistischer Film- und Fotoarbeiten einordnet, die sich in den 1920er-Jahren mit den „neuen Erfahrungsräumen der Großstadt (wie Beschleunigung des Tempos, Überreizung der Sinne und Dominanz der Technik)“²⁰ künstlerisch auseinandersetzen. Benjamin ist begeistert von Stones Arbeit und bezeichnet den Umschlag als einen „der wirkungsvollsten, die es je gab.“²¹

¹⁶ Hammers 2014: 45.

¹⁷ Vgl. Weissweiler 2020: 239.

¹⁸ Ernst Bloch bezeichnet Benjamins Ansammlung von aphoristischen Prosastücken insgesamt als „Photomontage“ und unterstreicht damit den montagehaften und avantgardistischen Charakter der Broschüre. Vgl. Bloch 1985: 369. In ähnlicher Manier spricht Adorno von den „Märchenphotographien“ der *Berliner Kindheit* „das sind nicht nur die Trümmer aus der Vogelperspektive des längst entrückten Lebens, sondern Momentaufnahmen aus dem luftigen Staate, welche jener Aeronaut knipste, indem der seine Modelle dazu bewegte, recht freundlich still zu halten.“ Adorno 1987: 113.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Benjamin 1996 [1927]: 302 f.



Abb. 4: Schutzumschlag (Rück- und Vorderseite) von Sasha Stone für Walter Benjamins *Einbahnstraße*, 1928.

Cami Stone als auch Lucia Moholy sind ebenso bedeutende und lange Zeit unterschätzte, avantgardistische Fotografinnen.²² Lucia Moholy veröffentlicht Fotos in der niederländischen Avantgarde-Zeitschrift *i10*, an der Benjamin zur gleichen Zeit mitarbeitet. In der Ausgabe 17–18 von 1928 finden sich neben Texten Benjamins ein Bericht Lucia Moholys über den *Internationalen Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und Angewandte Kunst in Prag* sowie eine Pflanzenfotografie, die den Aufnahmen Blossfeldts in nichts nachsteht. Lucia Moholy ist mit László Moholy-Nagy verheiratet, dessen „wichtigste Gesprächspartnerin“ und maßgeblich an der Entwicklung seiner Ideen beteiligt. Lucia Moholy ist sowohl an der inhaltlichen Konzeption des Buches *Malerei-Fotografie-Film* – das bis heute nur László Moholy-Nagys Namen als Verfasser trägt – involviert als auch diejenige, die die „gemeinsam für das Buch formulierten Gedanken“ zu Papier bringt.²³

Lucia Moholys neusachliche Schwarzweiß-Aufnahmen prägen das Image vom *Bauhaus* und Cami Stone arbeitet nicht nur 15 Jahre lang zusammen mit Sasha Stone in dessen Atelier an gemeinsamen Projekten, sondern veröffentlicht Fotografien in

²² Vgl. Hammers 2014: 28–33.

²³ Hoffmann 2022: 64. In der von Thomas Derda, Tobias Hoffmann und Fabian Reifferscheidt kuratierten Ausstellung *Lucia Moholy – Das Bild der Moderne* belegen Zitate von László Moholy-Nagy und Lucia Moholy dies unmissverständlich. In der Ausstellung wird außerdem die problematische Rolle Walter Gropius thematisiert, der Abzüge von Lucia Moholys Bildern verkaufte, ohne ihren Namen zu nennen und sich lange weigert, die Originalnegative an sie zurückzugeben. Erst durch das Ergreifen rechtlicher Schritte bekam sie einen Teil ihrer Negative zurück.

verschiedenen Zeitschriften und ist in großen Ausstellungen, wie der *Film und Foto* 1929 in Stuttgart oder der *Exposition Internationale de la Photographie* 1932 und 1933 in Brüssel vertreten.²⁴ Birgit Hammers zufolge befinden sich sowohl Sasha Stone und Cami Stone als auch László Moholy-Nagy und Lucia Moholy künstlerisch auf einer Ebene. „Sowohl Sasha als auch László standen zu Beginn der 20er-Jahre erst am Anfang ihrer Karriere, die nicht zuletzt auch dank ihrer jeweiligen Partnerinnen danach steil bergauf ging.“²⁵ Trotzdem bleiben bedauerlicherweise Cami Stone und Lucia Moholy ebenso wie etliche weitere avantgardistische Fotografie-Pionierinnen wie Dora Maar, Claude Cahun, Lee Miller, Florence Henri, Ilse Bing und Berenice Abbott in Benjamins Fotografie-Rezeption unerwähnt.

Nach Benjamins ersten Berührungen mit avantgardistischer Fotografie wird in den 1930er-Jahren die Fotografin und promovierte Soziologin Gisèle Freund Benjamins wichtigste Gesprächspartnerin in Bezug auf Theorie, Technik und Geschichte der Fotografie.

4. Gisèle Freund und die Geschichte der Fotografie

Freund und Benjamin, die beide als jüdische, deutsche Emigrant_innen in Paris leben, beschäftigen sich in den 1930er-Jahren in der Pariser Nationalbibliothek mit dem 19. Jahrhundert. Freund schreibt an ihrer Dissertation über die Geschichte der Fotografie in Frankreich, Benjamin arbeitet an den Pariser Passagen. Er publiziert bereits 1931 die *Kleine Geschichte der Photographie* und arbeitet unter anderem am *Kunstverkaufsatz*. Freund ist zu dieser Zeit, neben Benjamin, eine der Ersten, die die Geschichte, Technik und soziale Funktion der Fotografie erforscht.²⁶ In ihrer Dissertation zitiert Freund aus Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie* und nimmt einige Ideen aus Gesprächen und Briefen²⁷ mit ihm in ihre Arbeit auf. Benjamin auf der anderen Seite exzerpiert nicht erhaltene Manuskripte von Freunds Dissertation, schreibt eine Rezension der fertigen Arbeit und übernimmt zwei Dutzend Zitate daraus in sein Passagenprojekt. Eine zentrale Stelle aus Benjamins Freund-Rezension behandelt die Kritik an den kunst- und filmtheoretischen Diskussionen darüber, ob Fotografie Kunst sei oder nicht:

Die Frage, ob die Photographie eine Kunst sei, wurde damals mit dem leidenschaftlichen Anteil eines Lamartine, Delacroix, Baudelaire verhandelt, die Vorfrage wurde nicht erhoben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der

²⁴ Vgl. Hammers 2014: 29.

