

Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire

Herausgeber: [s.n.]

Band: 3 (1996)

Heft: 1

Artikel: "Furchen und Runzeln wegschaffen" : die Fahndungsphotographie einer nicht-sesshaften Frau als historische Quelle

Autor: Meier, Thomas / Wolfensberger, Rolf

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-9823>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 25.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«FURCHEN UND RUNZELN WEGSCHAFFEN»

DIE FAHNDUNGSPHOTOGRAPHIE EINER NICHT-SESSHAFTEN FRAU ALS HISTORISCHE QUELLE

THOMAS MEIER UND ROLF WOLFENBERGER

Die Erschliessung der Photographie als einer Quelle historischer Forschung muss sich in einem umfassenden Sinn am dokumentarischen Wert der verwendeten Aufnahme orientieren. Diese scheinbar banale Aussage hat weitreichende Konsequenzen. Sie impliziert einerseits eine Abkehr von der rein illustrativen Verwendung photographischen Materials durch die Geschichtswissenschaft, andererseits betont sie den Unterschied zu einer werkimmanrenten Betrachtung, die sich in erster Linie mit der ästhetischen Qualität des Bildes, mit dem auf der Bildoberfläche Erkennbaren, beschäftigt.

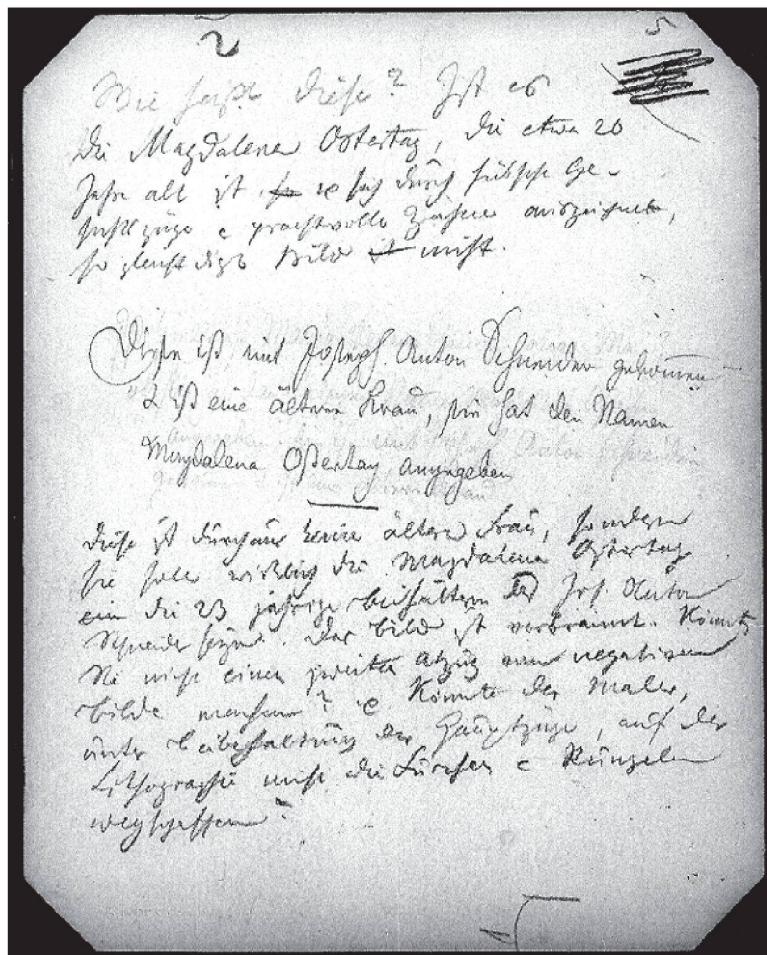
Für eine theoretische Auseinandersetzung mit den Methoden der Bildbetrachtung und Bildanalyse soll auf zwei von der Ausgangslage und Fragestellung her unterschiedliche Ansätze oder Sichtweisen hingewiesen werden.¹

Die Kunsthistorik liefert einen der möglichen Ansätze. Sie verfügt mit der primär an Bildinhalten interessierten Ikonologie über ein Instrument zur Analyse und Deutung von Werken der bildenden Kunst. Gemäss der von Erwin Panofsky in den dreissiger Jahren entwickelten Methodik rekonstruiert die Ikonologie auf dem Weg der stufenweisen Kontextualisierung das künstlerische Konzept oder Programm eines Werkes und interpretiert und deutet es vor diesem Hintergrund.² Trotz der teilweisen Inkongruenz des Erkenntnisinteresses von Kunst- und Geschichtswissenschaft und unter Berücksichtigung der spezifischen Qualität des jeweils ausgewählten Materials kann die Methodik der Ikonologie unseres Erachtens auch für die Bildarbeit von Historikerinnen und Historikern wichtige Anregungen bieten.

