

Von der Fotografie zur Lichtbildkunst

Irmgard Siebert

Erwin Quedenfeldt

Von der Fotografie zur Lichtbildkunst

In Zusammenarbeit mit
Dietmar Haubfleisch

Klostermann/Nexus

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main
Satz: Marion Juhas, Frankfurt am Main
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. All Rights Reserved.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
entsprechend ISO 9706.
Printed in Germany
ISBN 978-3-465-04578-6

Inhalt

Einleitung: Wider das Vergessen	9
<i>Erster Teil: Die Düsseldorfer Jahre</i>	19
I Erfolgreich als Erfinder und Unternehmer	19
Herkunft und Familie – Entdeckung der Fotografie	19
Revolutionierung der Blitzlichtfotografie	28
Porträts, Interieurs und Architekturaufnahmen	42
Rheinische Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie	49
Schülerinnen und Schüler	65
Berater für Peter Behrens	80
II Vernetzung und Konsolidierung	89
Vorsitz im Verein von Freunden der Photographie in Düsseldorf	89
Vorsitz im Verband Rheinisch-Westfälischer Amateurphotographen-Vereine	98
Frühe internationale Aufmerksamkeit	111
Leitung der Photographischen Gruppe des Naturwissenschaftlichen Vereins in Düsseldorf	117
Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer Geschichtsverein	120
Mitgliedschaft im Monistenbund	122
III Dokumentar des Niederrheins	130
Entdeckung des Niederrheins	130
Kritik der Düsseldorfer Abrisspolitik	137
Fotografie in Mappen und Serien	149
Corporate Design	155
Fotowanderungen	162
Auftragsarbeiten	172

IV Fotografie und Heimatschutz	182
Vorbilder	182
Heimatschutz versus Denkmalpflege	188
Bund Niederrhein	191
V Beziehung zum Deutschen Werkbund	195
Karl Ernst Osthaus	197
Richard Klapheck	204
Karl Robert Langewiesche	208
VI Rezeption des Niederrheinœuvres	221
Euphorie des Anfangs	221
Zwischen- und Nachkriegszeit	231
Wiederentdeckung und Neubewertung	235
VII Abschied von der Dokumentarfotografie	238
Düsseldorfer Kulturkonservatismus	239
Zerstörte Träume	242
Suche nach neuen Kunst- und Lebensformen	245
<i>Zweiter Teil: Fotografie als Kunst und Handwerk</i>	275
I Der Weg zur Abstraktion	275
Kritik an Gustav Pauli	278
Überwindung der Mimesis	282
Moderne Malerei als Vorbild	285
Das Moment der Abstraktion	289
Fotografische Lineatur	299
Fotografie und Ornament	301
Die Werkbundaussstellung in Köln 1914	317
Lichtbilder ohne Kamera	321

II	Rezeption	325
	Willi Warstat	325
	Niederlande	332
	Großbritannien, Belgien, USA	336
III	Erwinographik – Lichtzeichnungen – Fotografiik	342
	Entwicklung und Verbreitung	342
	Diskussion im In- und Ausland	355
	Wider das Ungeistige	373
IV	Zusammenarbeit mit Henri Berssenbrugge	382
	Der Briefwechsel	383
	Inspirierendes Miteinander	387
	Die Bedeutung Quedenfeldts für Berssenbrugge	401
	Exkurs: Konzertierte Aktion gegen die Fotografiik	403
V	Formprobleme der Fotografie und der Lichtbildkunst	409
	Trennung von Düsseldorf und der Familie	409
	Freiwillige Einsamkeit: Forschen und Schreiben	413
	Der Geburtsfehler der Fotografie	421
	Expressionistisches Kunstwollen	424
	Szenarien einer schöpferischen Fotografie	427
	Kunst und Leben	440
	Lichtbildkunst versus Fotografie	443
	Exkurs: Quedenfeldt und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth	449