²⁵ Ebd.: 32.

²⁶ Vgl. Wizisla 2014: 66.

²⁷ Von den etlichen Briefen sind leider nur wenige erhalten. Die Briefe Benjamins an Freund sind alle bis auf einen Brief und einen Brief-Entwurf verschollen und von den Briefen Freunds an Benjamin liegen dreizehn Stück vor. Erdmut Wizisla hat die erhaltenen Briefe 2014, erstmals in deutscher Übersetzung, herausgegeben. Vgl: Wizisla 2014: 65–83.

Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe. Die Verfasserin hat das Entscheidende gut gesehen.²⁸

Freund habe den im Zitat beschriebenen Umstand exakt erfasst und daraus folgenden Schluss abgeleitet: „Der Anspruch der Photographie, eine Kunst zu sein, wurde gerade von denen erhoben, die aus der Photographie ein Geschäft machten.“²⁹ Anstatt die Fotografie zur Kunst zu „erheben“ und damit der „Hydra der Schulästhetik mit ihren sieben Köpfen: Schöpfertum, Einfühlung, Zeitentbundenheit, Nachschöpfung, Miterleben, Illusion und Kunstgenuß“³⁰ unterzuordnen, versteht Benjamin Fotografie vielmehr als Technik, die politisch sowie wahrnehmungserweiternd eingesetzt werden sollte.

Obwohl die bekannten und zu Lebzeiten publizierten Fotografien Freunds nicht direkt als avantgardistisch bezeichnet werden können, nimmt Freund im Verhältnis von Avantgarde und Fotografie eine spezielle Rolle ein.³¹ Ihre zahlreichen Porträtaufnahmen gleichen Unda Hörner zufolge einer „Ahnengalerie der französischen Avantgarde: Paul Éluard, André Breton, Louis Aragon und Elsa Triolet, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Tristan Tzara, Francis Picabia, Max Ernst, Gertrude Stein, James Joyce und all die anderen, die in den Buchhandlungen von Adrienne Monnier und Sylvia Beach verkehrten, sind darin vertreten“³². Freund fertigt auch Portraits von Benjamin an und fügt ihn damit dieser Reihe hinzu. Schöttker misst diesen Fotografien eine besondere Bedeutung zu:

Benjamin ist unter ihnen nicht nur der einzige Deutsche, sondern als einziger auch einem größeren Publikum unbekannt, so daß er durch die Photographie einen Status bekommt, den er erst posthum erlangen sollte, nämlich den eines berühmten Denkers der Moderne.³³

5. Neusachliche Fotografie

Neben den persönlichen Bekanntschaften mit Fotograf_innen, beginnt Benjamin Ende der 1920er-Jahre sich in seinen Texten mit den Fotografen August Sander, Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt und Eugène Atget auseinanderzusetzen. Alle vier können grob der Strömung der *Neuen Sachlichkeit* zugeordnet werden. Doch während Benjamin Renger-Patzsch aufs Schärfste kritisiert, da sich dessen

²⁸ Benjamin 1991 [1938]: 542.

²⁹ Benjamin zitiert Freund in: Ebd.: 543.

³⁰ Benjamin 1991 [1931]: 286.

³¹ Die am 16. Dezember 2022 durch das Jüdische Museum Frankfurt erworbenen Sammlung mit Fotografien und Dokumenten von Gisèle Freund aus dem Nachlass des Autors, Regisseurs und Medienwissenschaftlers Hans Puttnies, lässt diesbezüglich „einen neuen Aspekt des Werks erschließen“. Die Sammlung enthält laut Freddy Langer, neben zahlreichen unveröffentlichten „Schwarz-Weiß-Aufnahmen“, auch „Collagen in dadaistischer Manier“, die beweisen, dass Freund auch experimentelle, avantgardistische Foto-Arbeiten anfertigte. Vgl. Langer 2022

³² Hörner 2020: 115.

³³ Schöttker 2004: 28.

Fotografien zu sehr am Schöpferischen, Schönen sowie am kommerziell Verwertbaren orientieren würden, ist er von Sander, Blossfeldt und Atget begeistert. Die Fotografien Sanders stellen für Benjamin eines der wenigen Beispiele für moderne Porträtkunst von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus dar und entsprechen seinem Verständnis von Fotografie als Technik. Sanders habe „eine Reihe von Köpfen zusammengestellt, die der gewaltigen physiognomischen Galerie, die ein Eisenstein oder Pudowkin eröffnet haben, in gar nichts nachsteht.“³⁴ Blossfeldts Pflanzenfotografien spielen in Benjamins Fotografie-Rezeption ebenfalls eine grundlegende Rolle. Durch seinen Einsatz von fotografischen Verfahren wie der Vergrößerung käme es nicht lediglich zu einer „bloße[n] Verdeutlichung dessen [...] was man »ohnehin« undeutlich sieht“, sondern es kämen „völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein“.³⁵ Infolge der veränderten Wahrnehmung erhalten die Menschen einen Zugang zu Phänomenen, die ihnen zuvor verschlossen waren. Benjamin nennt dies – in Anlehnung an Sigmund Freuds Entdeckung des *Triebhaft-Unbewussten* – das *Optisch-Unbewusste*. Ähnlich der Psychoanalyse verhilft uns die Fotokamera neue, vorher unsichtbare Vorgänge zu erkennen. Kernstück von Benjamins Auseinandersetzung mit Fotografie ist Nitsche zufolge seine Rezeption der Fotografien Atgets.³⁶ Benjamin bezeichnet ihn als „Vorläufer der surrealistischen Photographie“³⁷, da er wie die Surrealist_innen auf die „revolutionären Energien im Veralteten“ gestoßen sei.³⁸ Atget gelinge es, das Alltägliche zu zeigen und die Wirklichkeit zu dokumentieren, ohne dabei auf das Rätselhafte und Geheimnisvolle zu verzichten. Atgets Aufnahmen „fordern schon eine Rezeption in bestimmtem Sinne. Ihnen ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen. Sie beunruhigen den Betrachter; er fühlt: zu ihnen muß er einen bestimmten Weg suchen.“³⁹ Seine Bilder habe die Fotografie von ihren kultischen, bürgerlichen Fesseln, der Aura sowie der kontemplativen Kunstrezeption befreit. Diesem Urteil schließt sich auch Germaine Krull an, die sich wie viele ihrer Zeitgenoss_innen ebenfalls von Atgets Fotografien inspirieren ließ. Sie teilt Atgets sowie Benjamins Faszination für die „geheimnisvollen Winkel der Stadt [Paris]“.⁴⁰ Ihre Fotografien der Pariser Schaufensterfronten mit „vielerlei kopflosen Figuren und bühnenartigen Vignetten“ nehmen „auf ein ähnliches Mysterium der Straße Bezug“ wie Atgets späte Arbeiten, die sie gut kannte.⁴¹ Im Unterschied zu Atget steht bei Krull jedoch nicht das dokumentarische Interesse im Vordergrund. Während Atget versuchte, das gesamte, alte, sich im Verfall befindende Paris zu dokumentieren, fokussiert sich Krull auf bestimmte Details und Motive, wie die Pariser Eisen- und Stahlkonstruktionen und zeigt die „Vermischung des neuen Paris mit dem alten“⁴². Damit stehen ihre Arbeiten im unmittelbaren

