Irmgard Siebert

Erwin Quedenfeldt

Von der Fotografie zur Lichtbildkunst

In Zusammenarbeit mit Dietmar Haubfleisch

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	
Erster Teil: Die Düsseldorfer Jahre	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

6 Inhalt

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 Kulturkonservativismus	239
Zerstörte Träume	242
Suche nach neuen Kunst- und Lebensformen	245
Zweiter Teil: Fotografie als Kunst und Handwerk	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 Werkbundausstellung in Köln 1914	317
Lichtbilder ohne Kamera	321

T 1 1	_
Inhalt	/

II Rezeption	325
Willi Warstat	325
Niederlande	332
Großbritannien, Belgien, USA	336
III Erwinographik – Lichtzeichnungen – Fotografik	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 Fotografik	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

8 Inhalt

Dritter Teil: Zeit in Wien	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 Ouedenfeldt 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 spannungsreiche 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 apparatefreien 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 selbstzensorische 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 Kunstrebell William Morris, der sich nach langem Leiden am Ruin des Schönheitssinnes 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.

Einleitung 13

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 weltschöpferisches 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, nichtmimetische 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 Digitalisierungsskeptiker 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 langweilenden 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.

Einleitung 15

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

1930, im Alter von gut 60 Jahren, geht Ouedenfeldt 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 zeitlebens 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 Jasieński, 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 apparatefreien 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

^{*}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. 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.

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.

Einleitung 17

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 Berssenbrugge 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



Abb. 101: Erwin Quedenfeldt: Pauline. Kombinationsgummidruck in Polychrom, Dezember 1913



Abb. 102: Erwin Quedenfeldt: Kopf mit Lichtkanten, 1914

dem an: Die Ausstellung widme sich dem Antifotografischen und belege, dass das Medium zu einem Werkzeug für Möchtegern-Zeichner verkomme.²⁵⁹

²⁵⁹ »Dr. Erwin Quedenfeldt, [...] geeft hier eenige futuristische foto's, bestaande uit een paar gekleurde lijnen, die wahrschijnlijk getrokken zijn over de lijnen, daar langs fotografischen weg angebracht. [...] De totaal indruk van de tentoonstelling is, dat de fotografie min of meer een antifotografische periode tegemoet gaat. [...] De fotografie is hulpmiddel geworden voor het maken van would-be teekeningen of pastels [...].« *London Salon of Photography (1913b).

Quedenfeldt schafft es auch in die amerikanische Fachpresse, wo er in kurzen Notizen genannt wird: »Dr. Quedenfeldt, a German worker, contributes the most freakisch effusions with several contorted portraits in the gum-bichromate process.«²⁶⁰ Das englische Fotografenehepaar Carine und Will A. Cadby zeigt sich von Quedenfeldts Studie eines Kopfes, »Pauline« (Abb. 101), beeindruckt und würdigt sie in einem Atemzug neben Werken von Demachy und Coburn. Die Arbeit von Quedenfeldt sei zwar, anders als die Demachys, nicht vollkommen, gerade dies aber mache ihren stimulierenden Reiz aus. Sie zeige das der Fotografie grundsätzlich innewohnende Potential, das tiefgreifende Veränderungen bewirken werde. Die Zukunft der Kamerakunst gehöre zweifellos dem experimentell arbeitenden Quedenfeldt.²⁶¹

Insgesamt ist festzustellen, dass Quedenfeldts Arbeiten polarisieren. Noch dominieren die positiven Stimmen. Man begrüßt den Mut, mit dem er neue Wege geht und zuvor nicht gesehene Fotografien schafft. Sein Postimpressionismus und Antinaturalismus, die Art seiner selbst entwickelten Farben, werden als zart, angenehm und ausdrucksstark empfunden. Andere bezichtigen ihn der Verletzung der Grenzen des Mediums Fotografie und versuchen, ihn durch despektierliche Äußerungen auszubremsen. Sie stellen seine Fähigkeit zu zeichnen infrage und machen ihn lächerlich. Schon ab jetzt ist zu beobachten, dass nur diejenigen, die sich vorurteilsfrei und sehr gründlich mit ihm auseinandersetzen, wie Warstat, sich lebenslang zu ihm bekennen werden. Und dass es immer Menschen geben wird, die mit seinen Arbeiten nichts anzufangen wissen und nicht bereit sind, sich mit seinen ästhetischen Positionen zu befassen.