Ein zweiter, geschichtstheoretisch geprägter Ansatz stammt von Siegfried Kracauer, der sich eingehend mit möglichen Analogien zwischen Geschichte und Photographie, mit ihrem jeweiligen Verhältnis zur Wirklichkeit und mit der Art und Weise, wie sie Wirklichkeit beschreiben oder abbilden, beschäftigte. Im 1927 erschienenen Essay «Die Photographie» äussert er sich auch zur Beziehung zwischen der Oberfläche des photographischen Bildes und der darunterliegenden historischen Realität. Die Darstellung der Geschichte, so sein Postulat, bedürfe der Zerstörung des blossen «Oberflächenzusammenhangs» der Photographie. Unter der Photographie eines Menschen sei seine Geschichte «wie unter einer Schneedecke vergraben».³



Der Schlüsselbegriff für die Arbeit mit der Photographie als einer historischen Quelle ist die von einer historischen Fragestellung ausgehende soziale, kulturelle, ideologische und unter Umständen auch phototechnische Kontextualisierung. Sie erst ermöglicht die konstruktive Zerstörung des reinen «Oberflächenzusammenhangs», enthüllt den dokumentarischen Wert einer Aufnahme und erlaubt deren historische Situierung und Deutung. Aussagen über das Verhältnis zwischen der Bildoberfläche, der primären Erscheinungsebene, und der historischen Realität können ohne eine entsprechende Kontextualisierung nicht gemacht werden. Die Frage nach der Art dieses Verhältnisses ist für die Arbeit mit historischen Photographien von zentraler Bedeutung.



I.

Das Papierbild (13 x 17 cm) zeigt das Schwarzweiss-Porträt einer sitzenden Frau mittleren Alters, die mit aufmerksamem und gleichzeitig skeptisch-zurückhaltendem Blick in das Objektiv des Photographen schaut. Als Requisiten der Bildinszenierung sind ein kleiner Ausschnitt der Stuhllehne und ein runder Tisch erkennbar, auf den die Frau ihren linken Unterarm abgestützt hat. Sie trägt einen eher ärmlichen, zerschlissenen dunklen Rock, der bis auf den Boden reicht und unter dem ein vermutlich wollenes Halstuch erkennbar ist. Ihre in der Mitte gescheitelten Haare sind nach hinten gekämmt und werden am Hinterkopf durch ein Tuch zusammengehalten. Die Tiefenschärfe der Aufnahme ist gering, die Kontraste sind relativ hart. Das Bild ist ungleichmäßig ausgeleuchtet. Die ■ 149

rechte Körperhälfte mit der in den Schoss gelegten rechten Hand bleibt aufgrund der einseitig von links einfallenden Lichtquelle im Dunkeln. Der Bildhintergrund ist zum grossen Teil hell wegetouchiert. Der Originalhintergrund bleibt überall da sichtbar, wo eine Retouche grosse Sorgfalt, ein exakteres Arbeiten und damit mehr Aufwand erfordert hätte. Die sehr rudimentäre photographische Inszenierung, die Art und Weise, wie die Frau ins Bild gesetzt wird, erinnert an die Posen der bürgerlichen Porträtfotographie.

Der Papierabzug ist auf einen rückseitig mit Bleistift beschrifteten Photokarton aufgezogen. Der Text gibt einen Dialog zwischen zwei nicht identifizierten Personen wieder. Themen des schriftlichen Wortwechsels sind die Authentizität der Aufnahme und die Identität der abgebildeten Person:

A. «Wie heisst diese? Ist es die Magdalena Ostertag, die etwa 20 Jahre alt ist, u. sich durch hübsche Gesichtszüge u. prachtvolle Zähne auszeichnet, so gleicht dies Bild nicht.»

B. «Diese ist mit Joseph Anton Schneider gekommen u. ist eine ältere Frau, sie hat den Namen Magdalena Ostertag angegeben.»