³⁴ Benjamin 1991 [1931]: 380.

³⁵ Benjamin 1991 [1936]: 376.

³⁶ Nitsche 2010: 83.

³⁷ Benjamin 1991 [1931]: 378.

³⁸ Benjamin 1991 [1929]: 299.

³⁹ Benjamin 1991 [1936]: 361.

⁴⁰ Sichel 1999: 116.

⁴¹ Ebd.

⁴² Nitsche 2010: 306.

Zusammenhang mit Benjamins Überlegungen zu den Pariser Passagen. Krull fotografiert bereits 1928 die *Imprimerie de l'Horloge* in der *Passage des Deux-Sœurs* und veröffentlicht das Bild in einem Portfolio über Paris in der von Benjamin hochgeschätzten Zeitschrift *Variétés*.

6. Germaine Krull und die Pariser Passagen

Nitsche weist darauf hin, dass die „Verbindung zwischen Germaine Krull und Walter Benjamin innerhalb der Forschungsliteratur bislang gänzlich unterbelichtet ist.“⁴³ Ihrem Hinweis, dass Krulls „Einfluss auf Benjamin nicht unterschätzt werden sollte“⁴⁴, schließe ich mich an und möchte dies unter Beweis stellen. Die Übereinstimmungen zwischen Krull und Benjamin betreffen die „Überlegungen zum Montageverfahren“, das „Verhältnis zum Surrealismus“ und insbesondere den „Blick auf Paris“.⁴⁵

Benjamin erwähnt Krull erstmals 1930 in seinem Text *Surrealistische Zeitschriften*, in dem er die damals neue Zeitschrift *Bifur* bespricht. Ihm zufolge sei diese, neben der *Annales*, und der in Brüssel erscheinenden *Variétés* – in der ebenfalls Fotos von Krull veröffentlicht wurden – „die wichtigste unter jenen Zeitschriften surrealistischer Richtung“.⁴⁶ Neben dem internationalen Charakter der Zeitschrift zeigt sich Benjamin insbesondere von dessen Bilderteil beeindruckt, der Fotos von „Man Ray, Stone, Germaine Krull, Eli Lotar usw.“ enthält.⁴⁷ Auch in der *Kleinen Geschichte der Photographie* erwähnt Benjamin Krull gemeinsam mit anderen Fotografen:

Hat die Photographie sich aus Zusammenhängen herausbegeben, wie sie ein Sander, eine Germaine Krull, ein Bloßfeldt geben, vom physiognomischen, politischen, wissenschaftlichen Interesse sich emanzipiert, so wird sie »schöpferisch«.⁴⁸

Krull nimmt eine interessante Doppelrolle ein. Einerseits nennt Benjamin sie in einer Reihe mit Sanders und Blossfeldt und sieht deren Qualitäten darin, dass sie ein anti-schöpferisches, „politisches“, „wissenschaftliches“ und „physiognomischen“ Interesse – man könnte noch soziologisches Interesse hinzufügen – an Fotografie besitzen. Andererseits reiht sich Krull mit Man Ray und Sasha Stone in den damaligen Kanon der Avantgarde-Fotografie ein, der sich durch verfremdende und experimentelle Verfahren auszeichnet. Benjamins Unschlüssigkeit bezüglich der Einordnung Krulls zu einer bestimmten Strömung ist jedoch keineswegs ungenau oder fehlerhaft. Aus Sicht der Kunst- und Medienwissenschaft kann Krull verschiedenen Avantgarde-Strömungen wie dem *Dadaismus*, *Surrealismus* sowie

⁴³ Ebd.: 294.

⁴⁴ Ebd.: 293.

⁴⁵ Ebd.: 295.

⁴⁶ Benjamin 1991 [1930]: 595.

⁴⁷ Ebd.: 596.

