

Hans Hansens Arrangement der Dinge

Dinge sind stumm und in sich abgeschlossen. Das ist die gängige Meinung; wer glaubt schon noch an die Überzeugung des Mystikers Jakob Böhme: „Ein jedes Ding hat seinen Mund zur Offenbarung. Und das ist die Natursprache, daraus jedes Ding aus seiner Eigenschaft redet, und sich immer selbst offenbart und darstellt, wozu es gut und nützlich sey.“¹ Was ist damit gesagt? Die Dinge würden eigenständig aus sich selbst hervortreten, sich ‚offenbaren‘ und ‚darstellen‘. Dies bezeichnet Martin Heidegger als Ekstasen der Dinge.² Ek-stasen: Die Dinge reichen über sich hinaus, nämlich sie sind auf ihre Wahrnehmung hin geordnet. In diesem Sinne behauptet bereits Jakob Böhme: Man kann den Dingen, weil sie sich zeigen, ansehen, welche Eigenschaften sie haben. Sie sind nicht dunkel, sondern vielmehr treten die Qualitäten, ihre Form und ihr Zweck an ihnen hervor. Nehmen wir diese wahr, dann haben wir eine Darstellung, ein ‚Bild‘ der Sache. Im ‚Bild‘ begegnen sich das Ding und die Wahrnehmung, die wir von ihm haben. Schon beim römischen Philosophen Lukrez äußern sich die Dinge in Bildern. Alle Körper sind Mitteilung – die *simulacra, figurae, imagines* sind die Ekstasen der Dinge. Alles ist, und alles ist zugleich das Medium seiner Darstellung. Die Welt ist *aistheton*, das Wahrnehmbare.³ Dieser Gedanke findet heute Anschluss in einer Welt, die mit den Grenzen der Medien zusammenzufallen scheint. Welt ist in diesem Sinne, was durch technische Medien zur Darstellung gebracht wird. Hier kommt die Kamera als modernes Medium ins Spiel. Nicht die Dinge, sondern die Medien, so glauben wir Aufgeklärten, bringen zur Darstellung, was ‚Eigenschaften‘, ‚Formen‘, ‚Nutzen‘ und ‚Funktionen‘ der Dinge sind.

Die Kamera also, nicht das Ding hat einen „Mund zur Offenbarung“. Während bei Böhme die Dinge selbstleuchtend sind, Evidenz haben, unsere Vorstellungen aber verwirrt sind, sehen wir es heute umgekehrt: Die Dinge an sich sind weder wahrnehmbar noch erkennbar, sondern prinzipiell unserer Wahrnehmung und Erkenntnis entzogen. Es sind die medialen Techniken und unsere Wahrnehmung, mittels derer die wahrnehmbare Welt konstruiert wird. Diese ist klar und distinkt: entweder weil die Dinge von uns selbst fabriziert, also Artefakte sind, oder weil sie als Naturalia nur Elemente der von uns hervorgebrachten Sinneswelt sind. Einen Frosch oder einen Berg bezeichnen wir zwar als natürliche Gegenstände, doch sind sie uns, nach Kant, nur gemäß der Formen unserer Anschauung und unserer Begriffe zugänglich.

Aber stimmt das denn? Sind die Dinge wirklich verschlossen, stumm und bedeutungslos? Leben sie nicht in Gemeinschaft mit uns, wie es noch in den Märchen oder in vormodernen Kulturen der Fall war? Und ist es andererseits bei Artefakten klar, dass man ihnen ansehen kann, wozu sie „gut und nützlich“ sind? Oder sind im Gegenteil auch die Dinge im technischen Universum widerständig, opak, womöglich tückisch, ja auch unheimlich und somit ebenso verlockend wie bedrohlich? Ist es diese Erfahrung, warum etwa eine Sammlung von Ding-Miniaturen den Titel „Vom Geheimnis der alltäglichen

Hans Hansen's Arrangement of Objects

The common consensus is that objects are mute and self-contained. After all, very few people today are still convinced by the mystic Jakob Böhme's assertion that "everything has its mouth to manifestation; and this is the language of nature, whence everything speaks out of its property, and continually manifests, declares, and sets forth itself for what it is good or profitable."¹ What did he mean by this? That objects emerge from themselves independently, "revealing" and "describing" themselves. Martin Heidegger termed this the ecstasy of things.² Ec-stasies: objects extend beyond their physical boundaries according to how they are perceived.

Böhme had already picked up on this idea, claiming that an object displays its qualities by revealing itself to us. An object is not obscure: its qualities, form, and use emerge from it. By recognizing these, we develop a depiction, an "image" of the object. The "image" is the site of contact between the object and the perception we have of it. The self-expression of objects in images dates as far back as the Roman philosopher Lucretius. All bodies are messages—the *simulacra, figurae, imagines* are the ecstasies of things. Everything exists, and everything is at the same time the medium of its own depiction. The world is *aistheton*, the perceptible.³ This concept resonates today, in a world that seems to coincide with the boundaries of media. In this sense, the world is what we are able to perceive through technical media. The camera as a modern medium comes into play here. It seems to us enlightened thinkers that the "qualities," "forms," "uses," and "functions" of an object are brought into view by the media, not the object itself.

The camera, therefore, not the object, has a "mouth to manifestation." According to Böhme, objects are self-illuminating: they have an evident nature, and it is merely our conception of them that is confused. Today, we look at it from the opposite angle, believing that objects are not perceptible in and of themselves, but rather are principally withdrawn from our perception and awareness. It is through media technology and our perception that the perceptible world is constructed, one that is clear and distinct, either because objects are created by us—which is to say they are artificial—or else because as naturalia they are simply elements of the sensory world that we bring forth. While we might label a frog or a mountain as natural objects, they are, according to Kant, only accessible to us within the framework of our notions and our definitions.

But does it really hold that objects are self-contained, mute, and meaningless? Do they not live in coexistence with us, as they did in fairy tales or in premodern cultures? And, on the other hand, in the case of artifacts, do we not take one look and instantly spot what makes them "good and profitable"? Or is the contrary true: are objects in the technical realm too resistant, opaque, perhaps deceptive, even uncanny—and thus actually just as dangerous as they are seductive?

Does this experience explain why a collection of miniature objects bears the title *On the Secrets of Everyday Objects*?⁴

Dinge“ erhielt?⁴ Dass eine Ausstellung über Stillleben von 1500 bis 1800 „Die Magie der Dinge“ (Städel Museum 2008) heißt, können wir hinnehmen. Aber dass die moderne, technisch generierte Gebrauchskultur und die Ding-Bilder, wie sie von der Kamera erzeugt werden, magisch sein sollen, – einen solchen Gedanken wehren wir meistens ab.