<i>Dritter Teil: Zeit in Wien</i>	453
I Schwerpunkt Porträt	453
Anfänge in Wien	453
Erwinographische Porträtwerkstätten	
Erwin Quedenfeldt – Irma Gemes	459
Vergeistigtes Porträt	466
Kritiker, Förderer, Nachahmer	485
Die Wiener Jahre in der Fotohistorie	495
Exkurs: Der Photomaton	497
II Zusammenarbeit mit Hugo Haluschka	499
III Kritik der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens	513
Rückfall in überholte Positionen	513
Sensation um jeden Preis: László Moholy-Nagy	518
Rezeption der Debatte Quedenfeldt – Moholy-Nagy	535
IV Auf Reisen – Begegnung mit Picasso	539
V Die letzten Jahre	546
Biographischer Anhang	553
Archive und Privatsammlungen	567
Literatur von und über Erwin Quedenfeldt	569
Allgemeine Literatur	689
Abbildungsnachweise	745
Personenregister	763

EINLEITUNG: WIDER DAS VERGESSEN

Erwin Quedenfeldt (1869–1948) ist der erste international bekannte Fotograf Düsseldorfs. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erregt er über die Grenzen Deutschlands hinweg anhaltende Aufmerksamkeit für seine Erfindungen und Produkte auf dem Gebiet der Blitzlichtfotografie. Es folgen Auszeichnungen im In- und Ausland für Interieurs, Landschafts- und Architekturaufnahmen. 1903 gründet Quedenfeldt in Düsseldorf eine private Fotoschule, die Rheinische Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie, die zwei Jahrzehnte besteht und bald an Renommee gewinnt. Um 1905 hätte er eine der ersten Professuren für Fotografie bekleiden können, wären die Bemühungen des Direktors der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, seiner Einrichtung eine Fotoklasse anzugliedern, erfolgreich gewesen. Der Direktor war kein Geringerer als Peter Behrens.

Im Rheinland wird Quedenfeldt vor dem Ersten Weltkrieg vor allem durch seine ungewöhnlich umfangreiche fotografische Dokumentation der historischen Alltagsarchitektur des Niederrheins bekannt. Sein Interesse für dieses Sujet wurde vermutlich durch seinen Vater geweckt, einen gut situierten, gebildeten Italienliebhaber, der in Duisburg als Stadtbaurat wirkte und sich ehrenamtlich im dortigen Altertumsverein engagierte. Dann beeinflussen ihn die Heimat- und Denkmalschützer Paul Clemen, Oskar Schwindrazheim und Franz Goerke, die die Fotografie sehr bewusst als Medium der Bewahrung einsetzen und für deren Sammlung und Archivierung eintreten. In zahlreichen Vorträgen und Artikeln beschreibt Quedenfeldt ab 1904 die Bedeutung der Fotografie für Heimat-, Denkmal- und Naturschutz und reflektiert ihre Rolle als Quelle der Wissenschaft. 1907 publiziert er, gestalterisch unterstützt von Behrens, 40 künstlerische Fotografien aus dem alten Düsseldorf und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die grassierende Abrisspolitik des Oberbürgermeisters Wilhelm Marx. Zwei Jahre später beginnt er mit dem erfolgreichen Vertrieb seiner Aufnahmen vom Niederrhein, dem Mittelrhein und der Mosel in Mappen, Serien und Einzelwerken. Durch diese fotoästhetische Nobilitierung hofft er, die Zerstörung seiner Sujets verhindern zu können.

Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs, um 1910, ist Quedenfeldt in der lokalen und regionalen Kunst- und Kulturszene hervorragend vernetzt und wird

als einer von wenigen Fotografen in den Deutschen Werkbund aufgenommen. Wiederholt arbeitet er mit bekannten Mitgliedern dieser designaffinen Verbindung zusammen, so mit dem Hagener Mäzen Karl Ernst Osthaus, dem Schriftkünstler Fritz Helmuth Ehmcke, dem Architekten Fritz August Breuhaus, dem Verleger Karl Robert Langewiesche und dem Kunsthistoriker Richard Klapheck. Mithin ist er zu Beginn seines vierzigsten Lebensjahrs privat und beruflich etabliert und kann auf ein oft ausgestelltes und prämiertes Œuvre zurückblicken. Überaus erfolgreich ist er auch im Vermarkten seiner Produkte. Für seinen professionellen Werbeauftritt arbeitet er eng mit Ehmcke zusammen. Die verschiedenen Zweige seines fotografischen Unternehmens, Lehr- und Versuchsanstalt, Fabrik, Verlag und Atelier, sind eng miteinander verzahnt und werden geschickt für Synergien genutzt. Sein repräsentatives Domizil in der Rosenstraße 28 ist eine bekannte Adresse der Düsseldorfer Kunst- und Kulturszene.

