



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Inszenierungen des Fotografischen. Technik und Ästhetik
im medialen Wechsel.“

verfasst von / submitted by

Mag. David Martín-Krems

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: Von Lucky Luke zu Instagram	3
2. Bestimmungen des analogen fotografischen Verfahrens	9
2.1 Vom Naturselbstdruck zum Fotogramm	9
2.2 Vorläufer des Fotogramms: Naturselbstdruck und „Photogenic Drawing“	12
2.3 Grundlegende Charakteristika	22
2.3.1 Berührung und Belichtung	22
2.3.2 Die Spur als fotografisches Paradigma	25
2.3.2.1 Berührung oder auch nicht – der Aspekt des Materials	27
2.3.2.2 Interpretativität und Unmotiviertheit: Polizeiarbeit und Fototheorie	29
2.4 Ein Jahrhundert des Lichts – die Fotogramme des László Moholy-Nagy	43
2.4.1 Lichtgestaltung	43
2.4.2 Berührung – „erlebnis des materials“	50
2.5 Material und Bild: zwei Aspekte des analogen fotografischen Negativs	59
2.5.1 Das Negativ: Ein letztes Unikat	61
2.5.2 Kontaktabzug	75
2.5.2.1 „Innerer Monolog“ und festgeschriebene Zeitlichkeit	76
2.5.2.2 Sequenzielles Dokument: Kontextualisierung des Einzelbildes	82
2.6 Tönungen, Graustufen und auch Farben	91
2.6.1 Schwarz-Weiß in der Fototheorie	91
2.6.1.1 „lügenrische Farben“ – Vilém Flusser und die Farbfotografie	92
2.6.1.2 Die Wahrheit des Schwarz-Weißes, Roland Barthes und keine Farben	95
2.6.1.3 Schwarz-Weiß als Kunstmittel – Arnheims Film als Kunst	102
2.6.1.4 Zusammenfassung	107
2.6.2 Historisches Schwarz-Weiß: von Roger Fenton zu Kodak	108
2.6.3 Farbe in der fotografischen Praxis und auf dem Weg ins Museum	119
2.6.4 „Vom Pigment zum Licht“ – Moholy-Nagy und die Farbfotografie	133
3. Inszenierungen des Fotografischen im Film: eine Spurensuche	144
3.1 Das Beispiel <i>Mr. Turner</i>	146
3.1.1 „A Fellow With a Box“ – William Turner und die Fotografie	146
3.1.2 Heliographie, Daguerreotypie, Talbotypie	149
3.1.3 Von Niépce bis Gursky – kurzer Exkurs des Fensterblicks	179
3.1.4 Die frühe „fotografische Gemeinschaft“	188
3.2 Unglaubliche Bilder – Alejandro Amenábars <i>The Others</i>	191
3.2.1 Fotografie und Mystizismus	193
3.2.2 Bayard und Witkin – fotohistorische Eckpunkte des inszenierten Todes	206
3.2.3 Schlussbemerkung zu <i>Mr. Turner</i> und <i>The Others</i>	212
3.3 Verschachtelungen: Intermediale Verfahren in <i>Mr. Turner</i> und <i>The Others</i>	213
4. Schlussbemerkung	222

5. Bibliographie	225
6. Filmographie	245
7. Abbildungsverzeichnis	246
Abstract	257

1. Einleitung: Von Lucky Luke zu Instagram

1968 erscheint unter dem Titel *La diligence*¹ das 32. Abenteuer der Comics-Reihe *Lucky Luke* von Morris und René Goscinny. Darin wird der flinke und gerissene Cowboy Lucky Luke gebeten, eine Postkutsche der Firma *Wells Fargo* mitsamt einer Ladung genretypischer Passagiere – darunter ein Goldgräber, ein Falschspieler, ein Geistlicher und ein Fotograf – auf einer gefährlichen Fahrt von Denver nach San Francisco zu begleiten. Die Geschichte ist eine klare Referenz an den Filmklassiker *Stagecoach*² von John Ford aus dem Jahre 1939 und darüber hinaus von weiteren Verweisen auf das Filmgenre durchzogen. So sind gleich mehrere der Charaktere bekannten Schauspielern nachempfunden und keinem geringerem als Alfred Hitchcock ist ein typischer Kurzauftritt als Barkeeper gewidmet.

Doch neben diesen liebevollen Referenzen gibt es auch noch andere Gründe, die Einleitung in eine medienwissenschaftliche Arbeit mit einem Hinweis auf diese Comic-Ausgabe zu beginnen. Eröffnet der historische Hintergrund der Geschichte und eine Vielzahl der ihm eingeschriebenen Details doch einen Bezugsrahmen, der fachspezifischen Überlegungen zahlreiche Anknüpfungspunkte bietet.

1852 nahm *Wells Fargo* einen regelmäßigen Postkutschenbetrieb auf. Das Unternehmen wurde dadurch auch zu einem Symbol für den Fortschritt, den die Siedlerinnen und Siedler über das Land gebracht hatten: 1869 wurde die erste transkontinentale Eisenbahnlinie fertiggestellt, 1890 war der Prozess der Landerschließung abgeschlossen.

Der Bau der Eisenbahn, die Errichtung eines Telegrafennetzes und das Aufkommen des Zeitungswesens bilden damit den Hintergrund für das Genre des Westerns, das in Form von *Lucky Luke* seine gewitzte Comic-Variante erfährt. Ein Setting also, in dem – wie Dieter Daniels über die Erfindung der Morsetechnik angemerkt hat – „das gesamte Spektrum der technischen Ausdifferenzierung der nächsten hundert Jahre Medientechnologie“³ in ihrem Kern bereits enthalten war. So überrascht es denn auch nicht, wenn sich in *Die Postkutsche* – so der Titel der deutschsprachigen *Lucky Luke*-Ausgabe – eine kurze Episode findet, die eine konkrete mediale Technologie thematisiert: Fotografie wird hier in einer Weise behandelt, die als exemplarisch für die in dieser Arbeit angestellten Überlegungen gelten kann.

¹ Vgl. *Lucky Luke. Die Gesamtausgabe 1965 – 1967*, Köln: Egmont 2005, S. 114.

² *Stagecoach*, R.: John Ford, USA 1939.

³ Dieter Daniels, *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, München: Beck 2002, S. 40.

Zur Geschichte: Um den strengen Zeitplan von *Wells Fargo* einzuhalten, müssen Lucky Luke und seine Mitreisenden eine Abkürzung durch Gebiete der nordamerikanischen Ureinwohner – die gemäß der Logik des Genres als „Indianer“ bezeichnet werden – nehmen, wobei sie prompt in Gefangenschaft geraten. Um wieder frei zu kommen, greift Lucky Luke zu einer List. Er wendet sich an den Stammeshäuptling und kündigt an, beweisen zu können, dass sich unter den Passagieren der Postkutsche ein Magier befinde, der dem Medizinmann der „Indianer“ bei weitem überlegen sei.



Rasch wird ein Kräfteressen vereinbart, das über das Schicksal der Gefangenen entscheiden soll. Lucky Luke weist sodann den Fotografen an, eine Aufnahme zu machen. Nervös schätzt der Mann die Belichtungssituation ein, baut seine Kamera auf und macht ein Foto von Lucky Luke. Danach zieht er sich in ein „Dunkel-Tippi“ zurück, um die Aufnahme zu entwickeln. Doch als er nach getaner Arbeit das Zelt schwitzend wieder

verlässt, scheinen die Dinge nicht gut zu stehen. Der Fotograf verkündet mit Todesmine, dass die Aufnahme misslungen sei. Die Bestürzung unter den Reisenden ist groß und ungläubig entreißt Lucky Luke dem Fotografen den Abzug. Es folgt große Erleichterung, denn es stellt sich heraus, dass der Cowboy auf der Aufnahme klar zu erkennen ist. Es war lediglich die Stellung der Augen, die dem Fotografen nicht gefallen hatte, weshalb er die gesamte Aufnahme als misslungen bewertete. Das Resultat erweist sich jedoch für den notwendigen Zweck als ausreichend gut: Ein Magier, der es vermag, automatisch ein Abbild der Realität von derartiger Genauigkeit zu schaffen, muss allen Medizinmännern überlegen sein. Ehrfurchtsvoll befestigen die Indianer das Foto Lucky Lukes an ihrem Totempfahl und lassen die Gefangenen ziehen.

Was hier auf einer inhaltlichen Ebene geschieht, ist schnell erklärt: Die „Indianer“ haben noch nie etwas von der Lichtempfindlichkeit fotografischer Materialien gehört (Chemie) und wissen auch nichts von den Gesetzen der Optik (Physik). Man kann sie deshalb, und das im wortwörtlichen Sinn, leicht hinters Licht führen und ihnen naturwissenschaftlich erklärbare Vorgänge als Magie verkaufen. Doch aus medienwissenschaftlicher Perspektive erfüllt diese kurze Episode noch eine weitere Funktion. Eine Funktion, die sich allerdings nicht im erzählten Kosmos des Comic-Abenteuers offenbart. Denn nicht nur Lucky Luke und seinen Mitreisenden gereicht ein Wissen um mediale Technologien zum Vorteil, auch Morris und Cosinny wenden es geschickt für ihre Erzählung an. Nur indem sie ein auf Seiten der Leserschaft vorhandenes medienspezifisches Wissen adressieren, können sie ihre Geschichte in dieser Form erzählen. Gleichzeitig erfüllt diese Episode aber nicht nur eine konkrete dramaturgische Funktion – das Entkommen aus der Gefangenschaft –, sondern hilft auch bei der Konstruktion eines historischen Hintergrunds. Die Fotografie als Produkt der Industrialisierung steht als Symbol für eine neue Zeit und eine neue Gesellschaft, deren prototypische Vertreter und Vertreterinnen sich in der Postkutsche versammelt haben. Indem der Fotograf meint, die Aufnahme sei misslungen, sagt er zudem etwas über den künstlerischen Anspruch, den seine Berufsgruppe damals für ihre Tätigkeit reklamierte. Sie wollten nicht bloß als präzise Technikerinnen und Techniker, sondern auch als Künstlerinnen und Künstler verstanden werden, weshalb sie versuchten, ihren Produkten einen Charakter zu geben, der sie von der bloßen Reproduktion einer Vorlage abheben sollte. Ein Spannungsfeld, das die Fotografie – und die sie begleitende Theorie – bis heute nicht mehr losgelassen hat.

Gleichzeitig ziehen die Comic-Autoren Nutzen aus einer Teilung in zwei stereotype Gruppen: einerseits die mit modernen Mitteln operierenden, fortschrittsgläubigen Weißen, andererseits die im Mystizismus verhafteten „Indianer“. Auch diese Zuordnung geschieht mittels der hier inszenierten Fotografie, wobei es jedoch weniger die konkrete Aufnahme ist, der sich die Erzählung verdankt, sondern das gesamte daran gebündelte Wissen. Ein Verständnis von Fotografie, das über einzelne Fotos weit hinausgeht und „Aspekte oder Charakteristika [umfasst], mit denen dieses Medium seit seinen Anfängen behaftet ist beziehungsweise behaftet wurde.“⁴ Jenes Konzept also, das in Anschluss an Rosalind Krauss und Herta Wolf mit dem Begriff des „Fotografischen“⁵ gefasst werden kann.

Zeitsprung: Im Herbst 2013 begleitet ein Journalist des *Zeit-Magazins* den *Instagram*-Gründer Kevin Systrom bei dem Besuch einer Messe für Gegenwartskunst in Berlin.⁶ Systrom, damals noch keine dreißig Jahre alt, stammt aus Boston und ist ehemaliger Student der Kunstgeschichte. Mit seinem Online-Fotodienst war er kurz zuvor reich geworden: 2012, nur drei Jahre nach der Firmengründung, wurde *Instagram* für eine Milliarde Dollar an *Facebook* verkauft, Systrom blieb Chef der Firma.

Bei dem Besuch der Kunstmesse ist auch ein Fotograf des *Zeit-Magazins* anwesend. Systrom wendet sich direkt an ihn und fragt, ob er digital oder analog arbeite. Als der Mann sagt, er würde noch mit Film fotografieren, zeigt sich der *Instagram*-Gründer interessiert und erfragt den Filmtyp. Der Fotograf antwortet, dass er Kodak-Portra verwende, was Systrom zu der Feststellung: „Fantastisch, alte Schule. Ich mag das“⁷, bewegt.

Dieses beiläufige Gespräch, ein kurzer Austausch unter Kennern, darf als exemplarisch für die Rolle gelten, die der analogen Fotografie – bzw. dem Fotografischen, wie es in dieser Arbeit gedeutet wird – gegenwärtig zukommt. Analoge Technik ist die Ausnahme, die häufig mit einem besonderen Kommentar, oft einem der Wertschätzung, bedacht wird. Es hat sich herumgesprochen, dass sich jener technische Wandel hin zum digitalen Bild, den die Bildwissenschaft schnell als einen kategorialen erkannt, benannt und beschrieben

⁴ Herta Wolf, „Einleitung“, in: dieselbe (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 7 – 19, hier S. 7.

⁵ Der Begriff geht auf den Titel des Sammelbandes *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* zurück und wird von Krauss in der Einleitung als „theoretisches Objekt“ beschrieben. Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998 [Orig. 1990]. Siehe auch: Herta Wolf, „Einleitung“, in: Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 9 – 47, hier S. 10.

⁶ Vgl. Christoph Amend, „Der Herr der Filter“, in: *Zeit-Magazin*, 51/2013, S. 18 – 25.

⁷ Vgl. Ebd., S. 19.

hatte⁸, mittlerweile auf beinahe allen Bereichen der Fotografie vollzogen hat. An der skizzierten Begegnung wäre also weiter nichts Besonderes, würde es sich bei einer der Personen nicht um den *Instagram*-Gründer handeln.

Instagram ist ein Online-Fotodienst, der es seinen Nutzerinnen und Nutzern erlaubt, digitale Fotos einfach nachzubearbeiten und mit Filtern zu versehen, die den Bildern eine spezielle visuelle Qualität verleihen. Eine Kontrastverstärkung und ein quadratisches, von Polaroid-Aufnahmen inspiriertes Format ist der ursprünglich mit *Instagram* assoziierte Look, der die Aufnahmen damit deutlich an eine Ästhetik des Analogen rückbindet. Die intensive Nutzung derartiger Dienste ist dabei jedoch niemals bloß ehrerbietende Remediatisierung einer antiquierten Technik, sondern bringt in Form von Produkten medientechnologischer Kreuzungen immer auch neue ästhetische Kategorien hervor. Der *Instagram*-Gründer Systrom, der seiner Begeisterung über die „alte Schule“ der analogen Fotografie so impulsiv Ausdruck verleiht, arbeitet gleichzeitig also immer auch an der Zerstörung eines medienspezifischen Wissens, das auch außerhalb von Fachkreisen existieren kann. Exakt jene Art von Wissen also, auf die sich die *Lucky Luke*-Macher Morris und Goscinny rund ein halbes Jahrhundert zuvor so lustvoll bezogen hatten.

Die vorliegende Arbeit widmet sich diesem hier exemplarisch umrissenen Spannungsverhältnis von medialer Technik und ihrem theoretischen Bezugsraum, das am Beispiel zweier aktueller, dabei aber höchst unterschiedlicher kommerzieller Spielfilme behandelt wird. Da einem derartigen Vorhaben eine genaue Bestimmung der Gegenstände vorausgehen muss, wird in einem ersten Teil unter Rückgriff auf Theorie, Geschichte und fotografische Praxis die Frage nach dem spezifischen Charakteristikum der analogen Fotografie gestellt. Unter Bezug auf die maßgebenden Texte und Theorien – von Henry Fox Talbot über László Moholy-Nagy bis Roland Barthes und Phillipe Dubois – wird der Vorgang der Belichtung, das Entstehen einer Lichtspur als zentrales Element der analogen Fotografie beschrieben. Eine Analyse des konkreten fotosensiblen Materials begleitet diese Erkundung, in der auch die praktische fotografische Arbeit in ihren unterschiedlichen Ausformungen behandelt wird.