Die Natur führt selbst den Zeichenstift – so nahm es der Pionier der Fotografie William Henry Fox Talbot an: eine magische Vorstellung.⁵ Seine Idee ist: Das Objekt selbst prägt sich ins Bild ein (im Sinne eines Abdrucks). In der Pioniergeneration von Talbot, etwa bei Hippolyte Bayard, gibt es viele Fotogramme, auch *Etude des plantes* oder *photoengraving* genannt, die durch Berührung einer Pflanze (oder von Textil-Spitzen u. ä.) mit der lichtsensiblen Beschichtung zustande kamen. Mit dieser archaischen Idee des gleichsam von selbst entstehenden Bildes experimentiert in den 1990er-Jahren auch Hans Hansen [S. 196]. Nicht zufällig, wie bereits in der Frühzeit der Fotografie, sind es Blumen, deren Abbildung bei Hansen auf eine ebenso chemomechanische wie zauberhafte Weise zu einem Analogon des Blumenquarells werden. 1999 produziert Hans Hansen ein Fotogramm, das eine Kastanienfrucht aus seinem Garten zeigt, aus der erste Blatttriebe und eine Wurzel sprießen [S. 231]: eine *Etude des plantes*. Sie wirkt wie ein Schattenriss oder Scherenschnitt aus dem 18. Jahrhundert. Vergessen wir nicht die Legende, wonach die Bildkunst aus der Nachzeichnung eines Schattenrisses hervorgegangen sein soll, wie Plinius der Ältere es in seiner Naturgeschichte schildert.⁶

Aus dieser Bildidee, die eng mit traditionsreichen Ideen über den Ursprung der Kunst und der Fotografie zusammenhängt, entstehen bei Hans Hansen in den Jahren nach der Jahrtausendwende höchst artifizielle ‚Naturbilder‘. Sie treten als Werbung auf – etwa für Anti-Aging, Parfüm oder für Jahreskalender, Postkarten-Sets und das Magazin von Greenpeace. Mit Greenpeace arbeitet Hansen schon seit 1995 zusammen. Für die von Greenpeace patronierte Auswahl-Edition von Kochtagebüchern seit dem 18. Jahrhundert fotografiert Hansen vor monochrom grauem, weißem oder schwarzem Hintergrund Blüten, Blätter, Früchte und Gemüse – in radikaler Isolation, abstrahiert von jedem naturalistischen Kontext. Die Fotos zeigen umweltlose Solitäre. Es mag zunächst verwundern, warum eine Umweltorganisation ausgerechnet Bilder, in denen jede ökologische Einbettung ausgeblendet wird, für ihr *branding* nutzt. So wird z. B. die fliederfarbene Blüte einer Iris auf einem Leuchttisch als ein zartes Dreieck ausgebreitet, voller filigraner Verästelungen, variabler Faltungen, ein Wunderwerk von Öffnung und Schließung, symmetrischer Ordnung und unvergleichlicher Gestaltung [S. 195]. Diese Blüte ist ebenso einfach wie unfasslich: *individuum est ineffabile*, heißt ein scholastisches Prinzip, das hier im Greenpeace-Jahreskalender in den Dienst der Darstellung von Singularitäten genommen wird.

Man versteht jetzt, warum Hansen Dinge oft radikal isoliert. Das Einzelne wird zum Exemplar eines ästhetischen Prinzips, nämlich der ästhetischen Bauformen der Natur. Und diese gehören einer anderen als der kausalen Logik an, nämlich dem autonomen ästhetischen Design der Natur. Dieses Design wird augenfällig, gerade indem das Naturobjekt im Studio als artifizielles Arrangement inszeniert wird. Es ist die Kunst des Fotografen, welche die Kunst der Natur hervortreten lässt.

Man erinnere sich an Karl Blossfeldts Vergrößerungsfotos von Pflanzen in „Urformen der Kunst“ (1928) und „Wundergarten

The fact that an exhibition of still-life paintings from 1500 to 1800 is entitled *The Magic of Things* (Städel Museum, 2008) would suggest so. But can the modern, technologically generated consumer culture and the images of objects captured by the camera be magical? We generally resist such an idea.

Nature itself wields the pencil—this was the magical idea adopted by pioneer photographer William Henry Fox Talbot.⁵ He saw the object itself as shaping its own image in the picture (in the sense of an imprint). Talbot’s generation of pioneers, which included Hippolyte Bayard, produced numerous photograms—also called *étude de plantes* or photoengravings—by bringing a plant (or the corner of a piece of lace, among other things) into contact with a light-sensitive surface. In the 1990s, Hans Hansen also experimented with this archaic idea of what could be termed the self-creating image [p. 196]. It is no coincidence that, as in the early years of photography, flowers were the subject of Hansen’s work; he captures them in a chemo-mechanical—but no less magical—way that is analogous to the floral watercolor. In 1999, Hans Hansen produced a photogram depicting a horse chestnut from his garden that is beginning to sprout its first leaves and a stem [p. 231]. This *étude de plantes* has the look of an eighteenth-century silhouette or outline. Let us not forget the legend that fine art arose from the tracing of a silhouette, as Pliny the Elder described in his account of natural history.

This notion of the image, closely linked to traditional ideas about the origin of art and photography, gave rise to highly artificial “nature images” in the work of Hans Hansen after the turn of the century. The images appeared as advertisements for everything from antiaging products and perfume to calendars, postcard sets, and the Greenpeace magazine. Hansen began working with Greenpeace back in 1995. For a Greenpeace-sponsored anthology of cookery journals from the eighteenth century to the present, Hansen photographed flowers, leaves, fruit, and vegetables against monochrome gray, white, or black backgrounds. The subjects are presented in radical isolation, abstracted from every natural context; the photographs show solitary objects cut out of any context. One may at first wonder why an environmental organization chose images stripped of any hint of the natural environment for its branding. The three delicate lilac-colored petals of an iris blossom, for example, are shown splayed on a light table, their fragile, intricate lines and changing folds a miracle of opening and closing, symmetrical order, and incomparable shape [p. 195]. This flower is as simple as it is incomprehensible: *individuum est ineffabile* is the scholastic principle applied in the Greenpeace calendar to represent singularities.

One now understands why Hansen presents objects in radical isolation. The individual piece comes to exemplify an aesthetic principle: the aesthetic building blocks of nature, which belong to a kind of logic that is not purely causal, but rather reflects nature’s autonomous aesthetic design. It is precisely this design that jumps out at you when the natural object is artificially staged in the studio. The photographer’s art allows the art of nature to come to the fore.