A. «Diese ist durchaus ältere Frau, sondern sie soll richtig die Magdalena Ostertag, die 23 jährige Beihälterin des Jos. Anton Schneider seyn. Das Bild ist verbrannt. Könnten sie nicht einen zweiten Abzug vom negativen Bilde machen? u. Könnte der Maler, unter Beibehaltung der Hauptzüge, auf der Lithographie nicht die Furchen u. Runzeln wegschaffen?»⁴

B. war mit der ersten Fassung seiner Antwort offenbar nicht zufrieden, radierte sie aus und schrieb die neue Version darüber. Spuren dieses Vorgang sind auf dem Original noch schwach erkennbar.

II.

Die Photographie fand sich in den im Schweizerischen Bundesarchiv aufbewahrten Personaldossiers der Familien Schneider und Ostertag. Ihre Akten gehören zu einem Bestand, für dessen Entstehung das Büro des von 1852 bis 1856 amtierenden ständigen Generalanwalts der Eidgenossenschaft verantwortlich war. Der Generalanwalt Jakob Amiet hatte vom Bundesrat den Auftrag erhalten, die Bestimmungen des 1850 erlassenen «Heimatlosengesetzes» in die Praxis umzusetzen. Das Gesetz sah vor, durch Einbürgerungen das Problem der Heimatlosigkeit zu beseitigen. Hinter dem legalistischen Ansatz ist die Absicht erkennbar, gleichzeitig die unbequeme Minderheit der Nicht-Sesshaften durch Zwangseinbürgerung zur Sesshaftigkeit anzuhalten. 1852 veranlasste Amiet eine «Vagantenfahndung», in deren Verlauf Dutzende von fahrenden Familien vor allem in Bern in Untersuchungshaft gesetzt wurden. Im Rahmen dieser Fahndung entschloss sich der Bundesrat auf Anregung von Amiet, die noch

verhafteten Personen einzusetzen. Die Aufgabe wurde dem Berner Photographen Carl Durheim übertragen. Von ihm (B) und Generalanwalt Amiet (A) stammt denn auch der Dialog auf der Rückseite des Photokartons. Ein Schriftvergleich mit der um den Auftrag entstandenen Korrespondenz zwischen den Parteien bestätigt diese zunächst aus dem Textinhalt geschlossene Vermutung. Über die beteiligten Personen, das phototechnische Verfahren, die Lithographierung und den Zeitpunkt der Auftragserteilung ist eine ungefähre Datierung der Aufnahme möglich. Das eidgenössische Justizdepartement avisierte Durheim am 5. November 1852, die sich in Bern in Untersuchungshaft befindenden Heimatlosen «in ganzer sitzender Figur» zu photographieren. Zur Herstellung dieser sogenannten «Kniestücke» entschied sich der Bundesrat für das Verfahren der Kalotypie, das Durheim als einer der ersten Schweizer Photographen seit 1850 neben der Daguerrotypie anbot. Da die Aufnahmen Fahndungszwecken zu dienen hatten, mussten sie in grosser Auflage vervielfältigt und versandt werden können. Anfänglich hatte sich der Bundesrat vom Argument überzeugen lassen, dass sich bei der Kalotypie vom Papiernegativ beliebig viele Positive ziehen liessen. Aus Kostengründen beschloss er dann aber dennoch, die Fahndungsporträts in lithographierter Form zu vervielfältigen. Je sechs dieser lithographierten Porträts wurden mit kurzen Angaben zur Person auf einen Bogen gedruckt und im Abonnement an die kantonalen Polizeistellen versandt. In einem Kreisschreiben vom 29. Juni 1853 meldete das Justizdepartement, dass bis dato zwanzig Bogen herausgegeben worden seien. Bis Ende 1853 wurden 38 Bogen gefertigt und in Alben zusammengefasst.

Die Lithographie von Magdalena Ostertag befindet sich auf Bogen Nr. XX. Ihre Kalotypie ist also mit Sicherheit zwischen November 1852 und Juni 1853 entstanden. Biographische Einzelheiten bestätigen und präzisieren diese erste grobe Datierung. Magdalena Ostertag befand sich mit ihrem Partner und drei ihrer Kinder von Mitte Februar bis anfangs März 1853 in Bern in Untersuchungshaft. Mit grosser Wahrscheinlichkeit verfertigte Durheim die Aufnahme während dieser Haftzeit.⁵ Das wollene Halstuch, dass die Porträtierte auf dem Bild trägt, könnte ein zusätzlicher Hinweis auf die Entstehung der Photographie in einer eher kühlen Jahreszeit sein.