Im zweiten Teil der Arbeit erfahren die einleitend vorgenommenen Bestimmungen dann ihre konkrete Anwendung vor dem Hintergrund einer intermedialen Anordnung. Anhand

⁸ Vgl. Fred Ritchin, *After Photographie*, New York: W.W. Norton 2008.

jeweils zweier Sequenzen aus den Spielfilmen *Mr. Turner*⁹ und *The Others*¹⁰ wird dargestellt, wie Aspekte des Fotografischen von der Regie aufgegriffen und für die jeweiligen Erzählungen nutzbar gemacht werden. Eine detaillierte Betrachtung der für das Thema wesentlichen Sequenzen lässt erkennen, wie diese Form der Inszenierung nicht lediglich eine dramaturgische Funktion erfüllt, sondern einen Raum für mannigfaltige Zuschreibungen und Assoziationen eröffnet. So wird deutlich, wie ein in der Gesellschaft vorhandenes Wissen über das Medium der analogen Fotografie abgerufen und gleichzeitig immer wieder neu formiert wird.

Morris' und Goscinnys erhellende Comic-Episode wurde zu einer Zeit geschrieben, als die analoge Fotografie sich auf dem Höhepunkt ihrer Technik befand. Alle wesentlichen Erfindungen der analogen Kamera- und Filmtechnik waren abgeschlossen – die umwälzenden Veränderungen der Digitaltechnik waren noch nicht in Sicht. Es gab also ausschließlich analoge Fotografie und die Technik war aus persönlichen Erfahrungen allgemein bekannt. Man wusste, dass die Grundlagen der Kamerabedienung und Filmhandhabung – wenngleich es dafür Fachpersonal gab¹¹ – grundsätzlich von jedem erlernt werden konnte, man wusste, dass Fotografien im Dunklen entwickelt werden mussten, und nicht zuletzt wusste man auch, wie analoge Fotografien aussahen. Der *Instagram*-Gründer Kevin Systrom war zu dieser Zeit noch nicht einmal geboren. Als Student hatte er Jahrzehnte später die Dunkelkammerarbeit erlernt und mit unterschiedlichen analogen Filmtypen experimentiert. Dabei war ihm die Idee gekommen, eine Anwendung zu programmieren, die es ermöglicht, einen ursprünglich spezifisch analogen Look auf digitale Bilder zu übertragen. Eine Idee, die im Kontext der sozialen Medien des Web 2.0 geradezu explodiert ist und die Art, wie mit digitalen Schnappschüssen umgegangen wird und wie diese Bilder aussehen, nachhaltig verändert hat. Systrom hat der analogen Fotografie, die wirtschaftlich zu diesem Zeitpunkt bereits keine relevante Größe mehr war, mit seiner Erfindung sicher nicht geschadet, jedoch hat er dazu beigetragen, dass die nachfolgende Generation über die Episode aus *Die Postkutsche* wohl nicht mehr in dergleichen Weise lachen wird können, wie das die vorausgegangene noch getan hat.

⁹ *Mr. Turner*, R.: Mike Leigh, UK 2013.

¹⁰ *The Others*, R.: Alejandro Amenábar, USA 2001.

¹¹ Der Beruf der Fotografin / des Fotografen ist in Österreich seit 2013 kein geschütztes Gewerbe mehr. In der Begründung zur Änderung der Gewerbeordnung wurde argumentiert, dass durch die technischen Veränderungen im Zuge der Digitalisierung keine speziellen Kenntnisse mehr nötig seien. Vgl. o.N., „Freies Gewerbe Berufsfotograf“, in: *Wirtschaftskammer Österreich*, 2016.

2. Bestimmungen des analogen fotografischen Verfahrens

2.1 Vom Naturselbstdruck zum Fotogramm

Fotogramme sind beständig. Nicht in Form der einzelnen Arbeit, sondern als fotografische Gattung per se. In unterschiedlichen Ausprägungen lassen sie sich bis zur Erfindung der fotografischen Technik – und mit Einschränkungen auch darüber hinaus – zurückverfolgen und gehören zu jenen analogen Techniken, die im Verlauf der gesamten analogen Fotografiegeschichte aus unterschiedlichsten Motivationen heraus praktiziert wurden. Auch gegenwärtig existiert das Fotogramm noch. So zum Beispiel als Übungsanordnung im Bereich der fotografischen Ausbildung, die es ermöglicht, ganz grundsätzliche Vorgänge der analogen Fotografie in Reinform kennen zu lernen. Aber auch im Bereich der digitalen Fotografie gibt es Versuche, das Fotogramm bzw. seine genuine Erscheinung ins Feld der elektronischen Bildbearbeitung überzuführen.

In Bezug auf das Verhältnis von Ästhetik und Technik sind Fotogramme gleich in mehrfacher Hinsicht von ganz besonderer Bedeutung. Als technische Minimalform, die Fotografie auf ihre wesentlichsten Elemente reduziert, spüren sie dem nach, was die fotografische Bilderzeugung ganz grundsätzlich ausmacht. Als Bilder, die sich direkter Berührung verdanken, treiben sie die Kategorie des Indexikalischen auf die Spitze. Ein Umstand, der die Erfinderinnen und Erfinder der Fotografie, mit ihrem Streben nach technischen Verbesserungen, ebenso fasziniert und beflügelt hat wie die an der Auslotung eines neuen Verfahrens interessierten Künstlerinnen und Künstler. Nicht zufällig wurde dann auch innerhalb der Fototheorie versucht, die Besonderheiten des Mediums in Anlehnung an diese elementarste Spielform zu bestimmen.

Aber mehr noch: Dadurch, dass Fotogramme häufig mit dem Prinzip einer naturalistischen Abbildfunktion brechen, wird das Verfahren ästhetisch immer auch auf sich selbst zurückgeworfen. Das fotografische Grundprinzip, das ihr Entstehen bestimmt, manifestiert sich in Fotogrammen also auch auf einer visuellen Ebene. Fotogramme sehen deshalb zu allererst immer nach dem aus, was sie auch sind: nach Fotogrammen. Ein bemerkenswerter Unterschied zur herkömmlichen Kamerafotografie, die in erster Linie stets nach dem aussieht, was sie abbildet und erst auf einen zweiten Blick auch ihre eigene Medialität präsentiert.

Es ist also durchaus schlüssig, wenn Timm Starl festhält, dass

„das Fotogramm weniger als eine ‚Untergattung des Fotos‘ denn die Fotografie als Kind des Fotogramms zu verstehen [ist], das in seinem erwachsenen Status auf den direkten Kontakt von Gegenstand und Fotopapier verzichtet und die Spuren des Realen nicht mehr in der Rückseite der Dinge [im Negativ, DMK], sondern in Konfrontation mit ihnen sucht.“¹²

Eine ursprüngliche und sehr direkte Variante der Fotografie also, die, listet man sämtliche Besonderheiten auf, die sich daran exemplifizieren lassen, Aspekte des Historischen (früheste Versuche), Technischen (Minimalform) und Theoretischen (Index, Selbstreferenzialität) verbindet.

Kraft dieser Zuspitzung ist das Fotogramm im Laufe der Zeit zu einem ästhetischen Wanderphänomen geworden, das – bewusst oder unbewusst – auch andere Bereiche der Fotografie beeinflusst hat. Immer wieder stolpert man über Aufnahmen, die in Bildaufbau und Belichtung, wenngleich es sich dabei um mit Kamera und Objektiv erzeugte Fotos handelt, klar auf die visuelle Charakteristik der Fotogramme abheben.

Und schließlich wurde auch der experimentelle Film schnell zum Träger von Bildern, die das Fotogramm in eine bewegte Form überführten¹³, wobei auch dabei die beschriebenen Zugänge zu beobachten sind. Zum einen gehört die direkte Arbeit mit und am Filmstreifen – also analog zum Einzelbild-Fotogramm – zum Standardrepertoire der Filmavantgarde¹⁴, zum anderen finden sich auch Beispiele aus anderen Genres, die an die visuelle Extremform des Fotogramms anschließen. Die kontrastreichen Kamerafotografien Raoul Hausmanns¹⁵, die auf Aspekten der Berührung und Materialablagerung beruhenden Arbeiten von Marcel Duchamp¹⁶ sind in diesem Zusammenhang exemplarisch zu erwähnen.

¹² Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, Marburg: Jonas 2012, S. 134.

¹³ So zum Beispiel in den Filmen *Man Rays*. Vgl. Noam M. Elcott, „Darkened Rooms: A Genealogy of Avant-Garde Filmstrips from Man Ray to the London Film-Makers’ Co-op and Back Again“, in: *Grey Room: Architecture Arts Media Politics*, 30, 1/2008, S. 6 – 37.

¹⁴ Vgl. Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien: Springer 2010.

¹⁵ Siehe etwa die Serie *Lichtspiel um einen Stuhl* sowie den gleichnamigen Text. Vgl. Raoul Hausmann, „Lichtspiel um einen Stuhl“ [Orig. 1931], in: ders., *Photographisches Sehen. Schriften zur Photographie 1921 – 1968*, München: Fink 2015, S. 55 – 63.

¹⁶ Vgl. Rosalind Krauss, „Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären“ [Orig. 1981], in: dieselbe, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998, S. 73 – 89.

Im folgenden Kapitel wird es aber weniger darum gehen, die Geschichte dieser fotografischen Spielform nachzuzeichnen, als vielmehr um eine Bestandsaufnahme dessen, was sich daran für die analoge Fotografie insgesamt festmachen lässt. Leitgedanke ist dabei die Annahme, dass sich etwas der Fotografie eigenes – Vorgänge also, die andere künstlerische und technische Verfahren der Bildproduktion nicht teilen – an einer derartigen Extremform idealtypisch darstellen lässt.

2.2 Vorläufer des Fotogramms: Naturselbstdruck und „Photogenic Drawing“

Der Naturselbstdruck ist eine frühe Technik der Bildproduktion, die häufig als Vorform der Fotografie interpretiert wird und dabei vor allem in eine Linie zur Technik des Fotogramms gestellt wird. Eine kurze analytische Gegenüberstellung der Verfahren ist nicht nur aus fotohistorischer Perspektive lohnend, sondern auch hilfreich dabei, dem nachzuspüren, was an Fotogrammen so charakteristisch ist.

Schlüssig erscheint eine Verbindung zwischen Naturselbstdruck und Fotogramm schon allein deshalb, weil beide Verfahren auf den ersten Blick tatsächlich zahlreiche Ähnlichkeiten aufweisen. Gemein ist ihnen etwa die höchst simple Anordnung, die außer einem Trägermaterial – gewöhnliches bzw. sensibilisiertes Papier – und dem abzubildenden Objekt – etwa ein Blatt oder eine ganze Pflanze im Fall des Drucks, beliebige Alltagsgegenstände beim Fotogramm – kaum nach weiteren Materialien verlangt. Das Objekt wird auf das Papier gelegt und hinterlässt darauf in beiden Fällen eine Spur, die in ihrer Ausprägung direkt von der Form des Objekts abhängig ist und grundsätzlich im Maßstab 1:1 erscheint. Befreit von jedem Hintergrund, scheinen die dargestellten Objekte im leeren, referenzlosen Raum zu schweben. Der konkrete räumliche Kontext, den Fotografien sonst notwendiger Weise stets mit abbilden, entfällt bei dieser Variante.

Naturselbstdrucke sind bis weit vor der Erfindung der Fotografie hinaus belegt. Die ältesten erhaltenen Drucke stammen aus dem 13. Jahrhundert.¹⁷ Sie bildeten eine frühe Möglichkeit, Objekte mit einer größtmöglichen Naturtreue und ohne den verfälschenden Eingriff des Menschen zu fixieren. Ein Verfahren also, das erst später durch die Fotografie auf andere Bereiche der Natur ausgedehnt werden konnte. Die so entstandenen Abdrücke sind neben der jeweils konkreten Information, die sie liefern, gleichzeitig also immer auch Bilder eines prototypischen epistemologischen Zugriffs. Als eines der bedeutendsten Werke gilt die *Botanica in originali*¹⁸ aus dem Jahr 1733, für die der Botaniker Johann Hieronymus Kniphof mit dem Drucker Johann Michael Funke zusammenarbeitete.¹⁹ Zum Verfahren selbst ist folgendes bekannt:

¹⁷ Vgl. Michaela Klinkow, *Blütenpracht und Wissenschaft. Botanische Buchillustrationen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Oldenburg: Isensee 2007, S. 32.

¹⁸ Johann Hieronymus Kniphof, *Botanica in Originali*, Erfurt: Johann Michael Funcke 1733.

¹⁹ Vgl. Olaf Breidbach u. a. (Hg.), *Natur im Kasten, Lichtbild, Schattenriss, Umzeichnung und Naturselbstdruck um 1800*, Jena: Ernst-Haeckel-Haus 2010, S. 83.

„Demzufolge wurden die Pflanzen zuerst wie für ein Herbarium getrocknet und gepresst, hernach legte man sie auf einen festen mit Druckfarbe versehenen Untergrund, deckte sie mit Makulaturpapier ab und färbte sie dann mit Hilfe einer Druckpresse ein. Nachdem das Schutzpapier entfernt war, konnten die Pflanzenteile mit der eingefärbten Seite nach oben vorsichtig auf einem frischen, sauberen Papierbogen arrangiert werden. Anschließend wurde das feuchte Druckpapier, das bereits mit der Beschriftung versehen war, aufgelegt und alles zusammen mit der Druckpresse gedruckt.“²⁰

Es kamen für den Naturselbstdruck also grundsätzlich nur Objekte in Frage, die von ihren Abmessungen her zu bewältigen waren und zudem über Oberflächen verfügten, die von ihrer Beschaffenheit her das Aufbringen von Druckfarben erlaubten.



Abb. 1:
J. H. Kniphof und J. M. Funke, *Gefüllte Klatsch-Rosen*, Naturselbstdruck von 1733.

Die damals populäre Botanik erwies sich als ideales Anwendungsgebiet und die *Ectypa plantarum* erlebte im 18. und 19. Jahrhundert einen Höhepunkt, der in den historischen Darstellungen häufig mit dem Namen Alois Auer von Welsbachs in Zusammenhang gebracht wird. Auer war im Zeitraum von 1841 bis 1868 Direktor der k. k. Hof- und

²⁰ Ebd. S. 84.

Staatsdruckerei Wien, sein Werk *Die Entdeckung des Naturselbstdrucks*²¹ stammt von 1853 und beruhte auf einer Modifikation des Verfahrens. Auer hatte eine Methode entwickelt, „bei der ein flaches Objekt unter Druck in eine Bleiplatte geprägt wird. Mit Hilfe galvanischer Verfahren wurden diese Bleiabdrucke zu kupferstichähnlichen Tiefdruck-Druckstöcken weiterverarbeitet.“²² Auers Neuerfindung des Naturdrucks wird auch noch aus heutiger Perspektive eine bemerkenswerte visuelle Qualität zugestanden:

„The large page (about 30 x 40 cm) is startling at first glance. Clearly a two-dimensional printed page, the image yet presents such fidelity to surface texture as to demand that viewers run their fingers over the creature's furry body and leathery wings to verify its printedness.“²³



Abb. 2:
Alois Auer, *Blätter des Waldfarn*,
Naturselbstdruck, 1853.

Ein Blick auf die Jahreszahlen verdeutlicht, wie unpräzise eine Einordnung des Naturselbstdrucks als Vorform der Fotografie schon allein in zeitlicher Hinsicht wäre, denn tatsächlich existierten beide Verfahren auch noch nach Erfindung der Fotografie nebeneinander. So erfolgte Auers Neuerfindung zu einem Zeitpunkt, zu dem die fotografischen Verfahren Daguerres und Talbots bereits seit eineinhalb Jahrzehnten

²¹ Alois Auer von Welsbach, *Die Entdeckung des Naturselbstdruckes*, Wien: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei 1854.