Parallel zur Entstehung seines dokumentarischen Werks experimentiert Quedenfeldt, beeinflusst von den Prinzipien der modernen bildenden Kunst, mit neuen Ausdrucksformen der Fotografie, die ihn vom notierenden und piktoralistischen Zugriff immer weiter entfernen. Ab 1906 tritt er vehement für eine Fotografie als Kunst ein und äußert erste Zweifel, dass dieses Ziel je durch reine Amateure erreicht werden könne, obgleich er zu dieser Zeit Vorsitzender sowohl des Vereins von Freunden der Photographie in Düsseldorf wie des Verbandes Rheinisch-Westfälischer Amateurphotographen-Vereine ist. Im Rahmen von Versuchen, die pointillistische Farbigkeit der Malerei für die Fotografie nachahmbar zu machen, entdeckt er 1907 den Reiz subjektiver Farben und den ästhetischen Wert aperspektivischer Flächen- und Liniendarstellungen. Es ist das Jahr, in dem Picasso sein erstes kubistisches Bild malt und Wilhelm Worringer mit seiner Dissertation über die kulturelle und anthropologische Bedingtheit der Abstraktion in der Kunst promoviert wird. Um die gleiche Zeit beginnen Jawlensky, Kandinsky, Klee, Marc, Macke und Münter, das abbildende Malen hinter sich zu lassen. Erste Arbeiten im neuen Stil zeigt Quedenfeldt auf Ausstellungen 1911 in Düsseldorf und Hamburg und 1912/1913 in London. Sie werden von bekannten Kunstkritikern als außergewöhnlich, postimpressionistisch wahrgenommen. Andere sehen in ihnen eine Verletzung vermeintlicher Grenzen des Mediums Fotografie. In seinen Architekturaufnahmen zeigt sich das zunehmende Interesse an den Prinzipien der modernen Kunst im Verzicht auf räumliche Tiefe, Reduktion der Töne und Hervorhebung der Flächen und Konturen. In der Wirklichkeit vorhandene Architekturensembles überführt er in spannungs-

reiche Bildkompositionen, in denen der künstlerische Formwille das Reproduktive zu überlagern beginnt.

Quedenfeldts Abstraktionsverlangen ist damit noch nicht Genüge getan. Er experimentiert weiter mit symmetrischen Mustern und kameralosen Aufnahmen. Die Resultate präsentiert er 1913 in der Krefelder Fachschule für Textilindustrie und 1914 auf der großen Werkbundausstellung in Köln. In Deutschland und Amerika weckt er damit das Interesse der Textilbranche, in den Niederlanden wird der fotoästhetische Paradigmenwechsel erkannt. Ansonsten tut sich vor allem die deutsche Kunst- und Fotohistorie lange schwer damit, das Avantgardistische dieses Ansatzes und die Pionierfunktion Quedenfeldts auf dem Gebiet der abstrakten und apparatfreien Fotografie anzuerkennen. Erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts wird seine Vorreiterrolle auf diesem Gebiet explizit gewürdigt.¹