Vorausgesetzt, dass es sich bei der abgebildeten Person tatsächlich um Magdalena Ostertag handelt, ergeben sich aus den Personalakten vielfältige Hinweise auf ihre Biographie. Die 1831 geborene Magdalena Ostertag und ihr um sieben Jahre älterer Lebenspartner Joseph Anton Schneider waren beide Fahrende. Sie lernten sich 1847 kennen und lebten von da an im Konkubinat zusammen. Erst 1885, 14 Jahre nach der Geburt des letzten Kindes, konnten die beiden ihre Beziehung in Plainpalais (Genf) durch eine standesamtliche Heirat legalisieren.

Aus ihrer Partnerschaft gingen neun Kinder hervor. Ostertag hatte aus einer früheren Beziehung bereits ein Mädchen, das Schneider jedoch wie eine eigene Tochter akzeptierte. Den Lebensunterhalt bestritten sie vorwiegend mit Korbblechten, gelegentlich auch mit Tagelöhnerarbeiten. Obwohl ihre jeweiligen Familien ursprünglich aus Süddeutschland stammten – zumindest deuten die von Amiet zusammengetragenen Akten in diese Richtung – lebten sie seit dem Beginn des Jahrhunderts immer in der Ost- und Nordwestschweiz.

Der Alltag von Magdalena Ostertag und ihren Angehörigen war von wiederholten Verhaftungen, Verhören, Abschiebungen, Flucht, Gefängnisaufenthalten, körperlichen Züchtigungen u. s. w. geprägt. Diese Erfahrungen teilten sie mit anderen Heimatlosen und Nicht-Sesshaften, die wie sie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Leben auf der Strasse führten. Mit der «Vagantenfahndung» verschärfte sich die Situation für diese Menschen dramatisch. Magdalena Ostertag und ihre Familie gerieten als mutmassliche ausländische «Vaganten» zunehmend unter Druck. Da die Schweizer Behörden eine Abschiebung in die ursprünglichen süddeutschen Herkunftsgemeinden anstrebten, verbrachte die Familie mehrmals wochenlange Haftzeiten in der «Äusseren Gefangenschaft» in Bern. Ihre Bewegungsfreiheit wurde zusätzlich durch provisorische Duldungsscheine, die sie an den Durchreiseorten visieren lassen mussten, massiv eingeschränkt. Dennoch gelang es Magdalena Ostertag und Joseph Anton Schneider, ihre traditionelle Lebensweise fortzusetzen. Als der südbadische Bezirk Bonndorf und der Kanton Aargau, die schliesslich zur Anerkennung und Einbürgerung der meisten Familienangehörigen hatten verpflichtet werden können, die ungeliebten Bürger 1859 in einer gemeinsamen Aktion durch eine subventionierte Auswanderung in die USA abzuschieben versuchten, waren sie trotz intensiver Fahndung nicht aufzufinden. Magdalena Ostertag wurde deshalb 1862 in einer Aargauer Gemeinde in Abwesenheit zwangseingebürgert. Ein letztes Mal taucht sie 1885 in den Akten auf, da ihre Heirat mit Schneider für die Heimatrechte der Kinder eine neue Situation ergeben hatte.⁶

III.

Die Kontextualisierung hat das Bild als Fahndungsphotographie aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die Autoren des Textes auf dem Photokarton als Vertreter der verfolgenden Behörde einerseits, als Photographen andererseits identifiziert. Unklarheit herrscht nach wie vor über die porträtierte Frau, von der man zumindest weiß, dass sie der Gruppe der schweizerischen Heimatlosen und Nicht-Sesshaften angehörte, deren Sesshaftigkeit der noch junge schweizerische Bundesstaat zu erzwingen versuchte. Die Möglichkeit, dass es sich bei der photographierten Frau tatsächlich nicht um Magdalena Ostertag gehandelt haben könnte, wie Amiet 152 ■ zunächst vermutete, kann nicht endgültig ausgeschlossen werden.