Hansen’s technique echoes Karl Blossfeldt’s close-up photographs of plants in *Art Forms in Nature* (1928) and *Nature’s Garden of Wonders* (1932). Here, plants are removed from their natural environment and displayed against the empty backdrop of the studio wall. Blossfeldt’s plant photographs—similar to

der Natur“ (1932). Alle Pflanzen erscheinen dort vor dem leeren Hintergrund einer Studiowand, niemals in ihrer natürlichen Umgebung. Die Blumenaufnahmen von Blossfeldt, ähnlich wie die von Albert Renger-Patzsch, sind stark grafisch stilisiert: Das Foto des präparierten Objekts erzeugt eine autonome Form, die sich fast völlig von ihrem biologischen Zusammenhang gelöst hat. Die ornamentale und abstrakte (Natur-)Form prägt im Sinne Wilhelm Worringers ebenso die Urformen der Kunst wie die um 1910 entstehende abstrakte Kunst.⁷

Was diese Bildtradition mit Hans Hansen verbindet, ist die Idee, dass die Natur von sich aus über künstlerische und ornamentale Formensprachen verfügt. Bei den ebenso naturalistischen wie abstrakten Pflanzenfotografien von Hansen ist es gerade die kontextlose Isolation, die an den Blüten nichts als ihre Farbschattierungen und ihr magisch wirkendes, variantenreiches und filigranes Formvermögen hervortreten lässt. In der Frühen Neuzeit nannte man dieses Formvermögen *ludi naturae* (Spiele der Natur) oder auch *vis plastica naturae* (bildende Kraft der Natur). Und schon im Mittelalter wurde der antike Gedanke wieder aufgenommen, dass die Natur eine Künstlerin ist, gerade indem sie technisch, d. h. formgenerierend und gestaltend verfährt (*natura naturans*). In seiner zu Blossfeldt abgefassten Rezension „Neues von Blumen“ spricht Walter Benjamin von „vegetabilen ‚Stilformen‘“, wenn „aus jedem Kelche und jedem Blatte innere Bildnotwendigkeiten entgegen[springen], die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten“⁸.

Für die Bildauffassung von Hans Hansen ist diese Beobachtung aufschlussreich. Gerade als Sachfotograf hat Hansen es stets mit geformter Materie zu tun. Fotografie ist im Verhältnis dazu „zweite Schöpfung“: Gestaltung der Gestalt, Formung der Form. Darum steht die Fotografie, nicht nur als Auftragsarbeit, im Dienst der ästhetischen Verwandlung jener Formqualität, welche der Fotograf vorfindet. Auf keinen Fall folgt er allein einer mimetischen Doktrin. Auf einer ersten Stufe geht es um die Präparierung des Objekts, um seine Form ‚ins Bild zu setzen‘, die das Objekt, sei es natürlich, sei es technisch, von sich aus nicht nur ‚hat‘, sondern ‚ist‘. Die Form pointiert das Sein der Dinge. Auf der zweiten Stufe inszeniert die Fotografie die immer schon geformten und präparierten Dinge erneut als Form zweiten Grades – ein Durchlaufen von Metamorphosen, wie Benjamin schreibt. Das ist, im Falle der Werbefotografie, eine Art mediales und stilisierendes Reenactment der Produkte, die beworben werden sollen.

Form aber ist – bei Blumen so gut wie bei einer Erco-Leuchte oder einem Porsche – immer symbiotisch mit der Funktion. Das tritt gerade in der „zweiten Schöpfung“ des Fotografen hervor: Die massive Intervention in den Gegenstand, der wie in der Anatomie zu einem Präparat gemacht wird, unterwirft das Objekt ganz und gar den Arrangements des Fotografen und den ästhetischen Imperativen des Apparats. Dadurch gelingt es Hansen, der Formkraft der natürlichen Entität oder des technischen Produkts, das er bewerben soll, zum einem einzigartigen Auftritt zu verhelfen. Die zweite Schöpfung bringt die erste Schöpfung der Dinge erst wirklich zur Evidenz, zum Leuchten. Das ist es, was Heidegger die Ekstasis der Dinge nennt, die in ihrer alltäglichen Verwendung und im Konsum allzu leicht untergeht. Doch die Fotos Hansens werden zu einem Fest der Dinge. Zweifellos wird die Gebrauchsphotografie dadurch zur Kunst, wenn auch der Fotograf sich weigert, dasjenige, was ihm vorschwebt, nämlich gelungene Fotos, Kunst zu nennen – im Unterschied zu ihrer Anwendung im werbewirtschaftlichen Zusammenhang.

those of Albert Renger-Patzsch—feature heavy graphic stylization: the photograph of the prepared object produces an autonomous form that is almost completely alien to its biological context. In line with Wilhelm Worringer, the ornamental and abstract form (of nature) shapes art’s archetypes just as much as the abstract art that emerged around 1910.⁷

What connects Hansen to this pictorial tradition is the idea that nature possesses an artistic and ornamental language of form in and of itself. In his plant photographs—naturalist and abstract in equal measure—it is the fact that the petals are completely isolated, stripped of context, that enables undivided attention to their individual hues and the enchanting variety displayed in their delicate shapes. In the early modern period, this wealth of form was referred to as *ludi naturae* (games of nature) or *vis plastica naturae* (the formative force of nature). Even the Middle Ages saw the rebirth of the ancient concept of nature as an artist, technically generating and sculpting form (*natura naturans*). In his critique of Blossfeldt, *A New View of Flowers*, Walter Benjamin writes of “vegetal ‘forms of style,’” when “inner visual necessities [spring] out from every flower head and every leaf, metamorphoses that always have the last word in each phase and stage of conception.”⁸

This observation has many implications for Hansen’s conception of image. First and foremost, as a photographer of objects, his subject matter always comes ready-made in a specific shape or form. Photography, on the other hand, is a “second creation”: shaping the shape, forming the form. Photography is therefore not only commissioned by, but also in the service of the aesthetic transformation of the very quality of form encountered by the photographer. He could not be further from following a mimetic doctrine alone. The first step involves the preparation of the object, in order to “make visible” its form, a form that the object—be it natural or man-made—doesn’t merely “possess,” but rather “is.” The form emphasizes the object’s being. In a secondary step, photography stages a secondary presentation of objects that are already shaped and prepared, depicting them anew in a series of metamorphoses, as Benjamin writes. In the case of advertising photography, this concerns a kind of medial and stylizing reenactment of the products that are being advertised. Yet form—whether that of flowers or of an Erco lamp or a Porsche—always exists in symbiosis with function. This is most clearly demonstrated by the photographer’s “second creation”: the wholesale transformation of the object, which is made into a kind of anatomical specimen, means that the object is entirely at the service of the photographer’s arrangements and the camera’s aesthetic imperatives. In this manner, Hansen succeeds in creating a unique presentation of the formal power of the natural entity or man-made product that he is meant to be advertising. It is the second creation that sheds light on the first creation of things and brings this to the fore. This is what Heidegger refers to as the ec-stasy of things, which is all too easily sidelined in their everyday use and consumption. Hansen’s photographs combat this by celebrating objects. Without a shadow of a doubt, this is how industrial photography becomes an art form, even if the photographer himself shies away from calling his goal—successful photographs—art, as opposed to their use in the context of advertising.