⁴⁸ Benjamin 1991 [1931]: 383.

dem *Futurismus* und *Expressionismus* zugeordnet werden.⁴⁹ Kim Sichel betont darüber hinaus die „formalen Strategien“ des „russischen Konstruktivismus“, die sich in Krulls Fotografien wiederfinden.⁵⁰ Zwischen 1927 und 1930 sind ihre Arbeiten in etlichen wichtigen Fotoausstellungen zu sehen: bei der *Ersten Unabhängigen Ausstellung Moderner Photographie* in Paris sowie bei der Werkbundaustellung *Film und Foto*. Neben *Bifur* veröffentlicht Krull in internationalen Zeitschriften wie *Filmliga*, *Das illustrierte Blatt*, *Vu*, *Variétés*, *Jazz*, *Voilà*, *Detective*, *Uhu* und *i10*. Die von Arthur Lehning in Amsterdam herausgegebene *Internationale Revue i10*, an der auch Benjamin mitarbeitet, kann, wie G, dem *Konstruktivismus* zugeordnet werden. László Moholy-Nagy ist Bildredakteur der Zeitschrift und unter den Mitarbeiter_innen sind Architekturtheoretiker wie Walter Gropius, Le Corbusier und Adolf Behne, bildende Künstler wie Wassily Kandinsky und Piet Mondrian, die Tänzerin Gret Palucca und Schriftsteller_innen wie Upton Sinclair und Alice Rühle-Gerstel. Neben ihrer künstlerischen Arbeit ist Krull politisch in der Novemberrevolution 1918 sowie in der bayrischen Räterepublik 1918/1919 aktiv, und dadurch mit Kurt Eisner, Max Horkheimer und Friedrich Pollock bekannt und mit Ernst Toller befreundet. Es ist gut möglich, dass Benjamin und Krull sich bereits in den 1920er-Jahren in Deutschland kennengelernt haben. Zweifellos belegt ist, dass sich ab Mitte der 1920er-Jahre in Paris eine intensive Freundschaft entwickelte. 1926 portraitiert Krull Benjamin und Ende der 1930er-Jahre entsteht ein regelmäßiger Briefkontakt.⁵¹ Den Höhepunkt von Krulls Karriere stellte die Veröffentlichung ihres Albums *Métal* 1928 dar. Benjamin erwähnt diese Publikation zwar nicht, es ist jedoch davon auszugehen, dass er diese gekannt hat. Er reiste in dieser Zeit mit Franz Hessel nach Paris, um an der gemeinsamen Übersetzung von Proust zu arbeiten, surrealistische Stadtpaziergänge zu unternehmen und mit Drogen zu experimentieren. In diese Zeit fallen auch seine ersten Arbeiten zu den Pariser Passagen. Stoff dieser ersten Entwürfe sind „Eisenkonstruktionen“, „Reklame“ und „Passagen“, alles Themenbereiche, die auch für Krulls Fotografie zentral sind. Dora Sophie Benjamin, die Krull von der gemeinsamen Arbeit für das Magazin *Uhu* kannte, empfahl ihm, Bildmaterial für einen geplanten Artikel für die *Berliner Illustrierte* von Krull zu verwenden.⁵² Tatsächlich finden sich in Benjamins Nachlass fünf Fotos Krulls von den Pariser Passagen sowie acht Bilder mit anderen Motiven. Eine Ahnung davon, wie die Zusammenarbeit zwischen Krull und Benjamin hätte aussehen können, bietet die Kooperationsarbeit, die Krull gemeinsam mit Hessel 1927 für die Beilage zur Frankfurter Zeitung *Das Illustrierte Blatt* anfertigt. Diese war eine doppelseitige Bild-Textmontage, bestehend aus dem Text *Architekturen des Augenblicks* von Hessel und einigen Fotos von Krull.⁵³ Michael Opitz zufolge kommt es bei dieser Arbeit zu

⁴⁹ Kroll 2021: 182.

⁵⁰ Sichel 1999: 22.

⁵¹ Die meisten dieser Briefe sind verschollen. Einige erhaltene wurden von Natalie Raoux veröffentlicht. Vgl. Raoux 1996.

⁵² Vgl. Nitsche 2010: 297.

⁵³ Siehe: Abbildung 49 in Nitsche 2010: 300 f.

einem „Zusammenspiel von fotografischen Eindrücken und sprachlichem Ausdruck“.⁵⁴ Nitsche streicht den avantgardistischen Charakter dieser Foto-Text-Montage heraus und weist darauf hin, dass Krulls Fotos hier weit mehr sind als lediglich Illustrationen. Die Fotografien bringen Hessels Text in Bewegung und lassen die Beschreibungen anschaulich werden.⁵⁵ Krull und Hessel geht es nicht darum, einen „distanzierten Blick auf die gezeigten Gegenstände zu ermöglichen“, stattdessen setzen Krulls Eiffelturmaufnahmen die von Benjamin theoretisch im Kunstwerkaufsatz beschriebene „taktile Wahrnehmung von Architektur“ fotografisch-praktisch um.⁵⁶ Statt einer sicheren, kontemplativen und distanzierten Rezeption fordert diese Foto-Text-Collage die Betrachtenden dazu auf, ihre „sicheren Posten“ zu verlassen, und sich durch die „rauschartige Wahrnehmung aus dem Inneren des Eiffelturms“ hindurchzubewegen.⁵⁷ Krulls Fotografien unterstreichen Benjamins These, dass Architektur, wie Fotografie und Film, die Wahrnehmung verändern könne. Nitsche weist auf die „nahezu kinematographische“⁵⁸ Eigenschaft von Krulls Fotografien hin und Sichel hebt deren „schwindelerregenden Effekt“ hervor, womit sie den Betrachtenden „den Boden“ entziehe und so „mit einem einzigen Bild ein Äquivalent zu den desorientierenden Wirkungen der Montage“ erreiche.⁵⁹ Diese Wirkung zeigt sich ebenfalls in den Passagen-Fotos, die Krull für Benjamin angefertigt hatte. Diese seien keine „objektivierenden Architekturfotografien“, sondern vermitteln das „Gefühl, die Passage selbst zu durchschreiten“.⁶⁰

7. Krull und Benjamin. Montage. Eisen. Konstruktion

In Krulls Arbeiten zeigt sich jener „Verfremdungscharakter“, der für Benjamin avantgardistische, politisch-ingreifende Kunst auszeichnet. In der Passagenarbeit findet sich ein Eintrag über den Eiffelturm, der Nitsche zufolge einen Eindruck erwecken könne, „welche weitreichende[n] Konsequenzen“ Krulls Fotografien sowie ihr „fotografischer Blickwinkel“ auf Benjamin ausüben⁶¹:

In den luftumspülten Stiegen des Eiffelturms [...] stößt man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luftraum gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren ihre abgegrenzte Gestalt: kreisen im Abwärtsschreiten ineinander, vermischen sich simultan.« Sigfried Giedion: Bauen in Frankreich Lpz Berlin p 7 So hat auch der Historiker heute nur ein schmales,

⁵⁴ Ebd.: 299.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd.: 303.