Um sich nicht der Kritik manueller Eingriffe auszusetzen, wie sie dem amerikanischen Fotografen Edward Steichen 1902 in Deutschland widerfahren ist, entwickelt Quedenfeldt zunächst fotografisch basierte Verfahren, um Flächen und Linien zu erzeugen. Erst um 1914/15 legt er diese selbstensorische Zurückhaltung ab. Er ist nun entschieden davon überzeugt, dass wirkliche Kunst nicht mechanisch erzeugt werden kann, sondern es zusätzlich handwerklich-schöpferischen Tuns bedarf. Fortan nutzt er die Fotografie nur noch als Grundlage für eine anschließende Gestaltung mit Stift und Pinsel. Ein dafür speziell entwickeltes und patentiertes Verfahren nennt er Erwinographie, die Ergebnisse Fotografik, Lichtzeichnung, Lichtbildkunst, Lichtgraphik oder Lichtkunst. »Immer nur aus handwerklicher Arbeit geht die Kunst hervor«, schreibt Quedenfeldt 1928, »weil Unmittelbarkeit des Ausdrucks zum Wesen der Kunst gehört.« Kunst maschinenmäßig zu erzeugen sei ihm »ein direkt grauslicher Gedanke«.² Die souveräne Mischung von Techniken empfindet er anders als seine Kritiker keineswegs als rebellisch. Es handele sich dabei um eine tief in der Geschichte der Fotografie und Kunst verwurzelte Praxis. Unter anderem verweist er auf den Italiener Daniel Barbaro, der schon im 16. Jahrhundert die Camera obscura zum Zeichnen genutzt habe. Prominentester Anwender seiner die Fotografie verfremdende Technik ist möglicherweise Gerhard Richter, der zu Beginn der 1960er Jahre mit entsprechenden Werken auf sich aufmerksam macht.

¹ *Krauss (2002), S. 115.

² *Quedenfeldt: Der Wendepunkt (1928), S. 22.

Der Pazifist Quedenfeldt wertet den Ersten Weltkrieg als verheerenden Sieg des Materialismus und des Kapitalismus. Nachdem man dieses »Losrasen der Maschine gegen den Menschen erlebt« habe, wolle man wieder »mehr Menschliches«, schreibt er 1924.³ Die Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit bewirken eine linkspolitische Aktivierung und veranlassen ihn, über alternative Lebensformen nachzudenken. Ästhetische Opposition wird um politische Widerständigkeit und lebensreformerische Aspekte ergänzt. Hier ist Quedenfeldt ganz nah bei dem großen englischen Kunstrebellen William Morris, der sich nach langem Leiden am Ruin des Schönheits-sinnes für soziale Reformen und eine neue Humanität einsetzt.⁴

Er geht noch einen Schritt weiter und stellt sein bisheriges Leben völlig auf den Kopf. Nach »Perioden harten um die Existenz besorgten äußeren Schaffens«, schreibt er 1925, lege sich jeder Mensch die Frage vor, »ob damit der Sinn seines Lebens erschöpft ist und sich nicht eine Wendung zu einer innerlich beglückenderen Form finden« lasse, »als dieses so mechanische und ermüdende Abrackern um äußerer Vorteile wegen, oder zur Erhaltung seiner bürgerlichen Position.«⁵ Das Ergebnis ist ein radikaler Schnitt mit der Vergangenheit. Zu Beginn seines sechsten Lebensjahrzehnts verlässt Quedenfeldt 1922 seine Frau und seine drei Kinder, um in einem gemieteten Zimmer in Hannoversch Münden ein geradezu asketisches, eremitenhaftes Dasein zu führen. Durch Lesen, Schreiben und In-der-Natur-Sein will er zu sich kommen, mittels Meditation, Yoga und frühem Aufstehen Bewusstseinsformen trainieren, die der künstlerischen Kreativität förderlich sind. Der stets standesbewusste Sohn eines ostpreußischen Rittergutsbesitzers verabschiedet sich von allem, was sein bisheriges Leben ausgemacht hat. Als er Ende 1923 nach Wien umsiedelt, meldet er sich dort als Kunstmaler an, nicht als Fotograf.

Seine neue Unabhängigkeit nutzt Quedenfeldt auch, um seine theoretischen Positionen grundsätzlich und weit ausholend in einer mehrteiligen Artikelserie und verschiedenen Beiträgen zur Porträtfotografie und zur abstrakten Lichtbildkunst zu beschreiben. 1925 zieht er ein auf den ersten Blick überraschendes, gleichwohl folgerichtiges Resümee. Er distanziert sich nun vollständig und unmissverständlich von der Fotografie als einer rein technisch basierten Bilderzeugung, die mit Kunst nichts gemein habe. Um den

³ *Quedenfeldt: Die Tragödie der Photographie (1924), S. 195.