²² Ebd. S. 81.

²³ Naomi Hume, „The Nature Print and Photography in the 1850“, in: *History of Photography*, 35. Jg., 1/2011, S. 44 – 58, hier S. 44.

bekannt waren. In der Beschreibung seines Verfahrens nimmt Auer dann auch direkten Bezug auf die Fotografie, wobei er das Druckverfahren als überlegen, weil unkomplizierter beschreibt.²⁴ Eine bemerkenswerte Feststellung, wenn man bedenkt, dass sowohl Daguerre als auch Talbot ihre Verfahren gerne mit den Schlagworten der Schnelligkeit und Unkompliziertheit beworben hatten. Doch der wetteifernde Ton, in dem Auer seine Drucke anpreist, erklärt sich nicht lediglich aus einer berufsbedingten Konkurrenzhaltung, sondern scheint auch auf Ebene der Resultate durchaus gerechtfertigt. Seine Pflanzendrucke haben nur mehr wenig von der primitiven umrisshaften Erscheinung der frühen Naturselbstdrucke, die die visuelle Eigenart der Fotogramme vor allem aufgrund ihrer schlichten Form vorweg zu nehmen schienen. Aus heutiger Perspektive lässt sich die außerordentliche Naturtreue der Auerschen Drucke – und das ist wohl der schlagendste Beweis dafür, wie die Fotografie die Druckverfahren schließlich doch übertrumpft hat – mit keinem Begriff treffender beschreiben, als dem des Fotorealismus.²⁵ Doch es war noch ein weiter Weg, bis die Fotografie aus diesem Wettstreit als Siegerin hervorgehen sollte. Noch 1879 beklagte der Chemiker und Fotograf Alphonse Davanne die geringe Akzeptanz, die der von ihm praktizierten neuen Technik seitens der Wissenschaft zuteil wurde.²⁶

Aufschlussreich ist auch eine Karikatur des Malers Philippe Rousseau, die 1866 als Holzstich erschienen, einen Fotografen in seiner Dunkelkammer als panschenden Laboraffen darstellt: Ein grafisches Verfahren verhöhnt ein anderes. Der Wettstreit um die Vorherrschaft der jeweiligen Technik wurde also nicht lediglich in Form von Bemühungen um das bessere Resultat ausgetragen, sondern brach sich auch auf weit banalerer Weise Bahn.

²⁴ Ebd., S. 45.

²⁵ Der Begriff des Fotorealismus, der immer dort auftaucht, wo von einem besonders hohen Grad der Naturnähe die Rede ist, verweist auf die Übernahme bereits etablierter Konventionen aus Fotografie und Film zur Beschreibung anderer Techniken. Dabei kann es sich um ältere Verfahren wie eben den Druck oder neuere Verfahren wie z.B. Computersimulationen handeln. Die Fotografie wird so zu einem Gradmesser der Ähnlichkeit, auf deren höchster Stufe sie (gegenwärtig) selbst steht. Siehe auch: Jens Schröter, „Das Ende der Welt“, in: Alexander Böhnke, Jens Schröter (Hg.), *Analog / Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: Transcript 2004, S. 336 – 354, hier S. 350f.

²⁶ Miriam Halwani, *Geschichte der Fotogesichte*, 1839 – 1939, Berlin: Reimer 2012, S. 35.



Abb. 3:
Philippe Rousseau,
Der Fotograf in seiner Dunkelkammer,
Karikatur von 1866.

So nah die Ergebnisse von Naturselbstdruck und Fotogramm in ihrer visuellen Qualität einander schließlich noch kamen, so unterschiedlich waren und sind die Verfahren, auf denen sie fußen. Abgesehen davon, dass die Drucke in der Regel von Hand nachkoloriert wurden und die Druckergebnisse auch nicht in der Art identisch waren, als dass sich das Verfahren mit den von fotografischen Negativen erzeugten Abzügen vergleichen ließe²⁷, bestehen zwischen Naturselbstdruck und Fotogramm – und damit generell Fotografie – weitere ganz essentielle Unterschiede. Einerseits in Bezug darauf, wie die Spuren entstehen, die die Objekte auf dem Trägermaterial hinterlassen, andererseits in Form der Beschaffenheit des verwendeten Materials. Wie in der historischen Beschreibung ausgeführt, kommt es beim Naturselbstdruck – wie der Name schon sagt – zu einem Abdruck der Natur, d. h. des Gegenstands selbst. Dabei reagieren mit Druckfarbe behandelte Objekte mit einem Trägermaterial. Das Charakteristikum von Fotogrammen allerdings ist es, dass die abgebildeten Gegenstände eben gerade *nicht* mit dem Trägermaterial reagieren. Sie verdanken ihr Zustandekommen einzig dem Licht, das von den Gegenständen abgelenkt, umgelenkt oder völlig ausgeschlossen wird. Der irreführende Umstand, dass die dabei verwendeten Objekte auf dem so erzeugten Bild dennoch zu erkennen sind – nur eben im Negativ – verstellt den Blick aufs Wesentliche:

²⁷ Beim Naturselbstdruck konnten pro Pflanze nur eine geringe Anzahl bzw. nur ein einziger Abdruck hergestellt werden, wobei die Ergebnisse mitunter recht unterschiedlich ausfielen.

Die dargestellten Objekte selbst schreiben sich nicht ins Trägermaterial ein. Das hängt direkt mit dem zweiten substantiellen Unterschied zusammen: Das Trägermaterial ist im Falle des Naturselbstdrucks nicht fotosensibel. Es fehlt also der für jedes fotografische Verfahren grundlegende Vorgang der Belichtung bzw. der dadurch angestoßene fotochemische Prozess. Genau genommen besteht zwischen den beiden Techniken – so verlockend die Verlängerung der fotografischen Technik über die historischen Grenzen ihrer eigentlichen Erfindung hinaus auch sein mag – weder im physikalischen, noch im chemischen Sinne eine direkte Verbindung. Ein Druck, so naturnah sein Ergebnis auch wirken mag, ist schlichtweg keine Fotografie.

In zeitgenössischen Ausprägungen experimenteller fotografischer Techniken existieren dennoch Verfahren, die dazu geeignet scheinen, das brüchige Verhältnis zwischen Druck und Fotografie zu versöhnen.



Abb. 4:
Joan Fontcuberta,
The Trace of things II,
Light Calligram, 1993.

Der katalanische Künstler Joan Fontcuberta experimentiert seit den 90er-Jahren mit verschiedenen Ansätzen der kameralosen Fotografie, wobei mit Fotochemie behandelte Objekte direkt auf Fotopapier gelegt werden und die dabei entstehenden Ablagerungen anschließend fixiert werden.²⁸

²⁸ Floris M. Neusüss, Margit Zuckriegl (Hg.), *kamera los. das fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart*, Salzburg und München: Pustet 2006, S. 41.

Der Begriff des Chemigramms, der in derartigen Kontexten seit dem Zweiten Weltkrieg Verwendung findet²⁹, verweist auf die spezifisch fotografische Substanzänderung, der sich diese Art von Bildern verdanken. Eine Veränderung, die exakt dort stattfindet, wo der physische Kontakt gegeben war. Also so, wie es auch bei Druckverfahren, nicht aber bei Fotogrammen, der Fall ist. Solcherart lassen sich derartige Arbeiten als Schnittmenge aus Naturselbstdruck und Fotografie deuten. Dass Fontcuberta gleich mehrere seiner Serien mit dem Begriff der Spur (*The Trace of Things*) überschrieben hat, verweist einmal mehr auf die Bedeutung dieser speziellen visuellen Kategorie, die in Folge noch genauer betrachtet werden soll.

Wenn Druck und Fotografie in ihrem technischen Zustandekommen im Regelfall auch vieles trennt, kann die Ähnlichkeit der Ergebnisse auf rein visueller Ebene dennoch derart frappant sein, dass man geneigt ist, in einem Naturselbstdruck spontan die Vorwegnahme des fotografischen Verfahrens zu erkennen. Und tatsächlich lässt sich hinter der Technik in Bezug auf Originalität und Naturnähe – ungeachtet der technischen Details – der Wunsch nach einer Form der Abbildung erkennen, dem erst mit späteren, tatsächlich fotografischen Verfahren entsprochen werden konnte. „The nature print seemed to satisfy a particular need that arose in the nineteenth century. Botany had become a popular amateur pastime by mid-century and the demand for inexpensive pictorial representation was growing.“³⁰

Der Fotopionier William Henry Fox Talbot und die Botanikerin Anna Atkins waren beinahe zeitgleich diesem Wunsch nach einem günstigen und möglichst authentischen Abbildverfahren nachgekommen. Talbot führte ab 1839 mit seinen fotogenischen Zeichnungen („photogenic drawings“) den Naturselbstdruck in einen tatsächlich fotografischen Prozess über.³¹ Die britische Botanikerin Anna Atkins war im Publikum³², als Talbot im selben Jahr auf einem Kongress der Royal Society sein Verfahren

²⁹ Vgl. Floris M. Neusüss, „wirklich möglich. Das Fotogramm – Erfindung und Entdeckung“, S. 9.

³⁰ Naomi Hume, „The Nature Print and Photography in the 1850s“, S. 50.

³¹ Talbot wollte bereits 1839 – also noch vor *The Pencil of Nature* – eine Publikation mit Fotogrammen botanischer Objekte umsetzen. Vgl. Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 132.

³² John Georg Children, Anna Atkins Vater, gehörte der Royal Society an. Auch in Bezug auf diese Episode ließe sich einmal mehr von einer fotografischen Gemeinschaft sprechen. Vgl. Mila Moschik, „Experimentierfeld und Wundergarten. Stilleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten“, in: Toni Stooss (Hg.), *Flowers and Mushrooms*, München: Hirmer 2013, S. 18 – 63, hier S. 20.

präsentierte.³³ Wenig später begann Atkins an *British Algae: Cyanotype Impressions*³⁴, einer umfangreichen Sammlungsdokumentation von Meeresalgen zu arbeiten, wobei sie sich der Technik der Cyanotypie bediente, die auf einer Erfindung des Astronomen Sir John Herschel beruht.

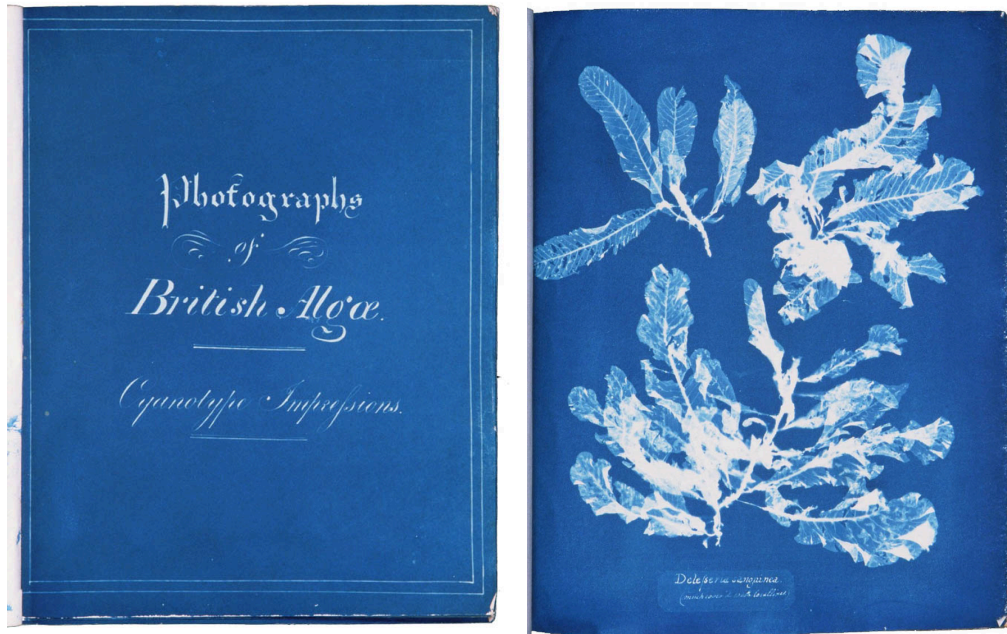


Abb. 5 und Abb. 6:

links: Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, Buchumschlag.
rechts: Eine der Abbildungen, *Delesseria Sanguinea*, 1843.

Das Verfahren, das auf der Lichtempfindlichkeit von Eisensalzen basiert³⁵, bringt strahlend blaue, lichtstarke Töne hervor. Ein Umstand, der sich ideal für Atkins Vorhaben erwies, suggerierte der intensive Blauton doch die Meerestiefe und damit das natürliche Umfeld der dargestellten Algen.³⁶ Der Vorgang selbst bestand bereits aus den drei für die analoge Fotografie typischen Schritten: Empfindlich machen, Belichten, Fixieren.³⁷ Atkins Aufnahmen sind damit, wenn auch auf einem recht simplen Niveau, fotografisch. *British Algae: Cyanotype Impressions* erschien im Oktober 1843, Talbots *The Pencil of Nature*

³³ Vgl. Boris Friedewald, *Meisterinnen des Lichts. Große Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten*, München, London, New York: Prestel 2014, S. 16.

³⁴ Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843.

³⁵ Vgl. Floris M. Neusüss, „wirklich möglich. Das Fotogramm – Erfindung und Entdeckung“, S. 8.

³⁶ Mila Moschik, „Experimentierfeld und Wundergarten. Stillleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten“, S. 20.

³⁷ Vgl. Boris Friedewald, *Meisterinnen des Lichts. Große Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten*, S. 19.

bekanntlich 1844. Wenngleich *British Algae* mit Cyanotypien von Algen lediglich eine sehr schlichte fotografische Grundform umsetzt – wogegen sich *The Pencil of Nature* geradezu als umfangreiche Leistungsschau der Fotografie ausnimmt – ist es auf einer rein technischen Ebene tatsächlich der Verdienst Atkins, das erste Buch mit fotografischen Abbildungen publiziert zu haben. Ein Faktum, auf das zumindest in Fachkreisen bereits regelmäßig hingewiesen wird.³⁸

Auch William Henry Fox Talbot widmete sich immer wieder dem Gebiet der Botanik. Seine fotogenischen Zeichnungen, also mittels sensibilisiertem Papier erzeugte Abdrücke im Negativ – zugleich frühe Fotogramme – zeigen immer wieder Pflanzen.



Abb. 7:
William Henry Fox Talbot,
Astrantia Major,
Fotogenische Zeichnung, 1838.

Einige davon präsentierte er befreundeten Botaniker_innen, wobei deren Rückmeldungen nicht immer positiv ausfielen. So wurde etwa die mangelnde Detailgenauigkeit oder auch das vollständige Fehlen eines Schattens kritisiert.³⁹ Der Naturselbstdruck in seiner hoch perfektionierten Ausprägung war der fotografischen Technik zu Beginn also noch überlegen. Talbot, der an seinen Pflanzenfotogrammen die helle Abbildung auf dunklem Grund als ungeeignet empfand, kam auf den Gedanken, das Bild noch einmal umzukopieren, um eine dunkle Pflanze auf hellem Grund zu erhalten.⁴⁰ Ein derartiges Foto stellt dann auch Tafel VII aus *The Pencil of Nature* dar.

³⁸ Naomi Hume, „The Nature Print and Photography in the 1850s“, S. 51.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Floris M. Neusüss, „wirklich möglich. Das Fotogramm – Erfindung und Entdeckung“, S. 7.



Abb. 8:
William Henry Fox Talbot,
Tafel VII aus *The Pencil of Nature*,
Fotografie eines Blattes, 1844.

Dass Talbot damit gleichzeitig das Negativ-Verfahren erfunden hatte, das die Anfertigung einer beliebigen Menge an nahezu identen Abzügen ermöglichte und die analoge Fotografie in Folge dauerhaft bestimmen sollte, ist bekannt. Die Fotografie war dadurch mit dem Naturselbstdruck zumindest in Bezug auf die Positiv-Darstellung gleichgezogen, Detailtreue und Färbigkeit waren den hochwertigen Druckverfahren jedoch weiterhin unterlegen.