⁵⁷ Ebd.: 302 f.

⁵⁸ Ebd.: 304.

⁵⁹ Sichel 1999: 77.

⁶⁰ Nitsche 2010: 304.

⁶¹ Ebd.: 306.

aber tragfähiges Gerüst – ein philosophisches – zu errichten, um die aktuellsten Aspekte der Vergangenheit in sein Netz zu ziehen. Wie aber die großartigen Ansichten, die die neuen Eisenkonstruktionen von den Städten gewährten [...] auf lange hinaus sich ausschließlich den Arbeitern und Ingenieuren erschlossen, so muß auch der Philosoph, der hier die ersten Aspekte gewinnen will, ein selbstständiger, schwindelfreier, wenn es sein muß einsamer Arbeiter sein.⁶²

Die Philosoph_innen sowie die (materialistischen) Historiker_innen müssen nach Benjamin gleich den avantgardistischen Künstler_innen zu Konstrukteur_innen werden, die, ähnlich der Struktur des Eiffelturms, Vergangenes und Aktuelles in Konstellation miteinander bringen. Bei dieser Arbeit sollten sie – wie Krull, als sie die Eiffelturmphotografien aufnahm – „schwindelfrei“, „einsam“ und „selbstständig“ agieren. In ihren Erinnerungen beschreibt Krull ihre Erfahrungen diesbezüglich:

Der Eiffelturm, dieses leblose, schwarze Ungetüm aus Eisen, hatte mich bis jetzt noch nicht interessiert. So fuhr ich ziemlich mutlos mit dem Aufzug von einer Etage zur anderen und versuchte hier und dort einen Ausschnitt zu photographieren, aber es kam nicht viel Brauchbares dabei heraus. Wie sollte ich es nur anstellen, um von diesem alten, schwarzen Ding Fotos zu machen, die genauso wären wie meine früheren Aufnahmen? Endlich fand ich ganz oben eine kleine Tür, sie führte zu einer Treppe, die niemals benutzt wurde und die wohl keiner kannte. Ich kletterte hinauf und hinunter, und auf einmal nahmen die mächtigen Räder, die den Aufzug in Gang hielten, die schweren Eisenkonstruktionen, die kleineren Verstrebungen, die nur der Dekoration dienten, im Gegenlicht betrachtet, die Form riesiger Spinnen an. Alles war lebendig geworden und hatte nichts mehr mit dem Eiffelturm, wie wir ihn kennen, zu tun: das Eisen lebte!⁶³

Diese autobiografische Beschreibung in Kombination mit Krulls Fotografien (Abbildung 5. und 6.) veranschaulichen ihren Anspruch, Wohlbekanntes von neuen Standpunkten aus zu sehen, in völlig neuer Perspektive abzubilden und damit auch wahrnehmbar zu machen. Klaus Honnef hebt den „beunruhigenden Eindruck“ hervor, den ihre Fotografien „im formalen Arrangement, in der sorgfältig ausgewählten Kameraperspektive“ vermitteln, „wodurch sich die Wirklichkeit in einer neuen und bestürzenden Direktheit offenbart“.⁶⁴ Die dafür ausgewählten Motive, zeugen darüber hinaus von Krulls „positiv-aufgeschlossener Einstellung zur Technik“⁶⁵, die sie wiederum in die inhaltliche Nähe Benjamins rückt.

⁶² Benjamin 1991 [1927–1940]: 572.

⁶³ Krull 1977 [1976]: 123.

⁶⁴ Honnef 1977: 12.

⁶⁵ Ebd.: 11.



Abb. 5: Germaine Krull, *La Tour Eiffel*, 1927 Abb. 6: Germaine Krull, *La Tour Eiffel, Lift*, 1927

Krull teilt mit Benjamin die Erprobung experimenteller Darstellungsweisen. Als Methode für die Passagenarbeit nennt Benjamin die „literarische Montage“. Die Montage stellt einen „Protest gegen das Typische, Klassifizierbare“⁶⁶ dar. Sie ist „kein kunstgewerbliches Stilprinzip“, sondern eine Technik der Avantgarde, der qua der historischen Situation deutlich wurde, dass die Wirklichkeit aufgehört habe, sich bewältigen zu lassen.⁶⁷ In Anlehnung daran beschreibt Benjamin seine Anwendung der Montage im Passagenprojekt:

Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden.⁶⁸

Adorno zufolge sei es Benjamins Absicht, „auf alle offenbaren Auslegungen zu verzichten und die Bedeutungen einzig durch schockhafte Montage des Materials hervortreten zu lassen.“⁶⁹ Adorno vertrat die Ansicht, dass Benjamins Passagenarbeit ausschließlich aus Zitaten bestehen hätte sollen. Ich teile diese Einschätzung Adornos nicht, Benjamin selbst deutet dies an keiner Stelle an und Rolf Tiedemann widerspricht Adorno diesbezüglich ebenfalls. Nach Tiedemann

⁶⁶ Benjamin 1991 [1929]: 297.

⁶⁷ Benjamin 1991 [1930]: 560.

⁶⁸ Benjamin 1991 [1927–1940]: 574.