Blick, Haltung und Kleidung der abgebildeten Frau sind Zeichen dafür, dass die Aufnahme keine Repräsentationsbedürfnisse zu befriedigen hatte. Die eher unsorgfältige Ausführung der Retouchearbeiten bestätigt diesen Eindruck und weist darüber hinaus auf den seriellen Charakter des Grossauftrags hin. Der Wunsch, abgebildet zu werden, bestand für die porträtierte Person nicht. Das Abbildungsinteresse lag ausschliesslich auf Seiten der Generalanwaltschaft. Trotzdem folgte die Bildinszenierung, für die der Photograph und der Bundesrat gemeinsam verantwortlich zeichneten, zumindest vom Ansatz her den Regeln der bürgerlichen Porträtphotographie, die von den hier fehlenden Repräsentationsbedürfnissen geprägt war. Die in der erkennungsdienstlichen Fahndungphotographie noch heute angewandte Aufnahme «en face et en profil» wurde als eigener Bildtypus erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelt. Obwohl die schweizerischen Behörden vom Nutzen der Photographie für polizeiliche Zwecke durchaus überzeugt waren, fehlte dem Blick auf die Betroffenen die analytische Qualität, die erforderlich gewesen wäre, um die Wiedererkennung der zu Fahndungszwecken porträtierten Personen zu garantieren. Die Fahndungphotographie eröffnete im Prinzip die Möglichkeit, der Originale im Abbild virtuell habhaft zu werden. Dieses Potential wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch erst in Ansätzen erkannt und genutzt.

Der Wortwechsel zwischen dem Bundesanwalt und dem Photographen eröffnet weitere Bedeutungsfelder. Amiet begegnete der nicht-sesshaften Magdalena Ostertag mit dem Blick eines Mannes – seine Wahrnehmung ist eine geschlechtsspezifische. In der beinahe schwärmerischen Beschreibung der jungen Frau mit den «hübschen Gesichtszügen» und den «prachtvollen Zähnen» ist der männliche Topos von der «schönen Zigeunerin» erkennbar. Konfrontiert mit Magdalena Ostertag nimmt der Generalanwalt für einen Moment scheinbar Abstand vom zeitgenössischen Bild der Nicht-Sesshaftigkeit als einer auch in moralischer Hinsicht suspekten Lebensweise.⁷ Dem noch jungen Medium der Photographie trat Amiet mit Skepsis gegenüber. Er setzte sein inneres Auge gegen das Auge der Kamera, seine eigene Erinnerung gegen eine Technologie, die sich die bildliche Beglaubigung von Realität auf die Fahnen geschrieben hatte. Die Optik des Photographen hatte unter Umständen Merkmale hervorgehoben, die dem Auge des Generalanwalts nicht zugänglich waren. Das ihm präsentierte Abbild des Originals liess ihn nicht an seiner Erinnerung, sondern an der Echtheit des Abbildes zweifeln. Er verlangte sogar, dass die Photographie in ihrer lithographierten Form an das Bild, das er selber von der porträtierten Frau hatte, anzupassen sei. Seine Bitte an den Photographen war nicht etwa, die Frau nochmals zu photographieren, sondern vom Negativ, auf dem die Wahrheit ja festgehalten sein musste, ein weiteres Positiv zu ziehen und im Vorgang der Lithographierung Korrekturen anzubringen. Für Amiet musste ■ 153

sich die Wahrheit irgendwo zwischen Negativ und Positiv verflüchtigt haben. Im Text auf der Rückseite des Photokartons spricht er davon, dass das Bild «verbrannt» sei. Vermutlich meinte er damit die lichtbedingte Ausbleichung des Papierabzugs. Die Wegretouchierung von «Furchen u. Runzeln» schien ihm das geeignete Mittel, das Porträt wieder in Übereinstimmung mit seiner Erinnerung zu bringen.⁸