⁴ Clutton-Brock (2007), S. 7-18.

⁵ *Quedenfeldt: Photographische Formprobleme (1923-1925), XI (1925), S. 110.

ewigen Diskussionen, ob die Fotografie nun Kunst sei oder nicht, ein Ende zu bereiten, plädiert er für klare Grenzziehungen: Den Begriff Fotografie verwendet er fortan nur noch für Formen der sogenannten reinen, objektiven oder dokumentarischen Fotografie. Kreative Fotografie wie die seine nennt er nun Lichtbildkunst.⁶ In Anlehnung an Kandinsky spricht er auch von absoluten Kompositionen, in denen seelischer und geistiger Gehalt ausgedrückt werde.⁷ Die zahlreichen Synonyme Kandinskys für Abstraktion wie geistig, innerlich, dematerialisiert, reinkünstlerisch, kompositionell, innere Notwendigkeit, seelische Vibration⁸ finden sich so oder ähnlich wiederholt in Quedenfeldts publizistischem Spätwerk, ohne dass er sich dabei explizit auf Kandinsky bezieht. Für seine lichtbildkünstlerischen Arbeiten beansprucht er wie Kandinsky für seine Malerei welterschöpfendes Potential. 1928 lässt er dem Maler einen signierten Sonderdruck seines Artikels über abstrakte Lichtbildkunst zukommen und unterstreicht damit, dass er diese als einen der Malerei gleichwertigen Zweig der bildenden Kunst erachtet.

Dass Fotografie und Abstraktion, jenseits von kreativen Begrifflichkeiten, schwer zu vereinen sind, ist Quedenfeldt wohl bewusst. Eigentlich eine *contradictio in adjecto*, denn Fotografie war erfunden worden, um rasch und zuverlässig Wirklichkeit abzubilden. Vielleicht aus diesem Grunde entscheidet sich Quedenfeldt für eine Art Stufenkonzept, das es ermöglicht, auch bereits leicht verfremdete Formen der Realitätsabbildung als abstrakt zu werten: Abstraktion beginnt für ihn demnach schon mit der Unterordnung der aufgenommenen Objekte unter eine leitende Bildidee. Die erste Stufe sei erreicht, wenn Realität in visionäre Zonen, in unwirkliche Formgebilde der Linie, Fläche und Farbe überführt werde. Ihre höchste Stufe erreiche die Abstraktion dann in gegenstandslosen Kompositionen. Interessante Ansätze hierfür sieht er in den reflektorischen Farblichtspielen von Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack sowie den Farblichtkompositionen des Pianisten Alexander László.

Quedenfeldts bevorzugte Technik zur Erzielung abstrakt-expressionistischer Wirkungen ist die von ihm zwischen 1914 und 1916 entwickelte Erwinographie. Die Architekturfotografie lässt er nun hinter sich und konzentriert sich zunehmend auf Porträts und Darstellung menschlicher Stimmungen und Haltungen, das, was man als das Innere oder Wesen des

⁶ *Quedenfeldt: *Photographische Formprobleme (1923-1925)*, XII (1925), S. 166.

⁷ *Quedenfeldt: *Die abstrakte Lichtbildkunst (1928)*, S. 373.

⁸ Brucher (1999), S. 433.

Menschen zu bezeichnen pflegt. 1915 schafft er ein erwinographisches Porträt seines Sohnes Harald, das wie eine Zeichnung wirkt. 1919 veröffentlicht er eine Mappe mit zwanzig »Lichtzeichnungen aus der Vorstellungswelt«, die diesen Stil fortführen. Sie werden vor allem in den Niederlanden kontrovers diskutiert und lösen dort in den führenden Fachblättern eine regelrechte Publikationskaskade aus: Man anerkennt die künstlerische Intention und modernitätskritische Motivation, stößt sich aber an der Manipulation der fotografischen Grundlage und dem vermeintlich infantilen Zeichenstil. Neben Fotografen fühlen sich auch Maler und Grafiker in ihrem Selbstverständnis getroffen und lancieren im Laufe der 1920er Jahre mehrere publizistische Schmutzkampagnen gegen Quedenfeldt. Wenn man bedenkt, dass Heinz Hajek-Halke noch zu Beginn der 1960er Jahre konstatiert, es gehöre viel Mut dazu, mit freien Fotografien aus der Reihe zu tanzen,⁹ kann man ermessen, wie viel feindselige Ablehnung Quedenfeldt ein halbes Jahrhundert zuvor entgegengeschlagen sein muss.