⁶⁹ Adorno 1997: 250.

sollte „Theorie herkömmlichen Schlages, eine vom Material abstrahierende Konstruktion, ausgespart bleiben, aber deshalb dachte Benjamin keinesfalls daran, auch auf jegliche Darstellung zu verzichten.“⁷⁰ Erläuternde sowie assoziative Kommentare, Überleitungen und verbindende Stellungnahmen wollte Benjamin keineswegs aussparen. Anstatt Inventarisierung und Dokumentation geht es Benjamin um den aktiven Gebrauch, die Verwendung, Handhabbarmachung und Aktualisierung seines Materials. In ähnlicher Weise stellt Krull das Material in den Vordergrund ihrer Arbeiten. Statt Zitaten sollten bei Krull die Fotos für sich sprechen. Sie arbeitet an einem sogenannten *roman photographique* mit dem Titel *Histoire*, in dem sie das Schreiben durch Fotografie ersetzen und völlig auf Text verzichten wollte.

Ich dachte mir, man müsste ein Buch machen können, das lediglich aus Fotos bestünde. Eine Art Roman ohne Wörter [...]. Von diesem Moment an war ich von dem Gedanken besessen, dass das Foto einen Text darstellen und ihn sogar ersetzen sollte.⁷¹

Krulls Idee eines *Fotoromans*, der völlig auf Wörter verzichtet, geht über das Konzept des illustrierten Romans hinaus. Die Fotografien sollten den Text aufnehmen und ihn dadurch überflüssig werden lassen und ersetzen. Krull sucht nach einem „Roman ohne Wörter [...] einem strukturellen Paradox der Fotografie in der zwei Botschaften koexistieren: eine Botschaft ohne Code (die Analogie zum Abgebildeten) und eine kodierte, die fotografische Rhetorik (das Künstlerische)“. Text und Bild würden in Krulls *Fotoliteratur* „ihre traditionelle Charakteristik und damit auch ihre Funktion wechseln“.⁷² Krull bezeichnet Krull als Pionierin des „fotografischen Buches“ und Miterfinderin der „Fotoliteratur“⁷³. Die Parallelen zu Benjamins Arbeitsweise, die ebenfalls eine radikale Reduktion auf das Material vorsieht, sind dennoch augenscheinlich. Zwischen Benjamins und Krulls Ansatz besteht somit einerseits eine außerordentliche Nähe und Ähnlichkeiten. Dennoch verweist Nitsche darauf, dass Fotografien als Zugabe zum Text bei Benjamin kaum eine Rolle spielen, und dass selbst bei den Arbeiten, die sich konkret mit dem Thema Fotografie auseinandersetzen, selten Bilder beigefügt wurden. (Eine Ausnahme bildet die *Kleine Geschichte der Fotografie*⁷⁴, der unter anderem zwei Fotografien von Krull beigelegt wurden).⁷⁵ Andererseits stoße man in Benjamins Texten Krull

⁷⁰ Tiedemann 1991: 1073.

⁷¹ Krull zitiert Krull in: Krull 2021: 174.

⁷² Ebd.

⁷³ Der Ausdruck *Photolittérature* (Fotoliteratur) wurde von Charles Grivel 1988 etabliert, der darunter „eine Interaktion zwischen dem literarischen Text und dem fotografischen Bild“ verstand. Krull 2021: 188.

⁷⁴ Nitsche 2010: 26.

⁷⁵ Nitsche 2010: 319 sowie Nitsche 2019: 172.

Nitsche zufolge wird angenommen, dass die beiden Bilder von Krull aus Benjamins eigenem Fundus entnommen sind. „Als die *Kleine Geschichte der Photographie* 1931 in der

zufolge auch dort, „wo die Fotografien gänzlich aus dem Text verschwinden, [...] auf Schnittstellen zu Fotografie und dem Fotografischen“⁷⁶. Nitsche spricht diesbezüglich von Benjamins „fotografischer Schreibweise“⁷⁷. Während Krull also einen Roman ohne Wörter, rein aus Fotografien konstruieren will, spiegelt Benjamin diesen Ansatz, übersetzt die Fotografie zurück ins Wort und konstruiert schließlich fotografische Texte ohne Fotografien.

8. Fazit

Bernd Stiegler verweist auf Benjamins „doppelten Blick“ in Bezug auf Fotografie, der von „historischen auf philosophische Fragen übergeht“.⁷⁸ Die Fotografie, die sowohl jener Zeit angehöre, die Benjamin durch „Aura“ kennzeichnet, als auch dem „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“, nimmt eine eigentümliche Schwellenposition ein. Diese prädestiniert sie in besonderer Weise dazu „die kulturellen wie sozialen Veränderungen oder die der Wahrnehmung, der Rezeption und Produktion der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung in den Blick zu nehmen.“⁷⁹ Im Anschluss an die Überlegungen der Foto-Avantgarde sieht Benjamin das Potenzial der Fotografie darin, dass sie „die menschliche Wahrnehmung auf den Stand ihrer Zeit bringen sollte“.⁸⁰ Diesen Anspruch sieht Benjamin ansatzweise in verschiedenen avantgardistischen Fotografie-Strömungen, insbesondere jedoch in den Arbeiten einzelner Fotograf_innen wie Stone, Man Ray, Blossfeldt, Atget und Krull, verwirklicht. Anfangs noch begeistert vom *Surrealismus*, der für Benjamin „evidenter als jede konkurrierende Bewegung die Zerschlagung des Aesthetischen, die Bindung ans Animal-Menschliche einerseits und die Bindung ans Politische andererseits“⁸¹ darstelle, revidiert er diese positive Bewertung im Laufe seiner Auseinandersetzung, „gerade weil die Bewegung in der Anwendung der Photographie sich auf den Raum der schönen Kunst beschränkt hätte.“⁸² Benjamin hält 1936 im *Pariser Brief II* fest: „Der Versuch der Surrealisten, die Photographie 'künstlerisch' zu bewältigen, ist fehlgeschlagen.“⁸³ Die Surrealist_innen verkannten

Literarischen Welt erschien, waren ihr Reproduktionen von Photos beigegeben, darunter auch zwei von Krull. Diese beiden Aufnahmen, von denen Benjamin vermutlich Abzüge besaß, haben sich im Nachlass nicht erhalten.“ Walter Benjamin Archiv Berlin 2006: 207. In der im Februar 2023 im Berliner Alexander Verlag erschienenen Einzelausgabe von Benjamins *Kleine Geschichte der Photographie* sind die zwei Fotografien von Krull ebenfalls enthalten. Benjamin 2023: 27–29. Der Band enthält außerdem – auf den Umschlaginnenseiten – Abbildungen aus dem Erstdruck von Benjamins Text aus der *Literarischen Welt*. Auf diesen sind ebenfalls die Fotografien Krulls sowie deren Positionierung innerhalb von Benjamins Textes zu sehen.