Given this aesthetic-historical background, it is easy to understand Hansen’s regular visits to the natural history archives of the Berlin Museum für Naturkunde: his photographs of specimens, display cabinets, and drawers filled with thousands upon thousands of samples from all three natural realms, are a masterclass in aesthetics, in both senses of the term [pp. 208–209]. On the

Vor diesem ästhetikgeschichtlichen Hintergrund versteht man, warum Hans Hansen regelmäßig das Berliner Museum für Naturkunde besucht und dort in den Archiven der Naturgeschichte fotografiert: Seine Fotos von Exponaten, Vitrinen, Glasschränken, Schubladen, gefüllt mit abertausenden Exemplaren aus den drei Reichen der Natur, sind Lehrstunden der Ästhetik im doppelten Sinn [S. 208–209]. Zum einen werden dabei im alten Medium des Museums mittels der Fotografie die Formen der Repräsentation, der Ordnung und des Gedächtnisses der Naturgeschichte und Evolution untersucht. Zum anderen aber werden die Fotografien von Muscheln, Insekten, Schneckenhäusern, Käfern, Vögeln, Eiern, Skeletten aller möglichen Tierspezies zu einer Schule des Sehens. Sie zielen auf ‚erkennendes Sehen‘, ‚anschauliche Erkenntnis‘. Dabei geht es Hansen nicht um den klassifikatorischen Blick auf Gattungen und Arten, sondern um das ästhetische Sensorium für den ungeheuren und zuletzt rätselhaften Formenreichtum, den die Evolution in ihren lebendigen Entitäten ausdifferenziert hat.

In Hansens Fotoarbeiten zu Objekten der Natur kann man drei ästhetische Strategien beobachten, die auch in den Fotos von technischen Produkten wiederzufinden sind: der Hang zur anatomischen Zerlegung eines Objekts; die Strategie der radikalen Vereinzelung; und, im Gegensatz dazu, die Strategie der Vervielfältigung und Serialität. Letzteres mag an die frühen Reihen fotografieren des Bauhauskünstlers Kurt Kranz oder heute an Pippilotti Rist erinnern. Bei Hansen entsprechen dem die Frontansichten von US-Kult-Trucks [S. 65]; die kreis- oder spiralförmig ineinander gefügten Tassen in den 45 Farben, die von der Porzellanmanufaktur Dibbern angeboten werden [S. 107]; die Serien von Styroblockverpackungen, die ihr Inneres, das Artefakt, vor der Umwelt so schützen sollen wie Muscheln oder Schneckenhäuser das Tier [S. 50]; die zahllosen Formmuster vietnamesischer Strohhüte, jeweils von oben und unten fotografiert [S. 40–41] oder die unfassliche Formenvielfalt von handgeschnitzten Löffeln des Brasilianers Alvaro Abreu, dessen Lebensabend in unbeirrbarer Intensität darauf konzentriert ist, den Kosmos aller denkbaren Löffelformen zu erforschen: Exerzitien der Form. Diese beispiellose Unternehmung, ebenso wie diejenige des bayrischen Schnitzers Ernst Gamperl von Holz-Gefäßen, ist nicht nur profane technische Arbeit am Design. Es ist auch eine kontemplative Übung, bei der synchron zu den materiellen Einzelstücken ein Mensch, in Absetzung vom *hightech design* unserer Tage, sich in seiner singulären Subjektivität hervorbringt.

Man versteht nun die Faszination, die den Fotografen erfüllte, als er die handgefertigten pflanzenanatomischen Modelle der Leipziger Firma Osterloh entdeckte, eine wunderbare Erfindung des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts – Kunsthandwerk für die Lehrmittel des universitären Unterrichts [S. 217]. Die biologisch getreuen Skulpturen wirken wie Abgesandte einer skurrilen Population. Heute sind die Pflanzenmodelle geschätzte Objekte von Sammlern und Kustoden. Hohe handwerkliche Kunst und biologische Präzision gehen hier, ganz im Sinne des Leibniz’schen *Theatrum naturae et artis*, eine Kooperation ein, wie sie Hans Hansen gefallen musste: Im Medium der dreidimensionalen Plastizität zeigen die Osterloh-Modelle dieselbe Sorgsamkeit, wie sie Hans Hansen in seinen experimentellen Arrangements im Medium der Fotografie aufbringt.

Die menschliche Kunst ist gewiss unbegrenzt erfinderisch in ihrem Formvermögen. Aber sie stellt doch, nach dieser Besichtigung des Hansen’schen Museums der Formen, nur eine Provinz im ästhetischen Reich der Natur dar. „Vis superba formae. Ein schönes Wort von Johannes Secundus“, zitiert Goethe ein Wort des niederländischen Renaissancedichters.⁹ Die ‚stolze

one hand, the old medium of the museum uses photography as a tool for investigating the forms of representation, order, and memory that are inherent to natural history and evolution. On the other hand, the photographs of mussels, insects, snail shells, bugs, birds, eggs, and the skeletons of every species imaginable become a school of sight. They aim at “discerning perception” and “observing recognition.” Hansen’s interest does not lie in looking to classifying by species and type: he is more concerned with the aesthetic sensorium of the vast, ultimately puzzling range of forms that evolution has differentiated in living things.

Three aesthetic strategies run through Hansen’s photographs of natural objects, and can also be traced in his photographs of technical products: the tendency to anatomically dissect an object, the strategy of radical isolation, and its opposite, the strategy of proliferation and seriality. This final point is reminiscent of the early photographic series of the Bauhaus artist Kurt Kranz, or of Pippilotti Rist in the present day. Hansen’s approach is reflected in the front-on view of cult American trucks [p. 65]; the circular or spiral stacked cups in forty-five colors that are produced by the ceramic company Dibbern [p. 107]; the series of Styrofoam blocks that serve as protective packaging for the artifact they enclose, shielding it from the environment just as mussels or snail shells protect the animal inside [p. 50]; the endless number of different shapes for Vietnamese straw hats, each photographed from above and below [pp. 40–41]; or the unbelievable diversity demonstrated by the hand-whittled spoons created by the Brazilian artist Alvaro Abreu, who has dedicated his twilight years entirely to an extensive meditation on form, examining every single spoon shape imaginable. This unparalleled task—like the wooden containers of the Bavarian woodturner Ernst Gamperl—is more than simply mundane design work of a technical nature. It is also a contemplative exercise, one which refutes today’s high-tech design in favor of highlighting individual pieces of material, as well as drawing out one person’s individual and singular subjectivity.

It is now clear why the photographer was fascinated by the hand-finished models of botanic anatomy produced by the Leipzig-based firm Osterloh. These were a fantastic invention of the last quarter of the nineteenth century: artisan craftwork for the purposes of university instruction [p. 217]. True to nature, the sculptures seemed like envoys from some outlandish population. Today, these botanic models are prized by collectors and curators. They characterize the cooperation between high artistic craftwork and biological precision, exactly along the lines of Leibniz’s *Theatrum naturae et artis*. This combination must have appealed to Hansen: the Osterloh models used the medium of three-dimensional plasticity to demonstrate the very same attentiveness to detail that drove Hansen’s experimental arrangements with the medium of photography.