^{*}Post Impressionistic Photographs (1913).

^{*}Cadby, C. / Cadby, W. (1913). - Weniger euphorisch, aber nicht kritisch, ist die kurze Erwähnung in der ausführlichen Besprechung der Londoner Ausstellung durch *Hoppé/Read (1913), S. 286.

III Erwinographik - Lichtzeichnungen - Fotografik

Entwicklung und Verbreitung

Die zwischen 1903 und 1914 entwickelten Techniken unterstützen Quedenfeldt bei der Überwindung der zentralperspektivischen Raumdarstellung und der Nachahmung. Er hält sich aber an den in Deutschland erwarteten Verzicht auf manuelle Eingriffe. Sicherlich waren ihm die heftige Kritik an Steichen 1902, der daraufhin folgende Rücktritt von Ernst Juhl als künstlerischer Leiter der »Photographischen Rundschau«, die Warnungen vor dem falschen Weg von Gustav Pauli und die Kontroverse um die Hamburger Exponate von 1911 noch präsent. Vielleicht wollte er auch seine Schülerinnen und Schüler vor weiterer Kritik schützen, die der lineare Stil ihnen schon beschert hatte. Der Ausbruch des Kriegs mag den Anstoß dazu gegeben haben, die selbstzensorische Zurückhaltung aufzugeben und endlich eine Technik zu erfinden, die ihm alle Freiheiten erlauben und aus Fotografie Kunst machen würde.

Das neue Verfahren, das er zwischen 1914 und 1916 entwickelt, ²⁶² nennt er, an seinen Vornamen anknüpfend, Erwinographie, (Abb. 103, 104 und Abb. 106–110) Sie ersetzt alle vorherigen Verfahren, ermöglicht es, ohne Presse zu drucken, und ist vergleichsweise einfach und komfortabel in der Anwendung. Deshalb avanciert sie zu Quedenfeldts am meisten genutzter Technik. Ihre Vorzüge stellt er über Jahrzehnte wiederholt dar und bewirbt sie durch Anzeigen und Notizen in Fachblättern. ²⁶³ Dem ersten holländischen Interessenten, Henri Berssenbrugge, empfiehlt er das Verfahren als ein sehr effizientes: »Ich bin ein sehr engagierter Gummidrucker gewesen, aber seit ich dieses Erwinoverfahren ausgebildet habe, sind mir Gummidrucke viel zu umständlich u[nd] machen sich auch für die Mühe nicht bezahlt.«²⁶⁴ Selbst Ende der 1920er Jahre ist Quedenfeldt dieser Optimierungsaspekt noch so wichtig, dass er ihn eigens erwähnt: »Sodann konnte ich in einem Umdruckverfahren ohne Presse (Erwinodruck) ein ausserordentlich willfähriges Druckverfahren ausarbeiten, das in schneller und einfacher Weise beim

²⁶² Diese Entstehungszeit nennt Quedenfeldt in: *Quedenfeldt: Photographische Formprobleme (1923-1925), VI (1924), S. 225.

²⁶³ *Erwinodruck [Werbeanzeige mit Kontaktadresse s'Gravenhage, Zeestraat 65, Atelier H. Berssenbrugge] (1922). - *Erwinodruck (1930).

²⁶⁴ Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 10.10.1921.

Umdruck die Halbtöne der Photographie ganz nach Wunsch auslassen oder beeinflussen kann. Das Bild in Lineatur, Fläche, Ton und Farbe kann in gewollter, eigenmächtiger Weise ohne den jedesmaligen Aufstrich und die einzelne Kopierung und Entwicklung wie beim Gummidruck vornehmen zu müssen, mittelst Umdruck von einer einzigen Lichtmatrize innerhalb weniger Minuten auf schichtlosen Zeichen- und Japanpapieren in unbegrenzter Auflage erhalten werden.«²⁶⁵ In »außerordentlich leichter Weise«, heißt es auch 1924, bringe die Erwinotechnik »mehrfarbige Drucke bei freister Wahl der Farben« hervor.²⁶⁶