Anmerkungen

- 1 Ausgewählte Literatur zum Thema:
Wolfgang Beese, «Zur Geschichte der Polizeiphotographie», *Kriminalistik* 18 (1964), 539–550.
Ronald Berg, «Die Photographie als alltagshistorische Quelle», in Berliner Geschichtswerkstatt (Hg.), *Alltagskultur, Subjektivität und Geschichte. Zur Theorie und Praxis von Alltagsgeschichte*, Münster 1994.
Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989;
Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1974;
Pierre Bourdieu (Hg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*, Frankfurt am Main 1981.
Helmut Gernsheim, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre*. (Propyläen Kunstgeschichte), Frankfurt am Main 1983.
Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977.
Siegfried Kracauer, *Geschichte – Von den letzten Dingen*, Schriften 4, Frankfurt am Main 1971.
Thomas Meier, Rolf Wolfensberger, *Heimatlose und Vaganten. Zur Sozialgeschichte der Nichtsesshaften. Die Liquidierung einer devianten Bevölkerungsgruppe in der Homogenisierungsphase der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert in der Schweiz*, Lizentiatsarbeit Universität Bern, Bern 1986 (masch.).
Thomas Meier, Rolf Wolfensberger, «Fixierbäder. Das Bild der Nichtsesshaften in der frühen Polizeifotografie», in Benedikt Bietenhard et al. (Hg.), *Ansichten von der rechten Ordnung. Bilder über Normen und Normenverletzungen in der Geschichte*, Bern 1991.
Thomas Meier, Rolf Wolfensberger, «... diese so schädliche Menschenklasse» – Polizeiphotographien schweizerischer Heimatloser und Nicht-Sesshafter, in *Biographien*, Ausstellungskatalog, Bernisches Historisches Museum, Bern 1995.
Lydia Murauer, «Träume des Erkennungsdienstes. Über die Belichtungsober von Polizei und Wissenschaft», *Kairos* 3/4 (1989), 79–83.
Peppino Ortoleva, «Photographie und Geschichtswissenschaft, Teil 1 und 2», *Photographie und Gesellschaft* 1989, Heft 1, 5–13 und Heft 2, 4–12.
Erwin Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», *Logos* 21 (1932).
Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute, Schweizer Photographie, Band 7, Bern 1992.
Susanne Regener, «Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie», *Fotogeschichte* 38 (1991), 23–38.
Susanne Regener, «Verbrecherbilder. Fotoporträts der Polizei und Physiognomisierung des Kriminellen», *Ethnologia Europaea* 22 (1992), 67–85.
Rudolf Archibald Reiss, *La Photographie Judiciaire*, Paris 1903.
Allen Sekula, «The Body and the Archive», *October* 39 (1986), 3–64.

Thomas Theye (Hg.), *Der geraubte Schatten. Die Photographie als ethnographisches Dokument*, München 1989.

Urs Tilmanns, *Geschichte der Fotografie*, 2. Auflage, Zürich 1984.

Gunter Waibl, «Fotografie und Geschichte I, II, III», *Fotogeschichte* 21 (1986), 3–12; 22 (1986), 3–10; 23 (1987), 3–12.

2 Erwin Panofsky, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», *Logos* 21 (1932).

3 Siegfried Kracauer, «Die Photographie», in Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 26–27.

4 BAR, E 21, 20321 und 20322 [Personalakten und Photodokument].

5 BAR, E 21, 20390 und 20528.

6 BAR, E 21, 20323 und 20390.

7 Tatsächlich bewegt sich auch diese Variante der Wahrnehmung einer Angehörigen der fahrenden Bevölkerungsgruppe im bekannten Spannungsfeld zwischen Diffamierung und Romantisierung. Vgl.: Thomas Meier, Rolf Wolfensberger, «... diese so schädliche Menschenklasse – Polizeiphotographien schweizerischer Heimatloser und Nicht-Sesshafter», in *Biographien*, Ausstellungskatalog, Bernisches Historisches Museum, Bern 1995, S. 119–124.

8 Kracauer macht in «Die Photographie» den je unterschiedlichen Zusammenhang zwischen Oberfläche und Bedeutung bei Photographie und Kunstwerk an einem anekdotischen Beispiel über den Maler Trübner fest, das unsere an «Furchen und Runzeln» angebundene Fragestellung weiter erhellt: «Ein von Trübner porträtiert Mann bat den Künstler, die Runzeln und Falten auf seinem Gesicht nicht zu vergessen. Trübner deutete zum Fenster hinaus und sagte: „Da drüben wohnt a Photograph. Wenn Sie Runzeln und Falten haben wolle, da müssen Sie den kommen lassen, der macht Ihne alle rein; i mal Geschichte ...«» Kracauer fährt fort: «Denn in dem Kunstwerk wird die Bedeutung des Gegenstandes zur Raumerscheinung, während in der Photographie die Raumerscheinung eines Gegenstandes seine Bedeutung ist.» Siegfried Kracauer, «Die Photographie», in Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S. 27.