There are, of course, no limits to the potential of human art to invent different forms. And yet Hansen’s museum of forms reveals that this art is no more than one province in the aesthetic realm of nature. “Vis superba formae. An attractive formulation by Johannes Secundus,” Goethe writes, quoting the Dutch Renaissance poet.⁹ However, as Hansen’s photographs show, this “superb strength of form” is a privilege that man shares with nature. Hansen inherited his high expectations of photography from American advertising design, from Bill Bernbach (DBB), Don Blauweiss, and other figures in the so-called creative revolution of advertising design in the 1960s, such as Jack Piccolo—then in Düsseldorf.¹⁰

Kraft der Form' aber, so zeigen es die Fotografien Hansens, ist ein Privileg, das der Mensch mit der Natur teilt. Den hohen Anspruch an die Fotografie hat Hansen vom amerikanischen Werbedesign übernommen, von Bill Bernbach (DDB), Don Blauweiss und anderen Vertretern der sog. kreativen Revolution des Werbedesigns in den 1960er-Jahren, wie Jack Piccolo, damals in Düsseldorf.¹⁰

* * *

Die Formkraft der Fotografie zeigt sich nicht nur an Arbeiten, die man als Spielarten der Naturästhetik bezeichnen kann. Sondern auch in der Auseinandersetzung mit technischen Produkten erweist sich die metamorphotische Agenda der Fotografien Hansens. Schon anlässlich der Arbeiten zu organischen Objekten war vom anatomischen Verfahren des Fotografen die Rede, der die Dinge in Präparate verwandelt. Dieses Prinzip findet sich wieder in jenen Werbeaufnahmen, die Hansen vom VW-Käfer oder Golf anfertigte und die ihn berühmt machten [S. 74–75]: Die Fahrzeuge werden komplett in ihre Einzelteile zerlegt und diese auf einem weißen Boden arrangiert. Im Vergleich von Käfer und Golf erkennt man die gewaltige Zunahme an technischer Komplexität. Die Bildanatomie, die Hansen hier vornimmt, suggeriert aber auch, dass wir Laien unfähig wären, aus diesen vieltausenden Teilen das Auto zusammenzubauen. Das anatomische Tableau der Fahrzeuge verkörpert eine Komplexität, die jedem Detail eigen ist. Für den Käufer und Fahrer, der gewöhnlich nur die Außenhaut und die Bedienfunktionen seines PKWs kennt, steigert die Offenlegung sämtlicher ‚Innereien‘ des Fahrzeugs, die in ästhetischer Weise arrangiert sind, nicht etwa die Transparenz, sondern das Geheimnis moderner technischer Artefakte. Sie wecken eben deswegen bewundernden Respekt.

Dieser Effekt zeitgenössischer technischer Objekte wird auch in einem anderen Bildtypus erzielt. 1988 fotografiert Hansen einen VW-Passat senkrecht von oben auf sattschwarzem Grund [S. 73]. Blausilbern schimmern einige Flächen, Konturen und Holme, so dass – wie beim Blick aus einem Flugzeug bei Nacht – gerade einmal die formale Struktur aufleuchtet. Nichts von der unübersichtlichen Vielfalt der Teile, sondern reine Form. Sie schwebt schwerelos, ohne Bodenhaftung, im schwarzen All, die Türen wie Flügel gespreizt. Unserem Götterblick fällt erst nach einiger Zeit eine eigenartige Riffelung der Karosserieflächen auf, die nicht den üblichen Lackglanz besitzen. Auf der Karosserie sind 134.525 Namen aufgetragen, Namen der Gesamtbelegschaft von VW zum Zeitpunkt des 50. Jubiläums. Waren es beim Käfer und Golf die Heere der Einzelteile, so ist es hier das Heer der Monteure und Ingenieure. Werden beide Bildtypen zusammengefasst, so gewinnen wir „Denkbilder“ der modernen Technik. Sie synthetisiert Materie, Apparate und Menschen in hochkomplexen Steuerungsprozessen. Die technische Synthese ist an die Stelle der gesellschaftlichen getreten. Erzeugt werden dabei einfach zu dirigierende Artefakte, die gekauft und in Gebrauch genommen werden. Sind Dinge stumm, wie es eingangs hieß? Mitnichten. Die extrem aufwändigen Arrangements, zu denen Hansen seine Objekte inszeniert, erlauben fotografische Studien, die starke ästhetische und technische Semantiken und Botschaften enthalten. Doch die Fotos erlauben es auch, unser Verhältnis zur technischen Kultur und unsere Überforderung angesichts von deren Systemkomplexität zu reflektieren.

* * *

Auf dieser für Laien kaum zu begreifenden Komplexität technischer Artefakte rührt auch ihre Faszination. Ein weiteres Beispiel

The formal power of photography is not constrained to works that could be termed variations of natural aesthetics: Hansen's metamorphic agenda is also part of the examination of technical products. The anatomic process of photography—turning objects into specimens—also guided work on organic objects. This principle is again present in the advertising shots that Hansen made of the VW Beetle or Golf, which made him famous [pp. 74–75]: the vehicles were completely taken to pieces that were then arranged on a white floor. Comparing the Beetle to the Golf sheds light on the dramatic increase in technical complexity.

Yet by producing this visual anatomy, Hansen also suggests that we amateurs lack the skills and knowledge to be able to put together the many thousands of pieces to build a car. The anatomical tableau of the vehicles embodies a complexity that is inherent to each detail. For the retailer and the driver, who are normally only familiar with the van's outer shell and how to operate it, this act of laying bare the vehicle's "insides" and arranging them in an aesthetic way adds not only to the transparency, but also to the secretive nature of modern technical artifacts. This is precisely why they arouse a sense of respect and awe.

This effect of contemporary technical objects is also the aim of a different type of image. In 1988, Hansen photographed from above a VW Passat on a pitch-black floor [p. 73]. Some surfaces, curves, and bars shimmer silvery blue, illuminating the vehicle's formal structure like the view out of an airplane window at night. This is pure form, extracted from the muddled variety of parts. The form hovers weightlessly in black space, seemingly detached from the ground, its doors spread like wings. Our view from the heavens takes a while to notice the unusual fluting on the bodywork, which lacks the customary glossy finish. The bodywork bears the names of the 134,525 members of the entire VW workforce at the time of the company's fiftieth anniversary. If the Beetle and Golf were armies of individual parts, this time the mechanics and engineers form battalions. Combining the two types of image summarizes the concept of modern technology, which synthesizes material, devices, and people into extremely complex control processes. Technical synthesis has taken the place of social synthesis. Are objects mute, as initially stated? By no means. The laborious arrangements Hansen employs to stage his objects open the gates to photographic studies that include strong aesthetic and technical semantics. Yet the photographs also enable us to reflect upon our relationship to technological culture and how overwhelmed we are in the face of such complex systems.