Neben farbigen Drucken werden auch Schwarzweiß-Arbeiten unterstützt. »Ich zweifele nicht«, schreibt Quedenfeldt an Berssenbrugge in Bezug auf dessen holzschnittartige Experimente, »daß diese ins Dekorative und farbflächige gehende Art auch in Holland Beifall finden wird, da diese Bilder einen ersten Übergang zu einer abstrakten Formengebung darstellen, den das Publicum heute gerne mitmacht. Für eigene Arbeiten in expressionistischer Art ist das Verfahren natürlich auch sehr geeignet und gibt vor allem Zeichnungen in Holzschnittmanier, wie die Ihrigen, vorzüglich wieder und erspart die Arbeit des Holzschneidens.« Als weiteren Vorteil verspricht Quedenfeldt eine den subjektiven künstlerischen Ambitionen angepasste Handhabung: »Viele von meinen Schülern haben es erworben und jeder führt es auf seine Weise aus, da der Druck durch die Handpresse vollkommen individuell sich gestaltet.«²⁶⁷

Viel mehr verrät Quedenfeldt nicht, weil er das Verfahren lizenzweise vertreibt, das Procedere erst nach einem erfolgreichen Vertragsabschluss bekannt gibt und die Käufer zur lebenslangen Geheimhaltung verpflichtet. ²⁶⁸ Für eine auf zwei Jahre limitierte Lizenz verlangt er zu Beginn der 1920er Jahre, als die deutsche Währung bereits stark an Wert verloren hatte, zwischen 10.000 und 15.000 Mark. ²⁶⁹ Nach Ablauf der Lizenz konnte das Verfahren gegen eine jährliche Pachtsumme oder pauschal für alle Zeit erwor-

²⁶⁵ *Quedenfeldt: Die neu gestaltende Lichtbildkunst (1928), S. 232. - Eine weitere, sehr verständliche Beschreibung findet sich in: *Quedenfeldt: Die abstrakte Lichtbildkunst (1928), S. 372.

 $^{^{266}}$ *Quedenfeldt: Photographische Formprobleme (1923-1925), VI (1924), S. 225.

²⁶⁷ Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 10.10.1921.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Briefe Quedenfeldts an Berssenbrugge zwischen dem 6.10. und dem 21.11.1921.



Abb. 103: Erwin Quedenfeldt: Sohn Harald. Erwinodruck, 1915

ben werden. Zusätzlich bietet Quedenfeldt zu individuell ausgehandelten Bedingungen persönliche Einführungen an, »damit der Erwinodruck zur höchsten Entfaltung gebracht« werde. Dass die Lizenznehmer »den größtmöglichen Nutzen aus dem Verfahren ziehen«, sei ihm wichtig, weil er »so stark innerlich mit diesem Verfahren verwachsen« sei, schreibt er im Kontext seiner Verhandlungen mit Berssenbrugge.²⁷⁰

Ende 1921 wird der Erwinodruck laut Quedenfeldt in Budapest, Wien, Hamburg, Berlin, Essen und Köln angewandt.²⁷¹ In den folgenden Jahren kommen Abnehmer in Lodz, Dorpat, Prag, Bern, Zürich, Moskau²⁷², St.

²⁷⁰ Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 12.4.1922.

Ebd.: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 10.10.1921.

²⁷² Ebd.: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 1.5.1923: »In Moskau habe ich gros-