So klein der Schritt vom Naturselbstdruck zum Fotogramm auf einer rein visuellen Ebene auch erscheinen mag, ist er in technischer Hinsicht doch kategorial. Dabei erweist sich jene Bruchstelle, die sich in dem grundlegenden Unterschied zwischen Fotografie und Druck erkennen lässt, als produktiv in Bezug auf generelle Aussagen über das Wesen des fotografischen Verfahrens. Dabei sind es vor allem die Aspekte der Berührung und der Belichtung, die immer wieder ins Auge fallen.

2.3 Grundlegende Charakteristika

Eine Analyse von Naturselbstdruck, Fotogramm und Fotografie entlang der Koordinaten Berührung und Belichtung erscheint als idealer Ausgangspunkt für die Suche nach jenen Elementen, die ein Verfahren aufweisen muss, um ganz grundsätzlich als fotografisch zu gelten. Wobei in dem hier verwendeten Zusammenhang der rein technische – also physikalische bzw. chemische – Vorgang gemeint ist, der Fotografien in Differenz zu anderen Verfahren auszeichnet. Relevant werden dabei zwangsläufig auch Aspekte, die es ermöglichen, die Fotografie vor einem zeichentheoretischen Hintergrund zu verorten.

2.3.1 Berührung und Belichtung

Folgt man der Ansicht, dass der Index – ein auf Berührung beruhender Zusammenhang zwischen Objekt und Abbild also⁴¹ – das konstitutive Element der Fotografie ist, scheint eine Verbindung zwischen Naturselbstdruck und Fotogramm schlüssig. Rosalind Krauss hat einen derartigen Vorschlag formuliert, der dem indexikalischen Charakter in Kunstwerken von Man Ray, Marcel Duchamp und anderen nachspürt. Unter Bezug auf Fotogramme schreibt sie, dass sich in ihnen etwas verdeutliche, was für Fotografie insgesamt stehe.

„Aber das Fotogramm verstärkt oder verdeutlicht nur, was für jede Fotografie gilt: Jede Fotografie ist das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird. Die Fotografie ist also eine Form des Ikons, d. h. einer visuellen Ähnlichkeit, die eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand hat.“⁴²

Ausgehend von Überlegungen zum Fotogramm wird Indexikalität hier also zur Wesensbestimmung des Fotografischen schlechthin. Dieser Logik folgend ist es Kraus

⁴¹ Im Sinne der Semiotik Peirces als eines von drei Zeichen neben Ikon und Symbol. Vgl. Charles Sanders Peirce, „Die Kunst des Rasonierens“ [Orig. 1893], in: derselbe, *Semiotische Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 191 – 201.

⁴² Rosalind Krauss, „Anmerkungen zum Index: Teil I“, in: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 140 – 157, hier S. 149.

dann auch möglich, Kunstwerke, die per se nicht fotografischen Ursprungs sind, als fotografieähnlich zu kategorisieren. Ablagerungen von Staub – als Index für das Verstreichen von Zeit – in Marcel Duchamps *Das große Glas* (1915 – 1923) etwa, dienen Kraus als Beleg dafür, Duchamps Arbeit als eine „Art Fotografie“ zu deuten.⁴³ Es geht demnach um ein Funktionsmodell von Kunst, dass sich am deutlichsten in Form der Kamerafotografie zeigt, aber auch vielen anderen Ausformungen der Kunstproduktion der siebziger Jahre immanent ist. Krauss nennt alle Varianten der Kunst, die auf Dokumentation beruhen und die – damals noch neue – Videokunst.⁴⁴ „Aber nicht die verstärkte Präsenz der Fotografie als solche ist bezeichnend. Bezeichnend ist viel mehr deren Verbindung mit expliziten Formen des Index.“⁴⁵ An einer derartig exzessiven Ausweitung eines fotografischen Grundprinzips, lässt sich, wie Peter Geimer angemerkt hat, einiges aussetzen. „Es ist [...] nicht einsehbar, warum unter all den verschiedenen Erscheinungsformen des Index ausgerechnet die Fotografie das Leitmodell abgeben soll – und nicht beispielsweise die Fußspur oder der Abdruck im Sand.“⁴⁶ Ein Einwand, der, wie noch zu sehen sein wird, von großer theoretischer Tragweite ist.

Doch zurück zur fotografischen Sonderform des Fotogramms, das Kraus gewissermaßen als Ausgangspunkt für ihre Überlegungen dient. Tobias Wilke hält diesbezüglich fest, dass zwar sowohl Fotogramm als auch Fotografie generell (also mit Kamera und Objektiv) auf dem Prinzip der Indexikalität und damit einer „physischen Präsenz“ des abgebildeten Gegenstands beruhen. „Doch wird diese Präsenz gerade nicht als körperlicher Abdruck wirksam, sondern setzt [...] eine Übermittlung durch Licht voraus.“⁴⁷ Beim Fotogramm ist in der Regel aber eine tatsächliche Berührung im physikalischen Sinne gegeben. Wilke kommt deshalb zu folgendem Schluss:

„Was es [das Fotogramm, DMK] forciert und deutlich macht, ist daher nichts, das ebenso – nur eben weniger ‚explizit‘ – der Kamerafotografie eigen wäre, sondern etwas, das diese gerade nicht mehr, oder allenfalls noch in metaphorischer Zuschreibung, umfasst.“⁴⁸

⁴³ Ebd., S. 151.

⁴⁴ Ebd., S. 155.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Peter Geimer, *Theorien der Fotografie*, Hamburg: Junius 2010, S. 26.

⁴⁷ Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918 – 1939*, München: Fink 2010, S. 159.

⁴⁸ Ebd.

Jene Komponente der Berührung also, die Fotogramm und Fotografie bei technisch präziser Auslegung trennt – Wilke unterscheidet treffend zwischen Abstands- und Berührungsbildern⁴⁹ –, ist dieselbe, die Fotogramm und Naturselbstdruck eint, beruhen doch beide Verfahren maßgeblich auf dem physischen Kontakt zwischen Objekt und Trägermaterial. In diesem Sinne stünden Druck und Fotogramm einander näher, als Fotogramm und Fotografie.

Genau umgekehrt verhält es sich mit dem Aspekt der Belichtung. Die Frage nach der Rolle der Belichtung zur Bestimmung der Fotografie kann zu allererst durch das Wort selbst beantwortet werden. „Drei Tage nach Talbots Ausstellung in Faradays Bibliothek schreibt einer der bedeutendsten Physiko-Chemiker Englands, der Astronom John Herschel, seinem Freund Talbot über das Problem der Fotografie, das zunächst und zuerst ein Problem des Namens sei.“⁵⁰ Ihm ist es zu verdanken, dass sich die von einer „Naturromantik“⁵¹ getriebene Terminologie rund um das neue und damit natürlich vorerst namenlose Verfahren gelöst hat. Herschel hatte angemerkt, dass ihm der von Talbot verwendete Begriff *photogenic* wenig passend erscheine und stattdessen den Begriff *photographic* vorgeschlagen. Seit jenem Schreiben, so Wolfgang Hagen, bestehe nun Klarheit, dass es bei Fotografie „um ein Aufschreibesystem für das Licht geht.“⁵² Ein Vorgang, der nach einer für Licht empfänglichen Grundlage, der fotosensiblen Schicht, verlangt. Anders ausgedrückt: Nur wenn eine physikalische Veränderung im Sinne einer Belichtung stattfindet, kann im technischen Sinne auch tatsächlich von Fotografie gesprochen werden. Bei Kamerafotografie (Abstandsbild) und Fotogramm (Berührungsbild) ist dies der Fall, beim Naturselbstdruck – wie oben ausgeführt – nicht. Dem Fotogramm als Verfahren kommt damit die besondere Rolle zu, die beiden für die Fotografie als konstitutiv geltenden Faktoren, Indexikalität und Belichtung zusammenfallen zu lassen:

„Das Fotogramm, so ließe sich sagen, ist seiner Entstehung nach im Zwischenraum, ja in einem Schnittpunkt von Körperabdruck und Lichtaufzeichnung positioniert. Es beruht auf einer

⁴⁹ Ebd., S. 158.

⁵⁰ Wolfgang Hagen, „Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung“, in: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 195 – 235, hier S. 200.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., S. 201.

Konstellation, die Berührung und Sichtbarkeit aufs engste
ineinander verschränkt.“⁵³

So glücklich dieser Umstand für die Bestimmung der Spielart des Fotogramms auch ist, so deutlich macht er einen Widerspruch, der sich zwischen einer technischen und einer semiotischen Beschreibung auftut, wenn es um die Kategorisierung des Fotografischen insgesamt geht. Das Problem lässt sich in einer einzigen simplen Frage darstellen: Kann eine Belichtung als eine Form der Berührung gelten?

2.3.2 Die Spur als fotografisches Paradigma

Begreift man eine stattgefundene Berührung als wesentlichstes Charakteristikum eines fotografischen Vorgangs, würde das nicht nur bedeuten, dass bereits den frühen Pflanzendruckten tatsächlich etwas Fotografisches anhaftete, sondern brächte bei konsequenter Auslegung auch das Problem mit sich, dass man das gesamte Spektrum visueller Phänomene, die ihre Existenz einer Form der Berührung verdanken, als Vorformen der Fotografie werten müsste. Bis hin zu jener Fußspur im Sand also, die schon Peirce als Ausgangspunkt für seine semiotischen Kategorien gedient hat.⁵⁴ Ist die Rede von einer Spur möglicher Weise dazu geeignet, das beschriebene Missverhältnis zwischen Berührung und Belichtung zu klären? Was lässt sich unter Bezug auf dieses grundlegende visuelle Phänomen tatsächlich über die Fotografie sagen?

Eine Überlegung, die im Bereich der Fototheorie immer wieder behandelt wurde. „Wohl kein anderes Bildmedium ist so häufig als Spur, Abdruck oder Index des Realen beschrieben worden wie die Fotografie“⁵⁵, schreibt Peter Geimer und liefert mit der Nennung dreier Begriffe, die in der Fototheorie gerne ineinander verschränkt werden, einen ersten Hinweis auf die Problematik: Das Modell der Spur taucht zur Beschreibung

⁵³ Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken*, 1918 – 1939, S. 160.

⁵⁴ Peirce bezieht sich auf die literarische Figur Robinson Crusoes, der am Strand den Fußabdruck Freitags entdeckt und daraus schließt, dass sich ein weiterer Mensch auf seiner Insel befinden muss. Vgl. Helmut Pape, Fußabdrücke und Eigennamen: „Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 37 – 54, hier S. 50.

⁵⁵ Peter Geimer, „Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 95 – 120, hier S. 95.

der Fotografie immer wieder auf, verweist aber auf kein einheitliches Konzept und bleibt somit für sich genommen diffus.

Geimer weißt jedoch ebenfalls darauf hin, dass eine derartige argumentative und terminologische Unschärfe nicht notwendiger Weise bedeute, dass man den Begriff der Spur als Hinweis auf das Fotografische gleich gänzlich verwerfen müsse. „Es führt ebenfalls zu nichts, das Paradigma der Spur – so uneindeutig es auch verwendet wurde – aus der Fototheorie zu streichen, nur weil man Beispiele aufzählen kann, für die es ohne Belang ist.“⁵⁶ Tatsächlich deutet nämlich einiges darauf hin, dass die Rede von einer Spur behilflich dabei sein kann, das zwischen Abdruck und Belichtung pendelnde Charakteristikum der Fotografie besser darzustellen. Allerdings verlangt das zu allererst nach einer für den konkreten Fall geeigneten terminologischen Schärfe. Was also ist eine Spur? Oder präziser: Was genau ist eine fotografische Spur?

Grundsätzlich ist vor auszuschicken, dass Spuren vorsemantische Phänomene sind, die andere Eigenschaften aufweisen als das etwa absichtsvoll gebrauchte Zeichen tun, weshalb sie auch nicht mit Kategorien einer konventionalisierten Semantik zu fassen sind.⁵⁷ Sybille Krämer listet für die Charakterisierung einer Spur gleich eine ganze Reihe von Attributen und hat damit etwas nachgeliefert, was die Fototheorie bisher schuldig geblieben war.⁵⁸ Im Folgenden wird nun also versucht, ein derartiges Spurenparadigma für die Bestimmung des fotografischen Verfahrens nutzbar zu machen.

⁵⁶ Ebd., S. 113.

⁵⁷ Vgl. Sybille Krämer, „Das Medium als Spur und Apparat“, in: dieselbe (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73 – 94, hier S. 79.

⁵⁸ Es sind dies: Abwesenheit / Orientierungsleistung / Materialität / Störung / Unmotiviertheit / Beobachter- und Handlungsabhängigkeit / Interpretativität, Narrativität und Polysemie / Zeitenbruch / Eindimensionalität und Unumkehrbarkeit / Medialität, Heteronomie, Passivität Vgl. Sybille Krämer, „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004, S. 11 – 33, hier S. 14f.

2.3.2.1 Berührung oder auch nicht – der Aspekt des Materials

Ausgehend von einem Vorgang, der sich anhand konkreter Gegenstände manifestiert (Trägermaterial bzw. fotosensible Schicht hier, abgebildetes Objekt dort), erscheint zu allererst der Aspekt der Materialität als entscheidend. „Spuren treten gegenständlich vor Augen: ohne physische Signatur auch keine Spur. Spuren entstehen durch Berührung, also durchaus stofflich: Sie zeigen sich im und am Material.“⁵⁹ In Bezug auf die Fotografie bedeutet dies, dass sich das in der fotosensiblen Schicht festgehaltene Bild durchaus als Spur begreifen lässt, handelt es sich doch um eine stoffliche Veränderung, die sich direkt *im Material* zeigt. Allerdings nicht in einer physischen Form, wie es z.B. bei einem Abdruck der Fall ist, sondern als nicht reversibler chemischer Vorgang. Die fotografische Spurenbildung – z.B. im Fall des Fotogramms – weicht damit von der „Entstehungslogik des Abdrucks [...] in mehrfacher entscheidender Hinsicht ab. Während etwa der Fuß im Moment seines Kontakts zum Sand- oder Lehm Boden eine Vertiefung erzeugt [...], bleibt in der lichtempfindlichen Schicht [...] jede solche Einfurchung aus.“⁶⁰ Das fotografische Bild ist damit eine besondere Form der Spur, die nicht notwendigerweise die Charakteristik eines physischen Abdrucks aufweisen muss. Die chemische Veränderung spielt sich nämlich nicht im Trägermaterial (der fotografischen Platte, dem fotografischen Film) selbst ab, sondern in der aufgetragenen Emulsion, die die eigentliche fotosensible Substanz darstellt.

Warum eine Klärung dieser nebensächlich erscheinenden Details so wichtig ist, wird klar, wenn man sich noch einmal verdeutlicht, wie lange das fotografische Bild als Resultat eines Abdrucks oder einer Berührung, die Fototheorie bereits antreibt. In jenem oft zitierten historischen Text von 1839, den Ludwig Schorn und Eduard Koloff anlässlich der Präsentation der Daguerreotypie veröffentlicht hatten, ist bereits die Rede von jenen „gleichsam vom Himmel gefallen Abdrücken.“⁶¹ Wenig später heißt es dann:

„Da das Licht trotz seiner außerordentlichen Schnelligkeit doch nicht augenblicklich und unverzüglich auf die Daguerresche Substanz wirkt, so erfolgt daraus noch der Übelstand, dass die Gegenstände, welche sich etwas schnell bewegen, sich nicht

⁵⁹ Ebd., S. 15.

⁶⁰ Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken*, 1918 – 1939, S. 159.