* * *

The complexity of technical objects—beyond the grasp of anyone but experts—is precisely the source of their fascination. One further example is Hansen's photograph of a Daimler S-Class model from 1991 [pp. 76–77]. The luxury car emerges from the shadows of the foliage like an epiphany from an alternative reality. The Mercedes is dappled with pointillist patches of light that filter through the branches down onto the car's glossy surface. These spots of light on the bodywork and the street are not sharply outlined—their blurred edges make them seem painted on. A few contour lines allow the shape of the car to be made out. The way the light bounces off the gloss also highlights the bodywork's symbolic gleam. Automobiles of this class are more than simply a mode of transport: they are the focus of an attitude that promises prestige and elegance. This element of fetish transforms what might appear only the sum of technical parts into a jewel, a coveted object. This is precisely how the Mercedes is staged in the photograph.

dafür ist Hansens Foto eines Daimler S-Klasse-Modells aus dem Jahr 1991 [S. 76–77]. Aus dem Schatten der Laubbäume löst sich die Limousine wie die Epiphanie einer anderen Wirklichkeit. Der Mercedes ist pointillistisch übersät von Lichtflecken, die durch das Laub auf den glänzenden Lack fallen. Diese Lichtspots auf Karosse und Straße sind nicht scharf konturiert, sondern wirken in ihrer Unschärfe wie gemalt. Wenige Konturlinien lassen gerade noch die Form der Limousine erkennen. Der Widerschein des Lichts auf dem Lack betont den Glanz, den diese Karosse auch symbolisch ausstrahlt. Limousinen dieser Klasse sind nicht einfach Fortbewegungsmittel, sondern der Mittelpunkt einer Ausstrahlung, die Prestige und Eleganz verleiht. Ihr Fetischcharakter macht das, was nur technisches Aggregat zu sein scheint, zu einem Juwel, einem begehrten Objekt. Und als eben dies ist der Benz fotografisch in Szene gesetzt.

Design fetischisiert. Noch stärker wird dies sichtbar in der Aufnahme der drei Limousinen-Klassen, auf die Mercedes sich in den 1980er-Jahren noch beschränkte [S. 70]. Erneut fällt die sorgsam aufbereitete Szenerie ins Auge. Wieder ist es ein Dunkel, diesmal vom Nachtblau ins Schwarz spielend, aus dem die drei Limousinen kaum hervortreten. Nur das von rechts einfallende Licht lässt die Frontpartien – das Daimler-Gesicht – und einige Konturen hervortreten. Unfasslich der alle verbindende Lichtglanz auf den Motorhauben. Dies ist, so wird suggeriert, eine homogene, nur minimal binnendifferenzierte Familie, *in touch*: Mercedes eben. Auch diese Karossen ruhen nicht schwer auf dem Plafond, sondern schweben schwerelos in einem konturlosen Raum. Sie sind nichts als Form, die Identität schafft. Ein Versprechen von Eleganz, Geschmack, Prestige, die jedes womöglich schmutzige Detail vergessen lässt. Das ist der Fetischcharakter des automobilen Versprechens. Es erhöht und erweitert, steigert und erotisiert das Ich, das im Fahrzeug investiert ist. Welche Harmonie! Welche Noblesse! Welche leichte Eleganz geht von diesen Karossen aus! Welche Erkennbarkeit auf den ersten Blick! Die Fotografie schafft einen ästhetischen *coup de foudre*, ein Liebesgewitter für Leute, die dafür zahlen können – und die doch, wie jeder Kleinwagen-Fahrer, am Ende nur ein Fortbewegungsmittel erwerben. Die „feinen Unterschiede“ in der sozialen Distinktion (Pierre Bourdieu), wie sie Mercedes in den 1980er-Jahren noch verkörperte, haben sich heute im Einerlei des Auto-Designs verflüchtigt.

Einen anderen Sektor technischer Artefakte stellen die Produkte der Lichtfabrik ERCO aus Lüdenscheid dar, die ästhetisch avancierte Lichtgestaltung mit aufwendiger Technik verbindet. Hans Hansen hat viele Jahre für das Unternehmen gearbeitet. Dessen Design kommt seiner eigenen Ästhetik entgegen, ebenso wie jenes des Schweizer Möbelherstellers VITRA. 1983 fotografiert Hansen seine erste Kampagne für ERCO-Lichttechnik [S. 96–97]. Hierfür fotografiert er nicht den Strahler, sondern die Wirkungen, die man mit diesem erzielen kann. Aus immer derselben Kameraposition nimmt Hansen drei der fünf platonischen Urkörper auf – Kugel, Quader und Pyramide. Die mit den Leuchten erzeugten Licht-Schatten-Verteilungen, das Eintauchen der Objekte in ein schwebend gleichmäßiges Licht, die scharfe Segmentierung von Raum und Objekten oder die Herausarbeitung einer neuen plastischen, schattenlos weißen Form im Schwarzraum, die Gliederung des Raums durch Lichtstraßen und die Markierung der dreidimensionalen Körperlichkeit der Objekte durch Schlagschatten: All dies ‚bewirbt‘ nicht bestimmte Leuchten von ERCO, sondern die ästhetische Ausstrahlung der gesamten Produktpalette. Mit ERCO-Leuchten, so die Botschaft, kauft man das Potenzial, die bloße Beleuchtung von

Design fetischizes. This is made even more visible in the shot of the three classes of luxury cars that Mercedes restricted its range to in the 1980s [p. 70]. Once again, what jumps out is the carefully arranged scenery. It is dark again, midnight blue fading into a blackness against which the three cars can only just be made out. Only the light falling from the right-hand side illuminates the front part of the vehicles—the Daimler frontage—and one or two contours. The reflection of light off the hubs, which unites all three vehicles, is impossible to grasp. As is suggested, this is one homogenous family whose members are barely distinguishable from one another, united and in touch: Mercedes. The framework of the vehicles, too, seems to hover weightlessly in the featureless darkness, rather than weighing down on the street. They are nothing but form—a form that creates an identity. They promise elegance, taste, prestige; they promise to make dirty little secrets disappear. This promise is at the heart of automobile fetish. It heightens and extends, enhances and eroticizes the self that is invested in the vehicle. What harmony! What nobleness! What easy elegance streams from the bodywork! How instantly recognizable! Photography succeeds in bringing about an aesthetic coup de foudre, whipping up a stormy passion for those who can afford it, even if, at the end of the day, they are purchasing nothing more than a means of transportation, the same as any small-time driver. The fine lines between what Pierre Bourdieu terms “distinctions,” as embodied by Mercedes in the 1980s, are no longer to be found in the monotony of today’s car design.

The products of the Lüdenscheid-based lighting factory Erco form a further sector of technical artifact, for they combine aesthetically advanced light composition with elaborate engineering. Hansen has been working for the company for many years. Erco’s design complements his own aesthetic, as in the case of the Swiss furniture designers Vitra. In 1983, Hansen shot his first campaign for Erco lighting [pp. 96–97]. For this, he photographed not only the spotlight itself, but also the effect it could be used to achieve. Keeping the camera in one fixed position, Hansen photographed three of the five Platonic shapes: a sphere, a cuboid, and a pyramid. Hansen worked by manipulating the way light and shadow fell, drenching the object in a pool of even light, sharply segmenting space and object, bringing a new, plastic, white form without shadows out of the dark space, splitting up the room with rays of light, and marking the objects’ three-dimensionality by casting shadow on specific points. These techniques did not serve to advertise specific Erco lights, but to underline the aesthetic profile of the entire range of products. The message was that the purchase of an Erco light was also a means of buying the means to take room illumination to the level of art, of the kind developed by artists such as Dan Flavin or James Turrell. This is the clear promise of these photographs, which in doing so surround Erco products with a kind of aura—another way of fetishizing goods and commodities.