Trotz aller Widerstände führt er sein Werben für eine vergeistigte, nicht-mimetische Fotografie mit nie erlahmendem Kampfgeist fort. Wie der Wiener Kunstlehrer Franz Cizek sieht er in der Formensprache der Moderne eine Art Werkzeugkasten zur Förderung der Kreativität des Menschen und zu eigenständigem Denken. Doch Quedenfeldts technikkritische Haltung und ihr politischer Hintergrund werden von den Protagonisten der aufkommenden Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens nicht mehr verstanden. Seine von Vilém Flusser 1983 auf den Punkt gebrachte Maxime, »Freiheit sei, gegen den Apparat zu spielen«,¹⁰ ist für diese Generation nur rätselhaft. Technik ist für sie ein veritables Mittel, um der Kunst neue Horizonte zu öffnen und in die Zukunft zu führen. Wer diese Ansicht nicht teilt, gilt, wie die Digitalisierungskeptiker des 21. Jahrhunderts, als konservativ und wenig zeitgemäß. Bis heute versucht man, Quedenfeldt als rückwärtsgewandt und modernitätsmüde zu »verorten«. Dieser wiederum bezichtigt die neuen Strömungen der langweiligen Fortführung mimetischer Traditionen. Es handle sich um wenig mehr als neuen Wein in alten Schläuchen. Näher befasst er sich mit dem Bauhauskünstler László Moholy-Nagy. Er wirft ihm theoretische Inkonsistenz, unkritische Technikverherrlichung und pure Sensationslust vor. Die Orchideenbilder des bekannten Vertreters der Neuen

⁹ Hajek-Halke (1964), o. S.

¹⁰ Flusser (1983), S. 55.

Sachlichkeit Albert Renger-Patzsch findet er zwar schön, anerkennt sie aber nicht als Kunst.

1930, im Alter von gut 60 Jahren, geht Quedenfeldt noch einmal auf ausgedehnte Reisen, in den Osten Europas, in die Schweiz und nach Frankreich. Die damalige junge tschechische Avantgarde verfolgte die westlichen Pioniere der abstrakten Fotografie wie Quedenfeldt sehr aufmerksam. In Paris stellt er sein erwinographisches Verfahren Pablo Picasso vor und auch in Zürich und Luzern findet er interessierte Zuhörer. Diejenigen, die sich auf sein Werk und sein Wollen einlassen und sich gründlich damit auseinandersetzen, werden zu seinen größten Bewunderern. Dazu zählen der deutsche Publizist Willi Warstat, der Quedenfeldts Wirken zwei Jahrzehnte lang kommentierend und interpretierend begleitet, und der niederländische Fotograf Henri Berssenbrugge, für den Quedenfeldt zeit lebens der Größte bleibt. Seine schöpferische, nicht mimetische Fotografie ist für ihn Kunst.¹¹ Wie kein anderer seiner Zeit durchdringt auch der bayrische Prinzenerzieher und Privatier Karl von Schintling die ästhetischen Positionen Quedenfeldts, ordnet sie ein und kommt 1927 zu dem Schluss, er sei der »noch einzige, radikale Bahnbrecher für die Befreiung der Lichtbildkunst aus den allzuengen impressionistischen Fesseln«.¹² Ende der 1930er Jahre ist Quedenfeldts Erwinographie in vielen Ländern Europas verbreitet. Stefan Jasiński, einer seiner Schweizer Lizenznehmer, nennt sie 1981 zwar technisch, aber nicht künstlerisch überholt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und Quedenfeldts Tod im Jahr 1948 werden seine Ideen einer expressionistisch-abstrakten, bewusst komponierten und apparatfreien Lichtbildkunst mannigfach fortgeführt, ohne dass man dabei seiner Vorreiterrolle gedenkt. In Deutschland ist für einige Jahre die aus der Gruppe »fotoform« hervorgegangene subjektive fotografie um Otto Steinert bestimmend. Sie sieht ihre Vorbilder vor allem in Moholy-Nagy, Man Ray und Herbert Bayer. Wie die Strömungen Neues Sehen und Neue Sachlichkeit dominiert auch die subjektive fotografie nur wenige Jahre. Doch durch kluge Vernetzung und Nutzung von Jubiläen gelingt es ihren Anhängern, sie im Gespräch zu halten. Indem die Geschichte der Bewegung und ihrer vermeintlichen Wurzeln bei zahllosen Anlässen immer wieder neu erzählt wird, gerät sie nicht in Vergessenheit und entsteht kein Raum für eine