⁷⁶ Nitsche 2010: 26.

⁷⁷ Ebd.: 25.

⁷⁸ Stiegler 2004: 129.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.: 140.

⁸¹ Benjamin 1991 [1928–1929]: 1023.

⁸² Berg 2001: 155.

⁸³ Benjamin 1991 [1936]: 504.

die „soziale Durchschlagskraft der Photographie und damit die Wichtigkeit der Beschriftung, die als Zündschnur den kritischen Funken an das Bildgemenge heranführt (wie wir das am besten bei Heartfield sehen)“⁸⁴. Benjamin war zutiefst beeindruckt von den Fotomontagen Heartfields, sein technisch-künstlerischer Umgang mit Fotografie habe „den Buchdeckel zum politischen Instrument gemacht hat.“⁸⁵ Foto-Text-Montagen, wie sie Heartfield, Moholy-Nagy und schließlich Krull zusammen mit Hessel konstruierten, bilden für Benjamin das ideale Beispiel einer politisch-ingreifenden Fotografie. Benjamins ambivalentes Verhältnis zum Surrealismus zeigt sich auch in seiner Arbeit an den Pariser Passagen. Die frühen Entwürfe des Passagenprojekts sind motiviert von seiner Leseerfahrung von Aragons Roman *Le paysan de Paris* (1926) und somit noch stark vom Surrealismus beeinflusst. Ende der 1920er-Jahre verschiebt sich jedoch sein Schwerpunkt und er beschäftigt sich zunehmend mit den architektonischen Grundlagen der Passagen. Wichtige Quellen für Benjamin diesbezüglich sind: Alfred Gotthold Meyer *Eisenbauten* (1907), Sigfried Giedion *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton* (1927) und Adolf Behne *Neues Wohnen, neues Bauen* (1927). Dennoch bestimmt Benjamin die surrealistische Fotografie als „technischen Wegbereiter“ für „die konstruktive Photographie“.⁸⁶ Ronald Berg weist folglich völlig zurecht auf die dialektische „Verschränkung von irrationalem Surrealismus und rational operierenden Konstruktivismus“ hin, die für Benjamin „zwei Seiten der gleichen Aufgabe“ darstellen und die beide erkannten, dass, um die Wirklichkeit verändern zu können, diese „erst in der Einbildungskraft als eine andere aufscheinen“ müsse.⁸⁷ Diese Verschränkung surrealistischer und konstruktivistischer Fotopraktiken zeigt sich meiner Ansicht nach am deutlichsten bei Germaine Krull. Sichel beschreibt sie als facettenreiche, eklektische und vielfältige Künstlerin, die es stets verstand, auf die geschichtlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen ihrer Epoche zu reagieren. „Krull folgte nicht nur *einem* formalen Weg oder *einer* stilistischen Richtung; sie schuf sich ihr eigenes Muster“.⁸⁸ Krulls Bilder sind nicht „Dokumentation“ oder „reine Wiedergabe“, sondern vielmehr „eigene Konstruktionen“.⁸⁹ Während und nach dem Zweiten Weltkrieg wechselte ihr Stil von der „avantgardistischen Ästhetik“ zu eher „dokumentarischen Tendenzen“, doch anstatt den Stil der Avantgarden aufzugeben, „passte sie ihn ihren eigenen Zwecken an“.⁹⁰ Sowohl ihr fotografisches Werk als auch ihr persönlicher Kontakt sowie ihre praktische Zusammenarbeit mit Benjamin unterstreichen die in Anschluss an Jessica Nitsche formulierte Kritik an der problematischen Unterbelichtung ihres Einflusses auf Benjamin.

⁸⁴ Ebd.: 505.

⁸⁵ Benjamin 1991 [1934]: 693.

⁸⁶ Benjamin 1991 [1931]: 1139.

⁸⁷ Berg 2001: 154

⁸⁸ Sichel 1999: 295.

⁸⁹ Nitsche 2010: 306.

⁹⁰ Ebd.: 296.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1987): „Nachwort“. In: Benjamin, Walter *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 111–113.
- Benjamin, Walter (1996 [1927]): „Brief an Gershom Scholem vom 28. November 1927“. In: ders.: *Gesammelte Briefe Band III. 1925–1930*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 300–306.
- Benjamin, Walter (1991 [1929]): „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 295–310.
- Benjamin, Walter (1991 [1931]): „Kleine Geschichte der Photographie“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 368–386.
- Benjamin, Walter (2023 [1931]): *Kleine Geschichte der Photographie*. Berlin: Alexander Verlag Berlin.
- Benjamin, Walter (1991 [1934]): „Der Autor als Produzent“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 683–705.
- Benjamin, Walter (1991 [1928–1929]): „Zum Aufsatz über Sürrealismus“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 1023–1024.
- Benjamin, Walter (1991 [1931]): „Anmerkungen zur Kleine Geschichte der Photographie“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 1130–1143.
- Benjamin, Walter (1991 [1928]): „Neues von Blumen“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 151–153.
- Benjamin, Walter (1991 [1931]): „Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 283–290.
- Benjamin, Walter (1991 [1936]): „Pariser Brief (2). Malerei und Photographie“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 495–508.
- Benjamin, Walter (1991 [1938]): „Gisèle Freund, La photographie en France au dix-neuvième siècle“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band III*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 542–544.
- Benjamin, Walter (1991 [1927]): „Phantasie über Kiki“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band IV*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 485–486.
- Benjamin, Walter (1991 [1930]): „Bekränzter Eingang“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band IV*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 557–561.
- Benjamin, Walter (1991 [1930]): „Surrealistische Zeitschriften“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band IV*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 595–596.
- Benjamin, Walter (1991 [1927–1940]) „Das Passagen-Werk“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band V*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991 [1936]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung“. In: ders.: *Gesammelte Schriften Band VII*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 350–385.
- Berg, Ronald (2001): *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*. München: Fink.
- Bloch, Ernst (1985): „Revueform in der Philosophie“. In: *Ernst Bloch. Werkausgabe Band 4*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 368–372.
- Eiland, Howard/ Jennings, Michael W. (2020): *Walter Benjamin. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Langer, Freddy (2022): „Der Schatz in Regalreihe 5 - F.A.Z. (faz.net)“.