His photograph of Vitra office equipment [pp. 136–137], taken from above, displays similarities to his plant portraits and the photograph of the VW Passat. The symmetry of the central and lateral axis, the fact that almost all the objects on one workspace are mirrored on others, the absence of people or of any personal traces, the knowledge that no real office would have such bare flooring that perfectly complements the blue and white tones of the workspaces—all of this abstracts the space’s actual function: human labor. Instead, the focus is on the tetrahedral structure’s formally abstract geometries—one of the strongest forms of order that has existed since ancient times.

Räumen zur Lichtkunst zu steigern, wie sie in jener Zeit von Künstlern wie Dan Flavin oder James Turrell entwickelt wurde. Das jedenfalls ist das Versprechen dieser Fotografien, die damit einen auratischen Schein um ERCO-Produkte legen, eine andere Form der Fetischisierung von Waren und Gebrauchsdingen. Sein Foto einer Büroausstattung der Firma Vitra [S. 136–137] zeigt in der senkrechten Draufsicht Ähnlichkeiten mit den Pflanzenporträts und dem Foto des VW Passat. Die Klappsymmetrie von Quer- und Mittelachse, die Tatsache, dass fast alle Objekte an einem Arbeitsplatz ihr Pendant an allen anderen Plätzen findet, die Abwesenheit von Menschen oder irgendeiner persönlichen Spur, die Gewissheit, dass es in keinem Büro einen solchen, stofflos scheinenden Fußboden gibt, der in seiner Farbigkeit den Weiß-Blau-Tönen der Arbeitsplätze entspricht: All dies abstrahiert von dem, was hier geleistet werden soll, nämlich von menschlicher Arbeit. Betont werden stattdessen die formal-abstrakten Geometrien der tetradischen Struktur, die seit der Antike eines der stärksten Ordnungsmuster ist. Das formale Design kann indes auch so verstanden werden, dass sich in seinen Geometrien eine für alle Subjekte gleiche, organisatorische Macht darstellt. Die Menschen, die hier eingefügt werden sollen, sind seriell, funktional rationalisiert und programmiert. Die „stolze Kraft der Form“ des Johannes Secundus kann auch zur Ästhetik der Macht werden, die sich in formalen Mustern und Symmetrien artikuliert – als schönes Faszinosum und Tremendum.

Vitra-Möbel sind Artefakte und längst Designklassiker der Moderne [S. 142]. Es ist aufschlussreich, dass Hans Hansen die Serienmöbel zunächst zu eigensinnigen Skulpturen arrangiert, die an die Menschentürme von Zirkusartisten erinnern. Die Stühle werden somit zweckentfremdet und disfunktionalisiert – wesentliche Merkmale von Kunst, aber gerade nicht von Gebrauchsgegenständen. Wenn oben angesichts der konstruktiven Energie der Arrangements und Fotos von Hans Hansen von einer „zweiten Schöpfung“ die Rede war, dann ist dies besonders schlüssig, wenn von einem Stuhl nur das Silber des Stahlrohrs aus einem tiefen Schwarz heraustritt und ‚für sich‘, absolut, ein rein formale Struktur bildet, die nur noch schwach mit der Funktionalität assoziiert ist [S. 146–147]. Gerade dadurch wird der ästhetische Anspruch der Firma pointiert und überzeugend vermittelt.

So wird denn auch kein Fluggast der 1. Klasse der Lufthansa die Food-Fotografien seiner Menükarte als Abbild dessen ansehen, was ihn gastronomisch erwartet [S. 192–193]. Es ist das raffinierte Design, das die Lebensmittel graphisch komponiert, auf einer Glasplatte arrangiert und gelegentlich nur als Schemen und Schatten ins Bild treten lässt. Dies soll den anspruchsvollen Gast faszinieren. Indem das Auge isst, nämlich sich an der Qualität der Fotos delectiert, werden der Zunge geschmacklich hochrangige Lüste versprochen. Trivial wäre eine Fotospeisekarte. Das Gebrauchswertversprechen wird durch exquisite Augenlust geweckt, jenes Organ, das wie kein anderes den Verführungen des Fetisch erliegt. So sind denn auch die Lebensmittelfotografien, die Hansen seit zwei Jahrzehnten für das Magazin *Stern* fertigt weder Food-Fotos, wie man sie aus Kochbüchern gewohnt ist. Es ist auch nicht das Prunken mit Überfluss und Luxus, wie man es von den niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts kennt. Vielmehr – und damit schließt sich der Kreis zu den naturästhetischen Fotos – schafft Hansen kunstvolle Ikonen solitärer Früchte und Gemüse, nie gesehene Ansichten des Spiegels und Spiels von Olivenöl und Essig, phantastische Animationen aus länglichen Chilis, Kompositionen aus Champignons, Porträts von Chicorée, Nüssen

The formal design can, however, be understood as an organizational force that runs through the geometries and influences each and every subject. The people that remain to be added to the space would be a series of functional, rationalized, programmed bodies. The “superb strength of form” of Johannes Secundus can also become an aesthetics of power, articulated in formal patterns and symmetries—attractive, fascinating, tremendous.

Vitra furniture pieces are artifacts, and have long been classic examples of modernist design [p. 142]. It is revealing that Hansen begins by arranging the furniture series into individual sculptures, which have the look of the human pyramids formed by circus performers. The chairs are stripped of their purpose and function—essential characteristics of art, but not of objects designed for a purpose. The above discussion of the constructive energy of these arrangements and how Hansen’s photographs represent a “second creation” proves particularly productive in the case of a chair submerged in darkness but for a length of silver piping. This forms one absolute, purely formal structure in and of itself, which retains only loose ties to its functionality [pp. 146–147]. This precisely how the company’s aesthetic standards are pointedly and convincingly conveyed.

In the same way, a first-class passenger of Lufthansa is highly unlikely to view the pictures of dishes on the menu as exact representations of the food that will be served [pp. 192–193]. This is refined design, the graphic composition of food arranged on a glass plate, only allowing particular patterns and shadows to come into view. This meant to fascinate the discerning customer. By providing a feast for the eyes—which savor the quality of the photographs—the tongue is promised equally high-quality culinary delights. A photographic menu would be trivial. By tempting the eye—the organ that succumbs to the seductive power of fetish like no other—a promise is made about the object’s practical value. The same holds true for the photographs of food that Hansen produced over two decades of work for *Stern* magazine. They are neither the typical food photographs that normally line the pages of cookery books, nor are do they flaunt with luxury and excess in the style of Dutch still lifes of the seventeenth century. Instead—and this is how natural aesthetic photography comes full circle—Hansen creates artistic icons out of fruit and vegetables, revealing new sides to the reflection and interplay of olive oil and vinegar, crafting fantastic animations from chili peppers, mushroom compositions, portraits of chicory, nuts, and garlic. Everything is strictly anti-naturalist and solely oriented in accordance with graphic patterns and colors.