¹¹ *Gerhard (1926), S. 5-6. - *Speekhout (1941), S. 184.

¹² *Schintling (1927b), S. 62.

Neujustierung der Vorbilder, der Geschichte und der Wiederentdeckung Quedenfeldts.

Sein Name gerät in Deutschland immer mehr in Vergessenheit. Schon dreißig Jahre nach Quedenfeldts Tod ist sein biographischer Werdegang kaum noch präsent. In einer Publikation der Universitätsbibliothek Düsseldorf wird Anfang des Jahres 1985 die Vermutung geäußert, er sei wohl um 1922 gestorben.¹³ Dabei hatte der Direktor der Vorgängereinrichtung dieses Hauses, Constantin Nörrenberg, ein dreiviertel Jahrhundert zuvor persönlich eng mit Quedenfeldt zusammengearbeitet und weitsichtig dessen komplettes Niederrheinœuvre erworben.¹⁴

Auch in Österreich dominiert nach 1945 eine auf wenige Fotografen fokussierte Forschung: Heinrich Kühn, Hans Watzek und Hugo Henneberg gelten als uneinholbare Referenz heimischer Kamerakunst. Glücklicherweise bildet sich dort zu Beginn der 1980er Jahre ein neuer, quellengestützter und komplexthematischer Ansatz heraus, der zeigt, wie eine fundierte nationale Fotogeschichte aussehen kann.¹⁵ In diesem Kontext werden auch die avantgardistischen Positionen Quedenfeldts und sein publizistisches Spätwerk früher als in Deutschland wieder entdeckt und gewürdigt. Insbesondere der renommierte Fotohistoriker Timm Starl lenkt wiederholt die Aufmerksamkeit auf Quedenfeldts expressionistische »Kreationen im Erwinodruck«. Dieser sei einer der wenigen »originären ästhetischen Beiträge der 20er Jahre aus Wien«.¹⁶

Ziel der vorliegenden Studie ist es, Leben, Werk und Ideen Quedenfeldts zu rekonstruieren, die zeitgenössische und posthume Rezeption nachzuzeichnen und seine vielfältigen regionalen, nationalen und internationalen Vernetzungen aufzudecken. Dies geschieht weitgehend auf der Basis neu entdeckter Archivalien und entlegen publizierter Literatur. Im Ergebnis wird dadurch die große Bedeutung Quedenfeldts erstmals zusammenhängend sichtbar: als vorausschauender Heimat-, Denkmal- und Naturschützer, visionärer Technik- und Gesellschaftskritiker, Pionier postmimetischer Fotografie und unbeirrbarer Kämpfer für die Freiheit der Kunst und des Denkens.

¹³ *Illustrierte Bücher und Mappenwerke des Jungen Rheinlands (1985), S. 50.

¹⁴ S. S. 228.

¹⁵ Starl (1984).

¹⁶ *Starl (1999), S. 141.