⁶¹ Ludwig Schorn, Eduard Koloff, „Der Daguerreotyp“ [Orig. 1839], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 26 – 33, hier S. 28.

darauf abdrücken oder wenigstens nur undeutliche, verworrene Spuren hinterlassen.“⁶²

Das Zitat belegt die Vorstellung eines Vorgangs nach dem Prinzip eines mechanischen Abdrucks, wobei davon auszugehen ist, dass diese Formulierung gewählt wurde, um einem nicht mit den Grundlagen der Fotografie vertrauten Publikum einen möglichst plastischen Eindruck zu bieten. Gleichzeitig benennt die Erwähnung der daguerreschen Substanz die in technischer Hinsicht präzise Stelle der Belichtung. Wie auch immer diese historische Beschreibung intendiert war, die Rede von der Fotografie als Spur bzw. Abdruck ist damit jedenfalls genauso alt, wie das fotografische Verfahren selbst. Nur, dass sich das begriffliche Durcheinander im Laufe der Zeit keineswegs geklärt hat, wie Peter Geimer unter Rückgriff auf zwei prominente Beispiele – viel andere ließen sich ergänzen – darstellt:

„Ist eine fotografische Spur ein materieller ‚Teil‘ des Gegenstandes, wie Susan Sontag schreibt? Oder ist sie eine bloße Lichtemanation, also eine Überführung in ein anderes Medium, wie Barthes [...] schreibt? *Repräsentiert* also die fotografische Spur einen Gegenstand? Oder ist sie dessen verlängerte *Präsenz*? Diese Fragen bleiben offen. Die zitierten Autoren haben das fotografische Bild als Resultat von Abdruck und Berührung beschrieben, aber wenig darüber sagen können, wie sie sich diesen Vorgang im Einzelnen vorstellen.“⁶³

Erklären lassen sich terminologische Unklarheiten also teilweise schon durch den simplen Umstand, dass viele Kommentatorinnen und Kommentatoren, die im Laufe der Zeit den Vergleich der Spur bemüht haben, schlichtweg keine grundlegende Begriffsdefinition vorgenommen haben. Die Rede von einer Spur taucht so seit jeher regelmäßig in Texten zur Fotografie auf und ist dabei meist ein Synonym für einen Abdruck oder irgendetwas Anderes, das von einer einst vorhandenen Sache zurückgeblieben ist.

Bedient man sich nun den erwähnten Spur-Attributen, lässt sich dieser terminologische Missstand zumindest ansatzweise klären. Die Definition der Spur als „stoffliche

⁶² Ebd., S. 30.

⁶³ Peter Geimer, „Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma“, S. 109.

Veränderung im und am Material“ schafft ein Stück Klarheit, da sie das der indexikalischen Fototheorie immanente Problem des tatsächlich stattgefundenen Abdrucks in Form einer physikalischen Berührung – die bei der Kamerafotografie im Gegensatz zu Druck und Fotogramm eben nicht mehr gegeben ist – auflöst. Denn egal ob es sich um eine physische Veränderung am Material (Abdruck) oder eine chemische Reaktion in der fotosensiblen Emulsion (Lichtabdruck) handelt: beides ist eine Spur.

2.3.2.2 Interpretativität und Unmotiviertheit – Was Polizeiarbeit und Fototheorie verbindet

Ein weiteres wesentliches Attribut zur Definition einer Spur bezieht sich auf den Aspekt der Interpretation. Eine Spur wird demnach erst durch das Spurenlesen zu einer solchen. Sybille Krämer überschreibt diesen Umstand mit den Begriffen der Interpretativität, Narrativität und Polysemie. Spuren werden demnach „nicht vorgefunden, sondern durch Interpretation hervorgebracht.“⁶⁴ Ferner entfalte sich die Semantik der Spur nur innerhalb der Logik einer Narration, wobei Spuren prinzipiell vieldeutig (Polysemie) seien.⁶⁵

Ein Teil dieser Feststellung muss für Fotografie – wie für die Bildmedien insgesamt – als problematisch gelten. Zwar ist es klar, dass Spuren – so wie alle anderen Zeichen auch – mehrdeutig sind, also unterschiedlich interpretiert werden können und eine derartige Interpretation immer auch narrative Elemente umfasst. Schwierig für eine Anwendung auf die Fotografie ist allerdings die Behauptung, dass eine Spur immer erst durch diesen Vorgang zu einer solchen gemacht werde. Das Attribut der Interpretation, das so zu einer Bedingung erhoben wird, hängt stark mit einem weiteren Punkt zusammen, denn Sybille Krämer mit dem Begriff der Unmotiviertheit überschreibt: „Spuren werden nicht gemacht, sondern unabsichtlich hinterlassen.“⁶⁶

Verdeutlichen lässt sich dieser Aspekt am Beispiel des detektivischen Blicks und der Polizeiarbeit. Tatsächlich besteht eines der großen Probleme der erkennungsdienstlichen Arbeit nach einem Verbrechen nämlich darin, „die Spur von der ‚Nichtspur‘ zu trennen.“⁶⁷

⁶⁴ Sybille Krämer, „Was also ist eine Spur?“, S. 17.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S. 16.

⁶⁷ Jo Reichertz, „Die Spur des Fahnders, oder: Wie Polizisten Spuren finden“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 309 – 332, hier S. 313.

Denn was nun tatsächlich Spur eines Verbrechens ist, und was nicht, lässt sich auf den ersten Blick meist nicht eindeutig sagen. Ein Zigarettenstummel am Tatort etwa kann vom Opfer, von einer Verbrecherin bzw. einem Verbrecher oder einem bzw. einer noch unbekannten Dritten stammen. Dieser oder diese Dritte wiederum kann mit dem Verbrechen in einem Zusammenhang stehen oder nicht. Hier wird der Aspekt der Polysemie deutlich: „Für den Fahnder ist also nicht die erste Frage, wie man zum Täter kommt, sondern wie man zur Spur kommt.“⁶⁸ Eine Problematik die so bekannt ist, dass kalkulierende Verbrecher_innen mitunter versuchen einen Nutzen daraus zu ziehen, indem sie am Tatort ganz bewusst falsche Spuren legen.⁶⁹ Die präzise Dokumentation der visuell fassbaren Umstände eines Verbrechens ist deshalb seit jeher ein Herzstück der Polizeiarbeit. Die Fotografie als Instrument zur objektiven und emotionslosen Dokumentation bot folglich einen enormen kriminalistischen Wert. „Entsprechend avancierte der Photoapparat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum wichtigsten Instrument der Verbrechenverfolgung [...].“⁷⁰

Was aber ist mit den solcherart dokumentierten Informationen nun anzufangen, und wie Verhalten sie sich zum Paradigma einer Spur? Bei einem Fingerabdruck, der am Ort eines Verbrechens aufgefunden wird etwa, handelt es sich ganz klar um eine kriminologische Spur, wenngleich vorerst noch eine rein potentielle. Ganz anders liegt die Sache allerdings mit dem Fingerabdruck in einer Kartei, der einem Verdächtigen abgenommen wurde.⁷¹ Er ist (und bleibt) schlichtweg ein biometrischer Datensatz, der mit potentiellen Spuren abgeglichen werden kann. Erst wenn der Fingerabdruck in der Polizeiakte tatsächlich mit dem Abdruck am Tatort ident ist, wird dieser – und nur dieser – zu einer tatsächlichen Spur. Wenn nicht, handelt es sich um das, was gemeinhin eine „falsche Spur“ genannt wird. Bemerkenswert an diesem Beispiel ist, dass der exakt gleiche Fingerabdruck, der in beiden Fällen Resultat einer tatsächlichen Berührung ist – gleichzeitig also ein indexikalisches Zeichen par excellence – einmal eine Spur sein kann und einmal nicht. Die Begründung dafür liegt nicht im Abdruck selbst, sondern in den darauf bezogenen Umständen. Für die Fotografie als Spur muss das heißen, dass sie erstens immer aufgefunden, und zweitens interpretiert werden muss.

⁶⁸ Ebd., S. 314.

⁶⁹ Ebd., S. 316.

⁷⁰ Gabriela Holzmann, *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*, Stuttgart: Metzler 2001, S. 106.

⁷¹ Der Fingerabdruck setzte sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als Mittel der Beweisführung durch. Vgl. ebd., S. 110.

Beides trifft auf Fotografien in der Regel zu, wobei der erste Aspekt bei weitem nicht so banal ist, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. Selbstverständlich lassen sich nur Fotografien betrachten, die zuvor auch aufgefunden wurden. Aber lassen sich tatsächlich auch alle Fotografien auffinden, also eindeutig als solche erkennen? Die fotorealistische Malerei kann hier ebenso Verwirrung stiften wie die Fotocollage oder intermediale Anordnungen, in denen Fotografien in einer Form erscheinen, die es nicht mehr erlaubt, von Fotografien zu sprechen. In solchen Fällen wären die Bilder dann gar keine fotografischen Spuren, sondern falsche Fährten.⁷²

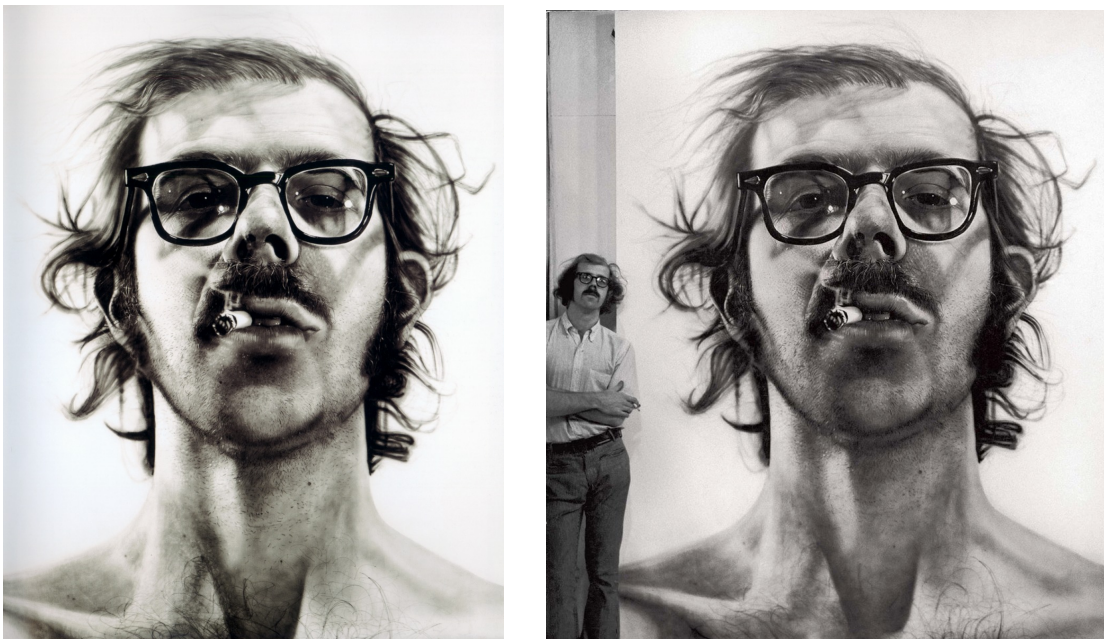


Abb. 9 und Abb. 10:
links: Chuck Close, *Big Self Portrait*, 1968.
Fotorealistisches Gemälde, 273 x 212 cm.
rechts: Chuck Close vor seinem Gemälde, Fotografie von 1968.

Varianten der detektivischen Spurensuche finden sich in der Fotografiegeschichte dann auch abseits kriminologischer Anwendungsfälle. Immer wieder hat sich die Fotografie dem Verbrechen auf unterschiedliche Weise genähert. Mitunter war dieser Aspekt gar nicht intendiert, sondern wurde den Aufnahmen erst per Interpretation zugeschrieben. So wurden die Paris-Aufnahmen Eugène Atgets immer wieder als Tatortfotos gelesen. Das diesbezüglich wohl bekannteste Beispiel stammt von Walter Benjamin: „Sehr mit Recht

⁷² Falsche Fährten können – im Unterschied zur Spur – sowohl bewusst gelegt als auch unabsichtlich passiert sein. Vgl. Anton Fuxjäger, „Falsche Fährten“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 53, Heft 2-3/2007, S. 13 – 32, hier S. 15.

hat man von ihm gesagt, daß er sie [die menschenleeren Straßen, DMK] aufnahm wie einen Tatort. Auch der Tatort ist menschenleer. Seine Aufnahme erfolgt der Indizien wegen.“⁷³ Eugène Atget, ursprünglich ein Schauspieler, von dem bis heute unklar ist, was ihn dazu getrieben hat, ohne einen Auftrag ein Archiv von mehr als 20.000 Stadtfotografien anzufertigen⁷⁴, geht nach einem standardisierten Verfahren vor und schafft Bilder von eigentümlicher Aussagekraft. Er fotografiert Hinterhöfe, Hauseingänge, Hotelfoyers, Eingangstüren von Bistros und Bars. Alles auf diesen Aufnahmen könnte ein Indiz sein, doch nichts ist es. Wenn auf Atgets Bildern Menschen zu sehen sind, dann sind sie als Resultat der langen Belichtungszeiten nur unklar zu erkennen. In diesem Sinne wirken Atgets Fotos rätselhaft und der Realität entrückt.



Abb. 11:
Eugène Atget, *L'entrée de la cour du Dragon*,
Paris, 1913.



Abb. 12:
Weegee, *Murder in Hell's Kitchen*,
New York, 1940.

Bemerkenswert ist auch Atgets Vorgehen: Er verwendet die damals neueste Technik (Trockenplatte und Silbergelatineabzug) und bedient sich einer standardisierten Arbeitsweise⁷⁵, was dazu führt, dass seine Aufnahmen einen hohen Widererkennungswert besitzen. Gleichzeitig verhält er sich damit wie seine Kolleginnen

⁷³ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [Orig. 1936/39], in: derselbe, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²⁶2001, S. 10 – 44, hier S. 21.

⁷⁴ Vgl. Rolf Sachsse, *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln: Deubner 2003, S. 100.

⁷⁵ Ebd., S. 101.

und Kollegen von der Kriminalistik. Auch dort sollen genau definierte Arbeitsschritte die Objektivität der Aufnahmen verbürgen.

Den extremsten Gegensatz zu Eugène Atgets nüchternen und letztlich falschen Tatortfotos stellen mit Sicherheit die Bilder eines Arthur Fellig alias Weege dar. Auf seinen authentischen Fotos von Schauplätzen des Verbrechens, die im New York der 1930er- und 1940er-Jahre entstanden, gibt es keine Zurückhaltung und folglich auch nichts Rätselhaftes. Arthur Fellig, der berühmt dafür war noch vor dem Eintreffen der Polizei am Tatort zu erscheinen, um rasch seine expliziten Aufnahmen zu schießen und diese bereits kurz darauf der Sensationspresse anzutragen, überließ in seiner Bildsprache nichts der Fantasie: Blutflecken, Tatwaffen, ja sogar die Opfer selbst setzte er der schonungslosen Härte seines Blitzlichtes aus. Auf Felligs Aufnahmen springen die Spuren dem Betrachter geradezu entgegen.

Auf ihre jeweils eigene Art erfolgreich wurden jedenfalls beide Tatortfotografen: Eugène Atget avancierte, kurz vor seinem Tod, zu einem Idol der Surrealisten⁷⁶, seine Stadtaufnahmen wurden – wenngleich erst posthum – tausendfach reproduziert und haben in Form von Bildbänden und Ansichtskarten das Bild von Paris an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert festgeschrieben. Felligs Aufnahmen hingegen wurden stilprägend für eine ganze Reihe an Gewaltdarstellungen aus der Welt des organisierten Verbrechens mit *The Naked City*⁷⁷ und *The Godfather*⁷⁸ als berühmten populärkulturellen Referenzpunkten.⁷⁹

Doch zurück zur konkreten Polizeiarbeit. Vor einem fototheoretischen Hintergrund muss an der erkennungsdienstlichen Variante der Spurensuche nämlich noch ein weiterer Aspekt interessieren: die Unterscheidung zwischen sogenannten „stummen“ und „sprechenden Zeugen“. Zur ersten Kategorie gehören alle sinnlich wahrnehmbaren Überreste zurückliegender Handlungen, also z.B. Gegenstände und Fingerabdrücke. Sie werden „von Kriminologen und Kriminalisten als sachliche Beweise mit allgemeinverbindlicher Aussagekraft aufgefasst.“⁸⁰ Aussagen von „sprechenden Zeugen“,

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ *The Naked City*, Regie: Jules Dassin, USA 1948.