Modern art is constantly reflexive and self-referential. This was demonstrated in the above characterization of Hansen’s photographs as illustrative concepts. It is little wonder that the photographer turns his camera and the technical environment into individual image studies. This results in photographs of the 8×10-inch cartridge of a large-format camera, a camera bellows, a well-used strip of small-format film, a color checking card, a disassembled Nikon, a family of lenses, a slide carousel, a matte photo screen, or multiple shots of a perfectly designed, battered box of Kodak film [p. 9]. This visual display of photography’s technical requirements would be incomplete without Hansen’s self-portrait with the large-format camera [p. 4]. The photographer is visible as a black silhouette against a white

und Knoblauch. Alles ist strikt anti-naturalistisch und ausschließlich an den graphischen Mustern und Farben orientiert.

* * *

Die Kunst der Moderne ist stets reflexiv und selbstreferentiell. Das wurde schon oben deutlich, als Hansens Fotografien als „Denkbilder“ charakterisiert wurden. So nimmt es nicht Wunder, dass der Fotograf die Kamera und das technische Environment selbst zu eigenen Bildstudien nutzt. So entstehen Fotos etwa der 8×10-Inch-Kassette einer Großbildkamera, eines Kamerabalgens, eines vielbenutzten Kleinbild-Sheets, einer Farbprüfungskarte, einer zerlegten Nikon, einer Familie von Objektiven, eines Dia-Karussells, einer Foto-Mattscheibe oder diverse Ansichten einer perfekt designten, schon abgenutzten Kodak-Filmschachtel [S. 9]. Bei dieser Vergegenwärtigung der technischen Bedingungen der Fotografie darf das Selbstporträt Hansens mit der Großbild-Plattenkamera nicht fehlen [S. 4]. Man sieht den Künstler als schwarzen Schemen vor weißem Hintergrund und hinter der Kamera. Man erkennt die auf den Kopf gestellte Bildsilhouette Hansens im Inneren der Kamera auf der gerasterten Platte. Und man sieht die Fotografie vom Ganzen dieses Arrangements. Räumliche Tiefe gibt es hier nicht, so dass der technische Apparat und der Körper des Fotografen eine Symbiose eingehen: Erst zusammen bilden sie die experimentelle Bildmaschine, ein technisches Hybridwesen, das sich selbst vergegenständlicht und reflektiert. Es zeichnet Hansens aus, dass er bis in die Werbe- und Sachfotografie hinein eine metareflexive Bildebene entwickelt, die in diesem Feld außergewöhnlich ist.

background, behind the camera. Hansen's inverted silhouette can be seen on the square-patterned plate on the inside of the camera. One can also observe the photography of the arrangement as a whole. Spatial depth is lacking, which causes the technical equipment and the photographer's body to merge into one: it is only in combination with one another that they form the experimental image machine, a technical hybrid that both objectifies and reflects itself. Hansen is exceptional for his development of a metareflexive level of image, even in the realm of advertising and product photography, in which it is not usually present.

- 1 Jakob Böhme: De signatura rerum oder von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen, I, 16,17, 1622, 276; = *Sämtliche Werke*, hg. v. K.W. Schiebler, Leipzig 1842: J.A. Barth, Bd. IV, S. 269–461, hier S. 276
- 2 Vgl. Gernot Böhme: Das Ding und seine Ekstasen. In: ders.: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main 1995, S. 155–176. – Martin Heidegger: *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen*. Tübingen 1962. – Ders.: *Das Ding und das Werk*. In: *Gesamtausgabe*, I. Abt. Bd. 5; Frankfurt am Main 1977, S. 5–25
- 3 Lukrez: *De natura rerum*, Buch IV, 54–193, 478–512
- 4 Johannes Werner (Hg.): *Vom Geheimnis der alltäglichen Dinge*. Frankfurt am Main 1998
- 5 Vgl. William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*. With a new Introduction of Beaumont Newhall. New York 1969 (zuerst 1844–46). Interessant ist, dass dasjenige, was der Malerei nie gelang, nämlich vera icon zu sein, in der Sicht der frühen Fotografen gerade einem technischen Medium gelungen ist (vgl. Peter Geimer: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg 2010).

- 6 Plinius der Ältere, *Historia Naturalis*, XXXV, 151
- 7 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907/8), hg. von Helga Grebig. Einleitung von Claudia Öhlschläger. München 2007. Die Bildästhetik Blossfeldts geht ihrerseits zurück auf die kolorierten Zeichnungen in Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* (1899).
- 8 Walter Benjamin: Neues von Blumen. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1980, Bd. II.1, S. 153
- 9 Goethe: *Maximen und Reflexionen*, Nr. 362
- 10 Tammo F. Bruns, Frank Schulte, Karsten Unterberger (Hg.): Hans Hansen. „Du mußt dir treue bleiben und Dich immer wieder verändern.“ In: dies.: *design is a journey. Positionen zu Design, Werbung und Unternehmenskultur*. Berlin/Heidelberg/New York 1997, S. 44–57

- 1 Jakob Böhme, „De Signatura rerum oder von der Geburt und Bezeichnung aller Wesen,“ I, 16, 17, 1622, 276, in *Sämtliche Werke*, ed. K. W. Schiebler (Leipzig, 1842); J. A. Barth, Vol. IV, 269–461, here 276. English translation available at <http://sacred-texts.com/eso/sat/sat05.htm>.
- 2 Cf. Gernot Böhme, „Das Ding und seine Ekstasen,“ in *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt am Main, 1995), 155–176; Martin Heidegger, *Die Frage nach dem Ding: Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen* (Tübingen, 1962); Heidegger, „Das Ding und das Werk,“ in *Gesamtausgabe*, Part I, Vol. 5 (Frankfurt am Main, 1977), 5–25.
- 3 Lucretius, *De natura rerum*, IV, 54–193, 478–512.
- 4 Johannes Werner, ed. *Vom Geheimnis der alltäglichen Dinge* (Frankfurt am Main, 1998).
- 5 Cf. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (New York 1969). First edition 1844–46. It is interesting to note that the early photographers considered a technical medium to have succeeded in achieving something that painting had never been able to: namely the status of vera icon. Cf. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen: Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (Hamburg, 2010).

- 6 Pliny the Elder, *Historia Naturalis*, XXXV, 151.
- 7 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, ed. Helga Grebit and with an introduction by Claudia Öhlschläger (Munich, 2007). Blossfeldt's visual aesthetic dates back to the colored illustrations in Ernst Haeckel's *Kunstformen der Natur* (1899).
- 8 Walter Benjamin, „Neues von Blumen,“ in *Gesammelte Schriften*, Vol. II.1, ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main, 1980), 153.
- 9 Johann Wolfgang von Goethe, *Maxims and Reflections*, trans. Elisabeth Stopp (London: Penguin, 1998).
- 10 Tammo F. Bruns, Frank Schulte, and Karsten Unterberger, eds., „Hans Hansen: 'Du mußt dir treue bleiben und Dich immer wieder verändern,“ in *design is a journey: Positionen zu Design, Werbung und Unternehmenskultur* (Berlin, Heidelberg, and New York, 1997), 44–57.