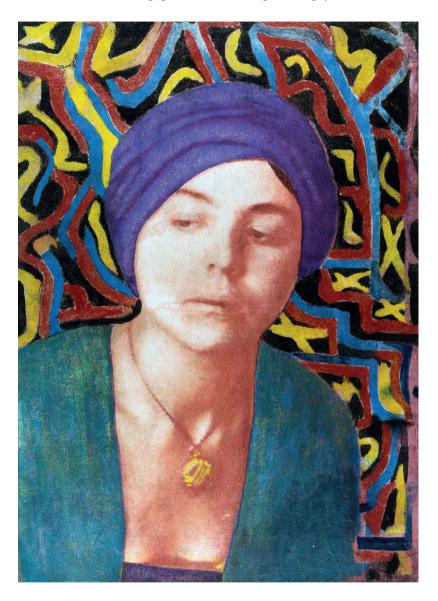


Abb. 104: Erwin Quedenfeldt: Türkin, 1916



Abb. 105: Erwin Quedenfeldt: Fräulein Hummel. Staubfarbengummidruck, Juni 1916

Petersburg und Jerusalem hinzu.²⁷³ Als interessante neue Methode wird Quedenfeldts Erfindung sogar in Südafrika wahrgenommen,²⁷⁴ während Bemühungen, erwinographische Arbeiten auf Ausstellungen in Buffalo und Washington zu platzieren, offensichtlich misslingen.²⁷⁵

Eine größere Zahl an gleichzeitig kaufenden Interessenten gewinnt er oft durch persönliche Vorstellungen der Technik, etwa Anfang der 1920er Jahre in Wien und Ende der 1930er Jahre in Graz. Namentlich bekannte Lizenznehmer der Technik sind neben Henri Berssenbrugge²⁷⁶ die Wiener Fotografinnen Irma Gemes und Edith Barakovich,²⁷⁷ der eben-



Abb. 106: Erwin Quedenfeldt: Fräulein Hummel. Erwinodruck, 6. Juni 1916

sen Erfolg gehabt, über 40 Bilder verkauft und musste ich eine weitere Sendung von Erwinodrucken hinschicken.«

²⁷³ Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 24.2.1923.

*De Camera in Zuid-Africa (1924).

²⁷⁵ Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 1.5.1923: »Denken Sie nur, meine Photographiken sind zu der Buffalo'er Ausstellung in Amerika nicht angenommen worden. Die Ausstellung ging vom dortigen Camera Club aus. Ich bin neugierig, ob zu der heute beginnenden Ausstellung in Washington, zu der ich auch Erwinodrucke sandte, meine Bilder acceptiert sind. Ich glaube nicht daran, weil Amerika noch ganz in rein photographisch mechanischen Techniken befangen ist. Es ist ja das Eldorado der Industrie.«

Zu den Lizenzverhandlungen s. S. 383-386. Der Lizenzvertrag wird am 18. Juli 1922 von Quedenfeldt in Holland ausgestellt; s. Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666. - Zu Lizenzverhandlungen kam es später auch mit dem Schwager von Berssenbrugge: Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Brief Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 25.1.1926.

²⁷⁷ Leiden, UB: Collectie Henri Berssenbrugge, PK-F-B.2666: Quedenfeldt an Berssenbrugge vom 24.2.1923. - Barakovich wohnt ab 1919 in Wien, absolviert eine Lehre bei Dora Kallmus und betreibt bis 1935 ein Atelier in der Prinz Eugen-Straße 30; Quedenfeldt wohnt Anfang 1923 für etwa einen Monat in der gleichen Straße, Nr. 62. - Zur Biographie von Barakovich: Übersee (1997), S. 60.

falls in Wien wirkende Johannes Krone, ²⁷⁸ der in Warschau geborene Berner Fotograf Stefan Jasieński, ²⁷⁹ der in Winterthur arbeitende Max Dreyer sowie der Grazer Kunstfotograf Hugo Haluschka. Aus Nachlassteilen, die im November 2020 in die Fotostiftung Schweiz in Winterthur gelangten, geht hervor, dass Jasieński die Lizenz lediglich zum Experimentieren nutzte und seine Ergebnisse weder publizierte noch öffentlich ausstellte. Er erwarb zwei Erwinographien Quedenfeldts, deren Verbleib heute ungeklärt ist. ²⁸⁰ Das Erwinodruckverfahren hält er zu Beginn der 1980er Jahre in technischer Hinsicht für »überholt«, nicht aber die damit erzielten künstlerischen Wirkungen: »Diese Angelegenheiten haben nur noch historischen Wert, da das Erwinodruckverfahren als solches gänzlich überholt ist [...]. Wenn ich 15 Jahre jünger wäre [...] würde ich heute ernsthaft versuchen[,] mit dem Verfahren der BASF Ludwigshafen dem Nyoloprint solche Arbeiten, wie sie Dr. Quedenfeldt ausführte[,] zu bewerkstelligen.«²⁸¹