⁷⁸ *The Godfather*, R.: Francis Ford Coppolas, USA 1972.

⁷⁹ *The Naked City* hieß ein 1945 erschienener Bildband von Arthur Fellig, der sodann auch zum Titel eines Film Noir von Jules Dassin wurde. Vgl. Arthur Fellig, *The Naked City*, NY: Essential Books 1945. Auch die Inszenierung der Tatorte von Mafiaverbrechen in Francis Ford Coppolas *The Godfather* werden regelmäßig mit den Aufnahmen Felligs in Verbindung gebracht.

⁸⁰ Jo Reichertz, „Die Spur des Fahnders, oder: Wie Polizisten Spuren finden“, S. 313.

Menschen also, die – aus welchem Grund auch immer – etwas zur Rekonstruktion eines Tathergangs beitragen können, werden auch als „subjektive Tatbefunde“⁸¹ bezeichnet. Ihnen wird, wie diese Sprachregelung deutlich erkennen lässt, eine andere Qualität an Aussagekraft beigemessen.

Talbot selbst, so belegt eine Stelle aus *The Pencil of Nature*, hat das fotografische Verfahren schon früh als für die Beweisführung idealtypisch erkannt. Tafel III „Articles of China“ zeigt die Vitrine eines Porzellansammlers.



Abb. 13:
William Henry Fox Talbot, „Articles of China“,
Tafel III aus *The Pencil of Nature*, 1844.

In der beigefügten Erläuterung preist Talbot zuerst die Vorzüge seiner Erfindung: „Je seltener und phantastischer die Formen seiner [des Sammlers, DMK] Teegeschirre ausfallen, desto größer ist der Vorzug des Bildes gegenüber der Beschreibung.“⁸² Wie für die frühen Beschreibungen der Fotografie üblich, erläutert also auch Talbot die Vorzüge der neuen Technik in Abgrenzung zu älteren Verfahren, hier der Beschreibung. Die Kriminalistik kommt gleich direkt danach ins Spiel:

⁸¹ Ebd.

⁸² Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* [Orig. 1844]. Hier und in Folge zitiert nach: Henry Fox Talbot, „Der Stift der Natur“, in Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 1980, S. 60 – 65, hier S. 61.

„Und sollte einmal ein Dieb diese Schätze entwenden, dann würde sicher eine neue Art der Beweisführung entstehen, wenn man das stumme Zeugnis des Bildes gegen ihn bei Gericht vorlegt. Ich überlasse es der Spekulation der Rechtskundigen, wie der Richter und die Jury darauf reagieren werden.“⁸³

Es ist nicht lediglich die Formulierung des „stummen Zeugnisses der Bilder“, welche direkt ins kriminalistische Vokabular eingegangen zu sein scheint, die an diesem Zitat überrascht, sondern auch der Umstand, dass bereits die erste „Programmschrift der Fotografie“⁸⁴ Hinweise darauf enthält, welche Rolle die fotografische Technik bei der Entwicklung eines mediengestützten Überwachungsdispositivs einmal spielen wird.

Bei der detektivischen Arbeit ging es also immer schon um höchste Präzision. „Assoziiert ist damit vor allem die ‚Kälte des Augensinns‘, die im Ideal einer objektiven, emotionslosen, maschinengleichen Wahrnehmungsapparatur aufgeht. Vorbild ist ein gerade neu entdecktes Medium: die Photographie“⁸⁵, schreibt Gabriela Holzmann über die Frühgeschichte des detektivischen Blicks. Die Formulierung von der „Kälte des Augensinns“ ist dabei bewusst gegen den Begriff des „gefräßigen Auges“ gesetzt, der einen rastlosen, hoch subjektiven Blick meint, der alles was er zu sehen bekommt „in einen Bilderbrei auflöst.“⁸⁶ Einmal mehr also wird zügelloser Menschlichkeit die leidenschaftslose Technik der Fotografie entgegengesetzt.

Es handelt sich hier also um nichts anderes als die erkennungsdienstliche Variante der innerhalb der Fototheorie bestens bekannten Diskussion um die Frage der Authentizität von Fotografien im Unterschied zu anderen, primär von Menschenhand erzeugten Bildern. „Stumme Zeugen“ übernehmen in diesem Beispiel die Rolle der Fotografie, während „sprechende Zeugen“ Gemälde oder Zeichnungen wären. Nimmt man diese Anpassung vor, fügen sich Roland Barthes Überlegungen zu einem Noema der Fotografie als treffende Erklärung in die dargestellte Problematik: „Anders als bei diesen Imitationen [z.B. Gemälde, DMK] läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink 2006, S. 33.

⁸⁵ Gabriela Holzmann, *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*, S. 71.

⁸⁶ Gert Mattenklott, „Das gefräßige Auge“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 224 – 240, hier S. 225.

dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit.⁸⁷ Menschen allerdings, egal ob Künstler_innen oder Zeugen bzw. Zeuginnen, neigen zur Verfälschung, ihren Aussagen ist nicht bedingungslos zu trauen. Genau das meinte auch Talbot, als er von einer „neuen Art der Beweisführung“ sprach.

Aufschlussreich ist all dies auch in Bezug auf das Unbehagen gegenüber leicht manipulierbarer Verfahren, das die Fototheorie seit Anfang der Digitalisierung in einer neuen Qualität begleitet und das Peter Lünenfeld mit der Formulierung des dubitativen Bildes⁸⁸ auf einen Begriff gebracht hat. Dem gegenüber – und historisch leicht vorgelagert – steht Roland Barthes berühmte Noema-Definition, sein *Es-ist-so-gewesen*⁸⁹, das – wie Bernard Stiegler es einmal ausgedrückt hat – einen „spontanen Glauben“⁹⁰ an die analoge Fotografie verbürge, eine Art Glaubensbekenntnis an das analoge Bild. Freilich würde deshalb aber kein Polizeifotograf der Welt auf die Idee kommen, seine Digitalkamera gegen eine analoge Variante einzutauschen. So wie den Naturwissenschaften die kulturwissenschaftlichen Bedenken gegenüber der Referenzlosigkeit des digitalen Bildes generell vollkommen fremd sind. Jens Schröter hat unter Verweis auf das Entstehen digitaler Bildverfahren im Kontext von Spionage, Raumfahrt und Medizin darauf hingewiesen, „dass der Zweifel an der Glaubwürdigkeit digitaler Bilder in erster Linie von der diskursiven Praxis, in welcher die Bilder operieren, abhängt.“⁹¹

Spuren müssen also als solche erkannt werden, um zu solchen zu werden. Welche Rolle spielt nun aber das bereits erwähnte Attribut der Unmotiviertheit, wenn man versucht, den Begriff der Spur auf die Fotografie anzuwenden? Einer strengen Auslegung folgend wäre die Spur unter diesem Gesichtspunkt als Erklärungsmodell schlichtweg unbrauchbar, denn Fotografien sind – wie alle anderen Bilder auch⁹² – stets intentional, also vorsätzlich

⁸⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 86.

⁸⁸ Vgl. Peter Lünenfeld, „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild“, in: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 158 – 177.

⁸⁹ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 87.

⁹⁰ Bernard Stiegler, „Das diskrete Bild“, in: Jacques Derrida, Bernard Stiegler (Hg.), *Echographien: Fernsehgespräche*, Wien: Passagen 2006, S. 161 – 179, hier S. 166.

⁹¹ Vgl. Jens Schröter, „Das Ende der Welt“, S. 346.

⁹² Was nicht heißt, dass es nicht auch andere visuelle Phänomene gibt, die sich selbst zwar keiner klaren Motivation verdanken, aber dennoch als Bilder gedeutet werden können, wodurch sich der Akt des Intentionalen von der Ebene der Erzeugung auf die der Interpretation verlagert. Vgl. Franz

gemacht und somit das genaue Gegenteil von zufällig oder unmotiviert. Allerdings müssen hier gleich mehrere Einschränkungen geltend gemacht werden: Es hat sich nämlich gezeigt, dass Fotografien, wenn sie auch grundsätzlich aus einer klaren Motivation heraus gemacht worden sind, in ihren Ergebnissen niemals frei von Zufällen sind und so stets etwas mittransportieren, was sich nicht auf eine konkrete Intention zurückführen lässt. Ein Umstand, der, wie Sybille Krämer im Theoriehorizont Marshall McLuhans argumentiert, auf sämtliche Medien zutrefte:

„Es ist die Materialität des Mediums, welche die Grundlage abgibt für diesen ‚Überschuß‘ an Sinn, für diesen ‚Mehrwert‘ an Bedeutung, der von den Zeichenbenutzern keineswegs intendiert und ihrer Kontrolle auch gar nicht unterworfen ist. Kraft ihrer Materialität sagen die Zeichen mehr, als ihre Benutzer damit jeweils meinen.“⁹³

Im Fall der Fotografie kann dieser Überschuss an intendierter Bedeutung auf vielfältige Weise entstehen. Der fotografische Prozess in seiner Gesamtheit ist schlichtweg zu umfangreich und wird von zu vielen Faktoren beeinflusst, als dass er sich vollständig planen lassen würde. Die Masse an Negativen, die professionelle Fotografinnen und Fotografen selbst unter weitgehend kontrollierbaren Bedingungen – etwa im Bereich der Studiofotografie – erzeugen, belegt diesen Umstand nachhaltig. Anhand von Kontaktabzügen wird in Folge das eine Foto ausgewählt, das schlussendlich publiziert wird. Ließe sich die Fotografie vollständig kontrollieren und wäre sie frei von unmotivierten Einflüssen, wäre ein derartig material- und zeitintensives Vorgehen schlichtweg nicht notwendig.

M. Wuketits, „Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 17 – 30.

⁹³ Sybille Krämer, „Das Medium als Spur und Apparat“, S. 79.



Abb. 14:
Chuck Close, Kontaktabzug vom
Mittelformatnegativ für die Vorlage
zu *Big Self Portrait*, 1968.

Der Aspekt des Zufälligen und Ungewollten kann eine Fotografie aber nicht lediglich in Form der visuellen Qualität (Schärfe / Unschärfe, Tonwertverteilung, Kontraste) beeinflussen, auch der Bildinhalt selbst, also das, was auf dem fertigen Foto tatsächlich zu sehen ist, kann nur in den seltensten Fällen vollständig kontrolliert werden. Belege dafür finden sich in der Fotografiegeschichte zuhauf. Wieder liefert Talbot einen wichtigen frühen Hinweis, wenn er schreibt, „daß der Fotograf selbst bei einer solchen späteren Überprüfung entdeckt, daß er viele Dinge aufgezeichnet hat, die ihm zur Zeit der Aufnahme entgangen waren.“⁹⁴

Daneben gab es in der Frühzeit der Fotografie immer wieder Momente des Zufalls, denen sich die Erfindung der Fotografie insgesamt verdankt. Das Gernsheimsche Paradox⁹⁵, das besagt, dass das notwendige Wissen bereits rund hundert Jahre vor Niépce, Daguerre und Talbot, allerdings auf unterschiedliche Fachgebiete verteilt (Chemie bzw. Optik), vorhanden gewesen sei, beschreibt die Voraussetzung dafür. In den Geschichten und Belegen rund um die verteilte Entdeckung des fotografischen Verfahrens wimmelt es

⁹⁴ Henry Fox Talbot, „Der Stift der Natur“, S. 63.

⁹⁵ Vgl. Wolfgang Hagen, „Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung“, S. 199 sowie Helmut Gernsheim, *Geschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main 1983, S. 34f.

dann auch von solchen Anekdoten: Objekte reagieren per ungeplantem Lichteinfall mit fotosensiblen Materialien und hinterlassen so erste schemenhafte Bilder, die sodann zur Erforschung des Zusammenhangs anspornen. Stets angetrieben von dem, was Geoffrey Batchen als „Begehren zu fotografieren“⁹⁶ beschrieben hat, tüftelten die Erfinder_innen an ihren jeweiligen Ansätzen. So erzählte Daguerre angeblich oft und gerne die Geschichte von Arbeitsmaterialien, die er gemeinsam mit einem zerbrochenen Thermometer verwahrt hatte, woraufhin er später erste fotochemischen Reaktionen beobachten konnte.⁹⁷ Wahr oder gut erfunden, Tatsache ist, dass sich Daguerreotypien einer Entwicklung durch Quecksilberdampf verdanken. Bei der Röntgenfotografie – einer eigenen fotografischen Technik also – spielte ebenfalls der Zufall eine wesentliche Rolle⁹⁸ und auch die allererste Entdeckung überhaupt, die der Fotografie den Weg ebnete, war so nicht intendiert: Die Schwärzung von Silbersalzen unter Lichteinwirkung wurde 1727 von dem Anatomieprofessor Johann Heinrich Schultze bei dem Versuch zur Gewinnung von Phosphor entdeckt.⁹⁹ Miriam Halwani weist auf die Bedeutung des Zufalls für eine Geschichtsschreibung der Fotografie hin: Zufallsschilderungen lieferten ein mythologisierendes Fundament und vermögen solcherart Fotogeschichte anschaulich zu machen.¹⁰⁰

Schließlich liefert auch die Erfindung des Fotogramms Beiträge zu einer derartigen Veranschaulichung: In seiner künstlerischen Ausformung existiert das Fotogramm seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Erfunden wurde es im Kontext des Dadaismus und es herrscht Einigkeit darüber, dass eine dafür maßgebende Rolle Christian Schad zukommt, wobei die spätere Bezeichnung „Schadographie“ auf Tristan Tzara zurückgeht.¹⁰¹ In Bezug auf die Erfindung jener Schadographien ist eine Anekdote überliefert, die der Technik des Fotogramms eine bemerkenswerte Rolle zuweist. Christian Schad zufolge verdankt sich die Erfindung des Fotogramms nämlich fast zur Gänze einem Zufall. Beliebig und ohne jegliche Kontrolle habe er damals Objekte auf dem Fotopapier arrangiert und auch die Belichtung in keiner Weise bestimmt. Schad meinte darüber

⁹⁶ Vgl. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1997, S. 56.

⁹⁷ Rolf Sachsse, *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, S. 23.

⁹⁸ Siehe Kapitel 2.2.1 in dieser Arbeit.

⁹⁹ Peter Geimer, „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘“, in: ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 313 – 341, hier S. 320.

¹⁰⁰ Vgl. Miriam Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte, 1839 – 1939*, S. 49.