Dietmar Haubfleisch hat die Recherchen intensiv unterstützt und ist jedem Hinweis akribisch nachgegangen. Selbst an entlegensten Stellen erhaltene Dokumente hat er aufgespürt. Insbesondere die Biographien von Quedenfeldts Familie, seine Düsseldorfer Vereinstätigkeit, seine Beziehung zum Monismus, das Engagement im Aktivistenbund, die Rezeption seiner Arbeiten im Ausland, die späten Reisen und die Identifizierung von Schülerinnen und Schülern beruhen auf seinen Forschungen. Verantwortlich zeichnet er zudem für die Erstellung der Literatur- und Quellenverzeichnisse und die Aufbereitung der Abbildungen. Ohne seine Mitarbeit hätte das Buch in der vorliegenden Form nicht geschrieben werden können.

Zahlreiche Archive, Museen, Bibliotheken und private Sammlerinnen und Sammler haben die Arbeit engagiert durch Auskünfte, Überlassung von Bildreproduktionen und Betreuung in ihren Einrichtungen unterstützt und auch bei wiederholten Nachfragen nicht die Geduld verloren. Dafür möchten wir allen sehr herzlich danken. In besonderer Erinnerung bleiben die außergewöhnlich großzügige und professionelle Forschungsinfrastruktur der Albertina in Wien, die Entdeckung der Sammlungen von Hans Frank im Teehaus der Kaiserin in Bad Ischl und im Museum für moderne und zeitgenössische Kunst in Linz, die einzigartige Atmosphäre im Pankok-Archiv Haus Esselt in Hünxe und die Gefühle der Nähe zu unserem Forschungsobjekt beim Blättern in der Familienchronik, der Sichtung des Nachlasses der Tochter Monika und dem Ankauf der schmalen Hinterlassenschaft des ältesten Sohnes Edgar Quedenfeldt. Auch der Nachlass von Henri Bessenbrugge in der Universitätsbibliothek Leiden barg manch positive Überraschung. Erst kurz vor Abschluss des Manuskripts entdeckten wir im Kunstgewerbemuseum Dresden Quedenfeldts Modeporträts der Designerin Clara Möller-Coburg von 1907. Durch eine sich anschließende Korrespondenz mit der ursprünglichen Besitzerin dieser Porträts konnte auch Quedenfeldts Beziehung zu der Wiener Fotografin Silvia Aurednicek weiter enträtselt werden. Dies nur als Beispiel dafür, dass Forschungserfolge auch von Zufällen abhängen, und als Hinweis darauf, dass wir uns trotz aller Mühen nicht sicher sein können, ob irgendwo noch etwas Ungehobenes schlummert. Die weiter voranschreitende Digitalisierung von Zeitungen und Zeitschriften wird in den kommenden Jahren noch einige wichtige Dokumente zutage fördern.

Es freut mich sehr, einer langjährigen Tradition folgend, wieder bei Klostermann publizieren zu können. Anastasia Urban bin ich sehr verbunden, dass sie sich von den vielen Seiten nicht abschrecken ließ und in der vom

Stroemfeld Verlag übernommenen Reihe Nexus einen Platz für das Werk fand. Auch Lektorat und Korrektorat wurden in gewohnt professioneller und umsichtiger Manier von Mechthilde Vahsen vorgenommen, wofür ich zutiefst dankbar bin.

Die Zeit und die Muße, die es braucht, um ein Buch dieses Umfangs zu verfassen, verdanke ich vor allem drei Menschen: Volker Rieble, Frank Wertheimer und Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff. 2017 und auch danach haben sie sich mit mir dafür eingesetzt, dass auf Papier Gedrucktes dauerhaft in öffentlichen Gedächtniseinrichtungen verwahrt bleibt. Diese Unterstützung ist unvergessen. Die im vorliegenden Buch verarbeiteten Quellen mögen belegen, dass man niemals wissen kann, ob etwas Geschriebenes, und sei es noch so schmal und scheinbar unbedeutend, einmal gebraucht werden wird. Der Heinrich-Heine-Universität bin ich für die großzügige Finanzierung des Projekts verbunden.

Ich widme das Werk meinen Eltern, die sich gegen den Trend ihrer Zeit für eine naturverbundene Landwirtschaft einsetzten und mich lehrten, unabhängig zu denken und Überzeugungen auch gegen Widerstände zu vertreten.

Irmgard Siebert

Salzkotten, Allerheiligen 2021