- <https://zeitung.faz.net/faz/feuilleton/2022-12-16/77b6202c9ec3eb418027ad0247082320/?GEPC=s2> (30.01.2023).
- Hammers, Birgit (2014): *„Sasha Stone sieht noch mehr“ Ein Fotograf zwischen Kunst und Kommerz*. Petersberg: Michael Imhof.
- Hoffmann, Tobias (2022): „Kund und Fotografie“. In: Hoffmann, Tobias/Derda, Thomas/Reifferscheidt, Fabian (Hrsg.): *Lucia Moholy – Das Bild der Moderne*. Köln: Wienand, S.62–114.
- Honnef, Klaus (1977): *Germaine Krull. Fotografien 1922 – 1966*. Köln/Bonn: Rheinland-Verlag.
- Hörner, Unda (2020): *Scharfsichtige Frauen. Fotografinnen in Paris*. Berlin: ebersbach & simon.
- Krull, Germaine (1977 [1976]): „Einstellung. Autobiographische Erinnerungen einer Fotografin aus der Zeit zwischen den Kriegen“. In: Honnef, Klaus (Hrsg.): *Germaine Krull. Fotografien 1922 – 1966*. Köln/Bonn: Rheinland-Verlag, S. 117–190.
- Kroll, Renate (2021) „Reisen – Fotografieren – Aufschreiben“. In: Gramatzki, Susanne/Kroll, Renate (Hrsg.): *Keine Bilder ohne Worte. Fotografinnen und Filmemacherinnen und ihre Text*. Berlin: Aviva, S. 178–189.
- Meyer, Roland (2019): „FACHBEITRAG: Zeichenräume“. „Zeichen und Wunder.“ <https://www.moderne-regional.de/fachbeitrag-urbane-zeichenraeume/> (10.10.2022).
- Nitsche, Jessica (2010) *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*. Berlin: Kadmos.
- Nitsche, Jessica (2019) „David Octavius Hill, Eugène Atget, Karl Dauthendey. Wie Benjamin Fotografien entwendet“. In: Nitsche, Jessica/Werner, Nadine (Hrsg.) *Entwendung – Walter Benjamin und seine Quellen*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 169–197.
- Raoux, Natalie (1996) „Walter Benjamin, Gisèle Freund, Germaine Krull et Hélène Léger. Deutschland-Frankreich; Mann-Weib. Eine Folge von Briefen“. In: *Revue Germanique Internationale*, H. 5, S. 74–82.
- Raulet, Gérard (2006): „»Einbahnstraße«“. In: Lindner, Burkhardt (Hrsg.): *Benjamin Handbuch Leben -Werk- Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 359–373.
- Schwartz, Frederic J. (2005): *Blind Spots: Critical Theory and the History of Art in Twentieth-Century Germany*. Yale University Press.
- Schöttker, Detlev (2004): „Benjamins Bilderwelten“. In: Schöttker, Detlev (Hrsg.): *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 10–32.
- Schöttker, Detlev (2009): „Nachwort. Aphoristik und Anthropologie“. In: Schöttker, Detlev (Hrsg.): *Walter Benjamin – Werke und Nachlaß Band 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S: 554–577.
- Sichel, Kim (1999): *Germaine Krull. Avantgarde als Abenteuer*. München: Schirmer/Mosel.
- Stiegler, Bernd (2004): „Benjamin und die Photographie. Zum historischen Index der Bilder“. In: Schöttker, Detlev (Hrsg.): *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 128–143.
- Tiedemann, Rolf (1999): „Editorischer Nachbericht zum Passagen-Werk“ In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 1067–1081.
- Tzara, Tristan (1999 [1924]): „Man Ray, la photographie à l’envers/Die Photographie von der Kehrseite“. In: Tiedemann, Rolf (Hrsg.): *Walter Benjamin. Supplement I. Kleinere Übersetzungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 8–11.
- Walter Benjamin Archiv (2006.): *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weissweiler, Eva (2020): *Das Echo deiner Frage: Dora und Walter Benjamin - Biographie einer Beziehung*. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Wizisla, Erdmut (2014): „Gisèle Freund und Walter Benjamin“. In: Frecot, Janos/Kostas Gabriele (Hrsg.): *Gisèle Freund. Fotografische Szenen und Porträts*. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, S. 65–83.

Abbildungszeichnis

Abb. 1: Ludwig Mies van der Rohe, Cover für die dritte Ausgabe von G: Zeitschrift für elementare Gestaltung.

https://monoskop.org/File:G_Material_zur_elementaren_Gestaltung_3_Jun_1924.jpg

Abb. 2: Man Ray, *Champs délicieux n°1*

Abb. 3: László Moholy-Nagy, Doppelseite aus: Dynamik der Großstadt. Skizze zu einem Filmmanuskript, in: ders., *Malerei, Photographie, Film* (Bauhausbücher 8), 1925. Vollständig lässt sich ein Digitalisat von *Malerei, Photographie, Film* unter folgenden Link einsehen:

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moholy_nagy1927/0128

Abb. 4: Sasha Stone, Schutzumschlag (Rück- und Vorderseite) für Walter Benjamins *Einbahnstraße*, 1928.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Walter_Benjamin_-_Einbahnstra%C3%9Fe,_Rowohlt_Verlag,_1928.jpg

Abb. 5: Germaine Krull, *La Tour Eiffel*, 1927.

Abb. 6: Germaine Krull, *La Tour Eiffel*, Lift, 1927.