¹⁰¹ So wie es beim fotografischen Verfahren insgesamt der Fall ist, lässt sich auch beim Fotogramm nicht von einem einzigen Erfinder sprechen. Vgl. Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 135. Was nicht heißen soll, dass sich nicht vortrefflich darüber streiten ließe.

einmal, „seine ersten Arbeiten seien derart unbewusst entstanden, dass er sich nicht einmal mehr genau an die Umstände der unmittelbaren Entstehung erinnern könne.“¹⁰²

Eine weitere Anekdote mit ähnlichem Ausgang, wenngleich vor einem vollkommen anderen Hintergrund, stammt von dem Österreicher Raoul Hausmann. Moholy-Nagy sendete dem befreundeten Hausmann, der sich damals, 1944, wenige Monate vor Moholy-Nagys Tod, in Frankreich befand, per Post Fotopapier. Das Paket wurde vom Zoll versehentlich geöffnet und dadurch teilweise belichtet. Das Ergebnis stellte den Ausgangspunkt für Hausmanns Beschäftigung mit der Technik des Fotogramms dar.¹⁰³

Was beide Anekdoten trotz ihrer unterschiedlichen Ausgangssituationen eint und gleichzeitig so besonders macht, ist jener Aspekt der zufälligen Belichtung, der nicht nur in Hinblick auf die hier vorzunehmende Bestimmung einer Spur von Relevanz ist, sondern eine weitere theoretische Perspektive eröffnet: In den zufällig entstandenen Fotogrammen lässt sich eine vollkommen zu sich selbst gefundene Form der Fotografie erkennen, bei der sämtliche Schritte des Zustandekommens von der Autorenschaft einer Künstlerin bzw. eines Künstlers entkoppelt werden.¹⁰⁴ Ein fotografischer „Extremfall“, wie es Rudolf Arnheim einmal genannt hat, bei dem der Mensch keinerlei Rolle mehr spiele.¹⁰⁵ In der Erfindung des Fotogramms, so ließe sich sagen, manifestiert sich damit die radikale Entsprechung eines Verständnisses von Fotografie als Form einer automatischen Bildproduktion, die nicht nur in ihrem technischen Verfahren, sondern auch in Bezug darauf, was sie abbildet, vollkommen autonom ist.¹⁰⁶ So findet schließlich auch André Bazins berühmter Kommentar, dass alle Künste von der Gegenwart des Menschen

¹⁰² Floris M. Neusüss, Margit Zuckriegl (Hg.), *kamera los. das fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart*, S. 11.

¹⁰³ Ebd., S. 23.

¹⁰⁴ Gabriele Jutz hat ein derartiges Zustandekommen für den experimentellen Film mit dem Begriff des „autogenerativen Films“ beschrieben. Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, S. 158f.

¹⁰⁵ Vgl. Rudolf Arnheim, „Die Fotografie – Sein und Aussage“, in: ders., *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 36 – 42, hier S. 38.

¹⁰⁶ Zugleich ein künstlerischer Nullpunkt, der für die avantgardistischen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts just zur rechten Zeit kam. So konnte die Fotografie in ihrer abstrakten Ausprägung also doch noch „ein möglicher Bundesgenosse der zu neuen Zielen ausschreitenden Kunst“ werden.¹⁰⁶ Vgl. Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie 1912 – 1945*, S. 14.

profitierten, während die Fotografie Nutzen aus seiner Abwesenheit ziehe,¹⁰⁷ in diesen Beispielen eine radikale Entsprechung.

Es lässt sich also nicht nur in Bezug auf konkrete Fotos von einem beachtlichen Anteil an Unmotiviertheit sprechen, vielmehr kann auch die Erfindung der fotografischen Technik(en) selbst als eine Geschichte von Zufällen interpretiert werden: Das Zufällige haftet der Fotografie seit ihrer Erfindung an – und wird sich wohl auch nie vollständig aus ihr verbannen lassen.

Für die Kategorisierung einer Spur sei an letzter Stelle noch das Attribut der Abwesenheit erwähnt. Eine Spur, so Krämer, verweise stets auf etwas, das nicht mehr da sei. „Die Anwesenheit der Spur zeugt von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat.“¹⁰⁸ Für die Fototheorie ist dieser Punkt von enormer Tragweite, verweist er doch auf einen ihrer bekanntesten Topoi schlechthin: Was ich auf einem Foto sehe, ist immer schon die Vergangenheit. *Es-ist-so-gewesen* heißt immer auch: *Es-ist-nicht-mehr-so*. Ein Gedanke, der die Fototheorie von Anfang an begleitet hat und als weiterer Beleg für die Eignung des Spurenparadigmas zur Bestimmung des Fotografischen gelten darf. Gleichzeitig führt dieser Aspekt zurück zum Ausgangspunkt der hier vorgenommenen Überlegungen: So wie schon Peirce, hat auch Georges Didi-Huberman die Fußspur als Grundmodell einer Spur erkannt. Ihm dient sie als Attribut einer notwendigen Abwesenheit: „damit der Abdruck *erscheint*, muss der Fuß sich wieder heben, sich vom Sand ablösen und sich entfernen [...]“¹⁰⁹ Ebenso löst sich die Fotografie (räumlich und zeitlich) notwendigerweise stets von dem, was sie abbildet.

Begreift man eine Spur also nicht lediglich als Synonym für nicht genauer definierte visuelle Reste, sondern als etwas, das klar definierte Attribute vereinen muss, erweist sich die Fotografie als Modell, das die genannten Momente einer materiellen Veränderung, Abwesenheit, Unmotiviertheit und Interpretativität geradezu prototypisch vereint. Verbindet man dieses Wissen nun mit dem Umstand, dass sämtliche in einer Fotografie festgehaltenen Informationen sich stets von einer Belichtung ableiten, also mit Licht

¹⁰⁷ Vgl. André Bazin, „Die Ontologie des fotografischen Bildes“ [Orig. 1958], in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie, Band III, 1945 – 1980*, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 58 – 63, hier S. 62.

¹⁰⁸ Sybille Krämer, „Was also ist eine Spur?“, S. 14.

¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999, S. 190.

geschriebene Spuren sind, bietet sich ein Begriff an, der das Wesen der analogen Fotografie auf das Treffendste charakterisiert: die Lichtspur.

Wie Peirce und Krauss gezeigt haben, kann der Index eine höchst wertvolle Größe sein, um konkrete Bilder zu beurteilen oder künstlerische Verfahrensweisen zu bestimmen. Zur Beschreibung eines technischen Vorgangs im Sinne von fotografisch / nicht fotografisch hat sich hingegen der Aspekt der Belichtung als weit hilfreicher erwiesen. Im Begriff der Lichtspur schließlich, fallen beide Aspekte zusammen. Ihre idealtypische Ausprägung findet sie in der Form des Fotogramms.

2.4 Ein Jahrhundert des Lichts – die Fotogramme des László Moholy-Nagy

„Dieses Jahrhundert gehört dem Licht“¹¹⁰, schreibt László Moholy-Nagy 1927 in einem seiner programmatischen Texte zur Fotografie. Mit diesem kurzen Statement ist bereits einiges über die Fotogramme des Künstlers gesagt. Ergänzt man nun noch den Aspekt des Taktilen, gelingt eine erste grobe Einordnung von Moholy-Nagys Zugriff auf diese besondere Form der Fotografie, die er über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg in einzigartiger Ausführlichkeit durchmessen hat. Gemeint ist damit nicht nur die beachtliche Menge an konkreten Fotogrammen, die Moholy-Nagy produziert hat, sondern auch die zahlreichen theoretischen Kommentare in Gestalt von selbständigen Publikationen oder manifestartigen Texten, die während seiner vielfältigen Tätigkeiten als Künstler und Lehrender entstanden sind und auf die er zahlreiche Hinweise zu Theorie und Technik des Fotogramms verteilt hat.

Ohne hier das umfangreiche und vielfältige fotografische Werk Moholy-Nagys in seiner Gesamtheit behandeln zu können und auch ohne den Bereich seiner Beschäftigung mit dem Fotogramm in vollem Umfang auszuführen, soll es in Folge lediglich um einen klar definierten Teilaspekt gehen: die in Bezug auf die vorangegangene Erörterung der Lichtspur als Substrat der analogen Fotografie geradezu exemplarische Verknüpfung von Licht und Berührung in einigen von Moholy-Nagys Fotogrammen bzw. die entsprechende theoretische Fundierung in seinen dafür zentralen Texten.

2.4.1 Lichtgestaltung

Moholy-Nagys Tätigkeit im Bereich des Fotograms umfasst mehr als 400 Werke, die über einen Zeitraum von beinahe einem Vierteljahrhundert (von 1922 bis 1946) entstanden sind.¹¹¹

In *Malerei Photographie Film*, einem Buch, das Herbert Molderings „ein vollständig entwickeltes Programm der neuen fotografischen Gestaltungsweise“¹¹² nennt und gleichsam als Schlüsselwerk für die Entstehung einer modernen Fotografie begreift,

¹¹⁰ László Moholy-Nagy, „Die beispiellose Fotografie“, in: Wolfgang Kemp, *Theorien der Fotografie I, 1912 – 1945*, S. 72 – 73, hier S. 73.

¹¹¹ Vgl. Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009, S. 7.

¹¹² Herbert Molderings, „Die Geburt der neuen Fotografie“, in: ders., *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg: Philo Fine Arts 2008, S. 15 – 43, hier S. 15.

publiziert Moholy-Nagy einen kurzen Text zu einem Verfahren, das er als „Fotografie ohne Kamera“ überschreibt. Ein Vorgang, der bereits in früheren Texten angedeutet wurde, an dieser Stelle aber zum ersten Mal explizit als Fotogramm¹¹³ bezeichnet wird:

„Dieser Weg führt zur Möglichkeit der Lichtgestaltung, wobei das Licht als ein neues Gestaltungsmittel, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton, souverän zu handhaben ist. Ich nenne diese Art der Lichtgestaltung Photogramm. Hier liegen Gestaltungsmöglichkeiten einer neu eroberten Materie.“¹¹⁴

Nun ist die Betonung des Lichts als Gestaltungsmittel ganz grundsätzlich ein wichtiger Hinweis zum Verständnis der Rolle des Fotogramms innerhalb der analogen Fotografie, für die Arbeiten Moholy-Nagys trifft dies aber – wie zu zeigen sein wird – in ganz besonderem Maße zu.

Doch neben jenen elaborierten Arbeiten, bei denen ein derartiges Bestreben klar zu erkennen ist, finden sich im Œuvre Moholy-Nagys auch immer wieder Bilder, die sich vergleichsweise primitiv, ja beinahe gegenständlich ausnehmen und recht klar Auskunft über die Objekte geben, die sie abbilden. Darunter höchst gewöhnliche Gebrauchsgegenstände, wie etwa Küchenrequisiten, die häufig auf jenen Fotogrammen auftauchen, die Mitte der 1920er-Jahre in Dessau entstanden sind. Objekte, die aufgrund ihrer Beschaffenheit Licht umleiten oder zerstreuen, also in irgendeiner Weise strukturieren können.

So etwa ein Fotogramm von 1927, das ein Reibeisen und ein Gefäß mit Zahnstochern erkennen lässt. Das Bild trägt auf der Rückseite Moholy-Nagys handschriftlichen Vermerk „Primitive Form des Fotogramms, bei welchem die verwendeten Gegenstände zu erkennen sind.“¹¹⁵ Es ist damit davon auszugehen, dass Moholy-Nagy derartige „primitive“ Bilder immer wieder zu Übungszwecken hergestellt hat und er der Tatsache, ob ein Gegenstand im fertigen Bild erkennbar ist oder nicht, hohe Bedeutung beigemessen hat.

¹¹³ Hier allerdings noch in der Schreibweise mit Ph. Erst ab der überarbeiteten zweiten Ausgabe von 1927 schreibt er Fotogramm mit F. Vgl. Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*, S. 60.

¹¹⁴ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Mainz: Kupferberg 1967, S. 30. [Nachdruck der 2. Auflage von 1927: László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, München: Albert Langen]

¹¹⁵ Vgl. Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*, S. 174.

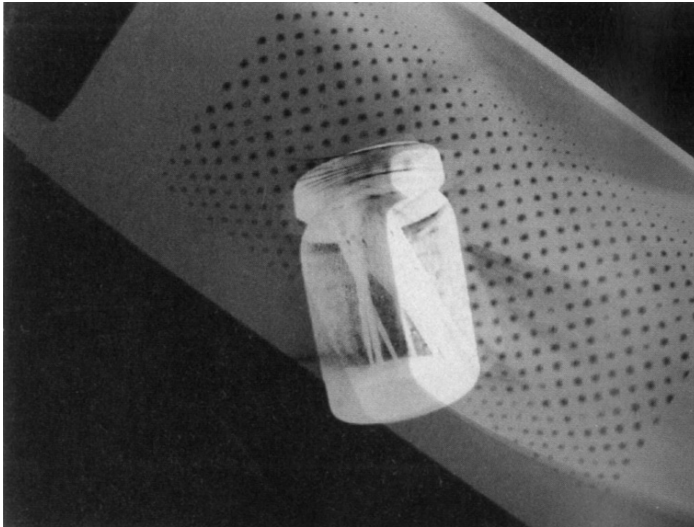


Abb. 15:
László Moholy Nagy
Fotogramm, 1927.

Warum sich derartige Arbeiten unter Moholy-Nagys Fotogrammen zu unterschiedlichen Zeiten immer wieder finden¹¹⁶, lässt sich dadurch erklären, dass er auch in seinen Texten immer wieder zu “experimentell-laboratorischen Versuchen und spielerischem Ausprobieren”¹¹⁷ anregt. „Ikonographisch identifizierbaren Bildgegenständen sind in Moholy-Nagys Fotogramm-Œuvre in der Minderzahl. [...] Sie entstanden entweder als Lehrstücke oder verdanken sich dem Spieltrieb [...]“¹¹⁸, meint Herbert Molderings. Oliver Botar hat dann auch festgestellt, dass es Moholy-Nagy bei seinen vielfältigen Tätigkeit ganz grundsätzlich weniger um das Schaffen von Kunstwerken gegangen war, als dass er seine Arbeiten „als Mittel zur Erzeugung von Situationen, in denen Erfahrungen möglich werden“ begriffen habe.¹¹⁹ Viele seiner Fotogramme lassen denn auch eine betont didaktische Haltung erkennen. So erinnern etwa die zahlreichen Fotogramme von Blumen explizit an die „Photogenic Drawings“, die Wilhelm Henry Fox Talbot in ersten Versuchen mit sensibilisierten Papier und Pflanzen erzeugt hatte. Moholy-Nagys Blumen-Serie verweist so deutlich auf eine fotohistorische Komponente, die allen Fotogrammen stets immanent ist. Und tatsächlich stellen jene Arbeiten auch innerhalb der Biografie Moholy-Nagys einen Ausgangspunkt dar, stehen sie doch mit einer häufig erwähnten Episode in Zusammenhang, die ihn erstmals konkret mit der Technik des Fotogramms in Berührung

¹¹⁶ Wenngleich insgesamt eine klare Entwicklung weg vom Gegenständlichen und hin zur Auflösung der abgebildeten Objekte zu erkennen ist: Vgl. Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*, S. 163.

¹¹⁷ Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, Berlin: Lars Müller 2014, S. 42.

¹¹⁸ Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms“, in: ders., *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg: Philo Fine Arts 2008, S. 45 – 70, hier S. 57.

¹¹⁹ Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, Berlin: Lars Müller Publishers 2014, S. 9.

brachte: 1922, während eines gemeinsamen Besuchs mit seiner damaligen Ehefrau Lucia in der Ausbildungsstätte Loheland¹²⁰, sieht Moholy-Nagy zum ersten Mal Fotogramme und wohnt möglicher Weise auch deren Erzeugung bei.¹²¹ Es ist also ein explizit pädagogischer Kontext, in dem er diese Technik, mit der er sich die nächsten Jahrzehnte hinweg so intensiv beschäftigen wird, kennen lernt. Eine didaktische Komponente, die für Moholy-Nagys Beschäftigung mit der Technik des Fotogramms geradezu konstitutiv ist. Es ist allerdings nicht anzunehmen, dass Moholy-Nagy seine eigene Arbeit im Bereich des Fotogramms mit Pflanzen begonnen hat. Als viel wahrscheinlicher gilt, dass er zu Beginn versucht hatte, Bilder zu produzieren, die in einer formalen Nähe zu den Gemälden standen, die er zur selben Zeit herstellte.¹²² Wohl erst während einer späteren Phase¹²³ begann Moholy-Nagy dann auch mit Pflanzen zu experimentieren, wobei auffällig ist, dass die dabei entstandenen Arbeiten – im Gegensatz zu seinen anderen Fotogrammen – generell nicht danach streben, ihr Objekt auf dem fertigen Bild unkenntlich zu machen: „It seems more likely, that, in an almost didactic manner, he converted flowers, which of course are brought forth by light, into light modulators.“¹²⁴ Es scheint so, als hätte er bei diesen Bildern alle anderen gestalterischen Ideen dem faszinierenden Umstand, dass hierbei Licht direkt von organischem Material moduliert wurde, untergeordnet.