Max Dreyer erwirbt vermutlich zu Beginn der 1930er Jahre nach Vorträgen Quedenfeldts in Zürich und Luzern eine Lizenz. Dreyer ist Mitglied in der Gesellschaft Schweizerischer Amateurfotografen in Winterthur, wo er Kurse gibt und Vorträge hält. In seinem hauptberuflich betriebenen Stoffgeschäft richtet er ein Fotolabor ein. Seine Aufnahmen aus den 1920er und 1930er Jahren zeigen Landschaften im kunstfotografischen Stil. Auf der IV. Internationalen Kunstfotografischen Ausstellung in Luzern im Jahre 1935 wird er mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet. Er erfindet eine Kopierbelichtungsuhr und praktiziert mit der Kleinfilmkamera Pathé Baby. Sein in der Fotostiftung Schweiz verwahrter Nachlass enthält u. a. eine Reihe erwinographischer Arbeiten, von denen 15 inventarisiert und digitalisiert sind. 282 Bei den noch nicht erschlossenen, von Dreyer signierten und auf

- ²⁷⁸ *Müller, E. / Müller, H. (1985), S. 10, ohne Belege.
- ²⁷⁹ Die Lizenz von Stefan Jasieński datiert vom 1.1.1924. Dies bestätigt Jasieński in seinem Artikel: *Jasienski (1979), S. 132, Anm. 6.
- ²⁸⁰ Winterthur, Fotostiftung Schweiz: Nachlass Stefan Jasieński: Brief Jasieński an Herbert Müller vom 29.1.1981: »Ich bin Inhaber einer Erwinodruck-Lizenz auf Lebzeiten von Herrn Dr. Erwin Quedenfeldt und besitze zwei Original Erwinodrucke von ihm [...]. Das Verfahren habe ich selbst nie so ausgeübt, dass ich damit hergestellte Bilder zur Schau gestellt hätte. Vielmehr waren es nur technische Versuche, die ich aufgab, da mir der Bromöldruck besser zusagte.«
- ²⁸¹ Winterthur, Fotostiftung Schweiz: Nachlass Stefan Jasieński: Brief Jasieński an Herbert Müller vom 16.2.1981.
- Digitalisiert: »Am Untersee, Kanton Thurgau«; »Bei Sonnenuntergang«; »Spiegelung« mit Segelbooten (7 Varianten), Porträt des Malers Adolf Dietrich (5 Varian-







Abb. 108: Erwin Quedenfeldt: Männliches Porträt. Erwinodruck, 1918

1931 datierten Arbeiten handelt es sich um ein Selbstporträt, zwei Männerporträts, Aufnahmen vom Bodensee, teilweise mit Segelbooten, sowie um eine Detailaufnahme von Skulpturen auf dem Dach von Notre-Dame. Nähere Kontakte zwischen Quedenfeldt und Dreyer konnten bisher nicht nachgewiesen werden.²⁸³

Mitte der 1930er Jahre, Quedenfeldt lebt zu dieser Zeit in Niederösterreich in Altenmarkt-Thenneberg, lässt er sich seine Erfindung als »Verfahren zum Drucken mit hochaufgequollenen Chromatgelatinereliefs, die durch Belichten unter einem Positiv erhalten wurden«, patentieren.²⁸⁴ Im Patent-

ten), der in Berlingen geboren wurde und dort sein ganzes Leben verbrachte: https://fss.e-pics.ethz.ch/index.jspx?category=5991579446611477_0. - Noch nicht digitalisiert: Männerporträt (3 Varianten), Segelboot (3 Varianten) sowie Detailaufnahme von Skulpturen auf dem Dach von Notre Dame de Paris (4 Varianten).

²⁸³ So auch Winterthur, Fotostiftung Schweiz, briefl. Nachricht vom 6.1.2020 und vom 28.2.2020.

München, DPMA: Erwin Quedenfeldt (Altenmarkt-Thenneberg, Niederösterreich): Verfahren zum Drucken mit hochaufgequollenen Chromatgelatinereliefs, die durch Belichten unter einem Positiv erhalten wurden. Reichspatentamt. Patent-



Abb. 109: Erwin Quedenfeldt: Tochter Monika. Erwinodruck, nach 1920