Es gibt dann aber doch ein Blumen-Fotogramm, das aus dieser Werkgruppe heraussticht, da die als Vorlage dienende Pflanze auf dem fertigen Bild lediglich schemenhaft erkennbar ist. Mit dieser Verschiebung setzt Moholy-Nagy „das Gesetz der Reproduktion [...] immer weiter außer Kraft“¹²⁵, was sich in Kategorien der Semiotik als „Auftrennung eines Zusammenhangs von Index und Ikon“¹²⁶ beschreiben lässt: Die Fotografie wird von den Zwängen der Ähnlichkeit befreit. So bestimmen dann auch kaum noch Strukturen, sondern viel mehr Flächen besagtes Blumen-Fotogramm, auf das Moholy-Nagy in seinem

¹²⁰ Eine „lebensreformerische Schule, an der junge Frauen in zwei- bis dreijähriger Lehrzeit als Lehrerinnen ‚für Gymnastik nach der Methode von Rohden-Langgaard‘ ausgebildet wurden.“ Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms“, S. 48.

¹²¹ Vgl. Ebd.

¹²² Vgl. Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*, S. 65.

¹²³ Die meisten mittels Pflanzen erzeugten Fotogramme entstanden 1925/26 in Dessau. Vgl. Ebd. S. 140f.

¹²⁴ Ebd. S. 65.

¹²⁵ Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*, S. 163.

¹²⁶ Ebd.

Text „Fotoplastische Reklame“¹²⁷ Bezug nimmt, um seine Arbeitsweise von der einer Loheländerin¹²⁸, aber auch der eines Man Rays abzusetzen.

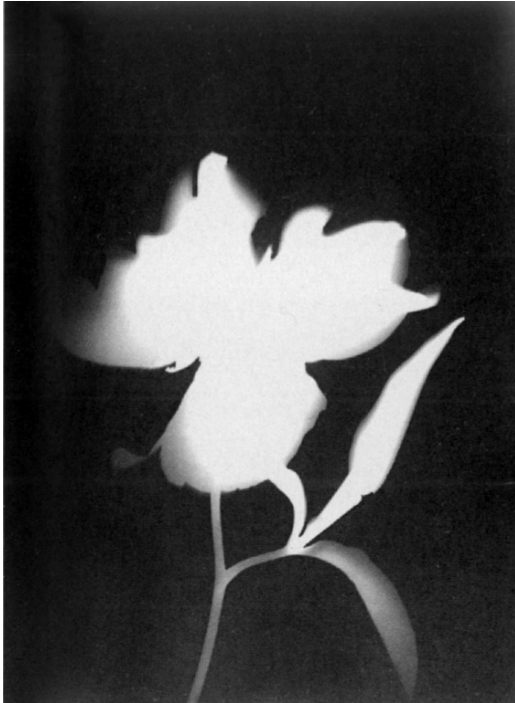


Abb. 16:
László Moholy Nagy
Fotogramm, 1925 – 26.

Man Ray, der die Technik des Fotogramms – von ihm Rayogramm genannt – quasi zeitgleich entdeckt hatte¹²⁹, wurde kurz zuvor von Moholy-Nagy gewürdigt, indem er in *Malerei Photographie Film* neben zahlreichen eigenen Beispielen auch zwei dessen Bilder gezeigt hatte.¹³⁰ Auch ist es Moholy-Nagy in „Fotoplastische Reklame“ weniger an einer wertenden Haltung gegenüber den Werken Man Rays gelegen, als vielmehr an der neuerlichen Formulierung seiner tiefen Überzeugung, dass die Arbeit am Fotogramm vor allem den gestalterischen Möglichkeiten des Lichts gewidmet sein müsse, und sich dabei

¹²⁷ László Moholy-Nagy, „Fotoplastische Reklame“, in: Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag 1990, S. 122 – 124, hier S. 123.

¹²⁸ Gemeint ist wohl Bertha Günther, die 1922 den Anstoß zur Beschäftigung mit der Technik des Fotogramms geliefert hatte. Vgl. Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 44.

¹²⁹ Herbert Molderings erklärt den nach dem Erscheinen von *Malerei Photographie Film* durch El Lissitzky angestoßenen Streit über die Entdeckung der Technik des Fotogramms als inszeniert. Vgl. Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Erfindung des Fotogramms“, S. 48.

¹³⁰ Vgl. László Moholy Nagy, *Malerei Fotografie Film*, S. 30.

auch nicht anderen Kunstrichtungen unterzuordnen habe, wie das bei Man Ray mit seinen surrealistisch gerichteten Bildern eben der Fall sei.¹³¹

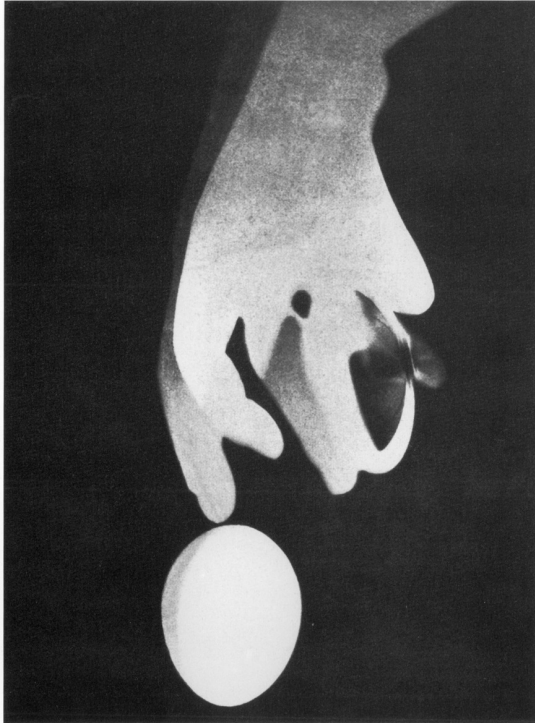


Abb. 17:
Man Ray
Rayogramm / Fotogramm
Abgebildet in *Malerei Photographie Film*, 1925.

Bildunterschrift: „Das Alltägliche wächst hier durch die Neuverwendung des Materials ins Rätselhafte.“

Die Arbeiten Bertha Günthers hingegen, „waren künstlerisch amateurhaft, dilettantisch im ursprünglichen Wortsinn, doch hat Moholy-Nagy die künstlerischen Möglichkeiten dieser Technik wohl sofort erkannt.“¹³² Im Juli 1922, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu dem erwähnten Besuch in Loheland erscheint in der niederländischen Zeitschrift *De Stijl* der programmatische Text „Produktion – Reproduktion“. Moholy-Nagy analysiert darin verschiedene mediale Verfahren – darunter auch die Fotografie – in Bezug auf deren Möglichkeiten zur Ausbildung der menschlichen Sinnesorgane.¹³³ Die Fotografie sei bisher fast ausschließlich „in sekundärem Sinne“ verwendet worden, nämlich „zum Festhalten (Reproduzieren) einzelner Objekte.“¹³⁴ Im Sinne einer produktiven Gestaltung mittels der fotografischen Technik müsse es aber darum gehen, die „gestalteten

¹³¹ Oliver Botar hat in einem anderen Zusammenhang gemeint, Moholy-Nagy habe „den dadaistischen Schwulst Hausmanns in die kühle Sprache eines Technikers übersetzt.“ Etwas Ähnliches ließe sich über die unterschiedlichen Bildfindungen von Man Ray und Moholy-Nagy sagen. Vgl. Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 43.

¹³² Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Erfindung des Fotogramms“, S. 53.

¹³³ Vgl. László Moholy-Nagy, „Produktion – Reproduktion“, in: Krisztina Passuth, *Moholy Nagy*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1986, S. 305 – 306, hier S. 305.

¹³⁴ Ebd., S. 306.

Lichterscheinungen [...] zu empfangen und zu fixieren.“¹³⁵ Moholy-Nagy erwähnt in diesem Zusammenhang bereits die Bedeutung von Spiegel- und Linsenvorrichtungen und nennt teleskopische Gestirnaufnahmen sowie Röntgenaufnahmen als „interessante Vorstufen“ auf dem Weg zu einer produktiven Fotografie. Von kameraloser Fotografie oder der Arbeit direkt an der fotosensiblen Schicht (wenngleich er die Bromsilberplatte mehrmals erwähnt) ist hingegen noch an keiner Stelle die Rede. So zeigt dieser kurze Text deutlich, dass Moholy-Nagy schon vor seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Technik des Fotogramms das für sein Verständnis von Fotografie relevante Element, die Lichtgestaltung, klar benannt hat.

Nur ein Jahr später erscheint der Text „Das Licht als Mittel künstlerischen Ausdrucks“, der direkt an die Überlegungen von „Produktion – Reproduktion“ anschließt und gleichzeitig den ersten Text darstellt, der zum Teil der Technik des Fotogramms gewidmet ist.¹³⁶ Die lichtempfindliche Schicht wird darin gleich eingangs als das „wichtigste Element des fotografischen Verfahrens“ erwähnt, wobei sie bisher allerdings stets den perspektivischen Gesetzen der camera obscura untergeordnet worden sei.¹³⁷ In der Folge beschreibt Moholy-Nagy eine fotografische Arbeit mittels „neuer Apparate“, die die Gesetzmäßigkeiten der Perspektive aufheben könnten und empfiehlt schließlich auch das Verfahren des Fotogramms – allerdings noch ohne den konkreten Terminus zu verwenden: „Oder ich projiziere die Lichtwirkung direkt auf die lichtempfindliche Platte [...] (Fotografieren ohne Kamera).“¹³⁸ Das angestrebte Endergebnis derartiger Experimente ist dabei stets die „Möglichkeit der ‚Licht-Komposition‘, in der das Licht gleichsam ein neues künstlerisches Medium ist, wie die Farbe in der Malerei oder der Ton in der Musik.“¹³⁹ Dass das Licht als zentrales Element fotografischer Arbeit in Form des Fotogramms in idealer und prototypischer Weise zur Wirkung gelangen kann, war für Moholy-Nagy damit bereits 1923 theoretisch festgeschrieben. Dabei ist, wie Wolfgang Kemp festgestellt hat, stets zu berücksichtigen, dass dem Vorgang der fotografischen Belichtung in der medien-theoretischen Konzeption Moholy-Nagys eine betont aktive Rolle zukommt: „Fotografie ist

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Vgl. Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Erfindung des Fotogramms“, S. 54.

¹³⁷ Vgl. László Moholy-Nagy, „Produktion – Reproduktion“, S. 309.

¹³⁸ Ebd., S. 310. Die Formulierung „Fotografieren ohne Kamera“ ist aller Wahrscheinlichkeit nach dem kurz zuvor erschienenem Buch *Photographie ohne Kamera* von Paul Lindner entliehen, das sich Moholy-Nagy wohl vor dem Verfassen seines Textes in Berlin besorgt hatte. Herbert Molderings führt aus, wie sich mehrere der frühen Fotogramm-Arbeiten Moholy-Nagys recht konkret aus den in *Photographie ohne Kamera* gegebenen Anregungen ableiten. Vgl. Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Erfindung des Fotogramms“, S. 54.

¹³⁹ Ebd.

Fotografieren, ist Agieren von Licht und chemischen Substanzen.“¹⁴⁰ Die konkreten Fotogramme, die in den folgenden mehr als zwei Jahrzehnten entstehen sollten, interpretierten dieses Verständnis auf immer neue Weise und haben die ihm zu Grunde liegende Annahme in vielfacher Hinsicht bestätigt. Die von Oliver Botar und Klemens Gruber formulierte Behauptung, dass Moholy-Nagy nach einer intensiven Theorieproduktion zwischen 1922 und 1924 „seine weitere Laufbahn der Ausarbeitung der dort entwickelten Gedanken widmete“¹⁴¹, ließe sich demnach anhand seiner Überlegungen zum – und seiner konkreten Arbeit am – Fotogramm exemplifizieren.

2.4.2 Berührung – „erlebnis des materials“

Wie dargestellt, manifestiert sich die konkrete physische Berührung zwischen Objekt und Abbild, die für eine semiotische Kategorisierung der analogen Fotografie so relevant ist, in keinem anderen Verfahren so deutlich, wie dem des Fotogramms. Das wird auch in den diesbezüglichen Arbeiten Moholy-Nagys immer wieder kenntlich. Dabei beschränkt sich eine taktile Komponente als Ausgangspunkt von Erfahrung nicht lediglich auf diesen einen konkreten Bildtyp, sondern spielt eine ganz grundsätzliche Rolle innerhalb des umfassenden Kunst- und Medienverständnisses, das Moholy-Nagy während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt hat. Ging die vorangegangene Erörterung zum Aspekt der Lichtgestaltung in erster Linie von Texten aus, bieten sich an dieser Stelle gleich mehrere fotografische Arbeiten Moholy-Nagys an, den Sachverhalt der Berührung mittels konkreter Beispiele anschaulich zu machen. Bilder, auf denen nichts oder kaum etwas Anderes als bloße Hände zu erkennen sind, finden sich unter Moholy-Nagys Fotogrammen in bemerkenswerter Regelmäßigkeit. Eine „Schule der Sinne“¹⁴², der Moholy-Nagy in seinen instruktiven Texten immer wieder das Wort spricht, basiert ganz wesentlich auf der konkreten Berührung der verwendeten Materialien. „Abbildungen der Hand sind“, im Werk Moholy-Nagys folglich auch „das häufigste Symbol für den Tastsinn.“¹⁴³

¹⁴⁰ Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie II 1912 – 1945*, S. 16.

¹⁴¹ Oliver A. I. Botar, Klemens Gruber, Kommentarband zum Reprint von *telehor 1. moholy-nagy*. internationale zeitschrift für visuelle kultur, Zürich: Lars Müller 2011, S. 14.

¹⁴² Vgl. Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 17f.

¹⁴³ Ebd., S. 26.



Abb. 18:
László Moholy Nagy,
Fotogramm auf
Entwicklungspapier, 1939 – 41.

Hinweise auf die herausragende Bedeutung, die dem Aspekt des Taktilen in seiner Konzeption einer produktiven Kunst zukommt, charakterisieren auch viele seiner Texte. Am exemplarischsten wohl in *Von Material zu Architektur*¹⁴⁴, jenem Buch, das im Wesentlichen auf Moholy-Nagys „vorträge[n] in der grundlehre des bauhauses (weimar – dessau) in den jahren 1923 – 1928“¹⁴⁵ basiert. Unter dem Schlagwort Sinnesübungen heißt es dort:

„aber nicht irgend ein systematisches handwerk war die erste stufe dieser bauhausausbildung. der auf syntese gerichtete aufbau wurde eingeleitet durch das erlebnis des materials, das sammeln von oft zunächst unwichtig erscheinenden eindrücken. primitive tastübungen waren z. b. die anfänge in der grundlehre, doch war dabei das weitere ziel: das erlebnishafte begreifen des materials [...]“¹⁴⁶

¹⁴⁴ László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Neue Bauhausbücher 1929.

¹⁴⁵ Zitiert nach László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe, Mainz: Florian Kupfenberg 1968, S. 6.

¹⁴⁶ Ebd., S. 18.

Jenes „Erlebnis des Materials“ bestimmte die Tastübungen, die Teil des Vorkurses am Bauhaus waren, den Moholy-Nagy 1923 von Johannes Itten übernommen hatte.¹⁴⁷ Abbildungen verschiedener Tasttafeln, die so unterschiedliche Materialien wie „stoffe, metalle, brotreste, leder, papier, porzellan, schwamm usw.“¹⁴⁸ versammeln, lassen erahnen, wie sich diese Übungen abgespielt haben: „Wenn die Studenten versuchten, Materialien auf den Tasttafeln der anderen zu identifizieren, hielten sie sich die Augen zu, um ihre Aufmerksamkeit auf die haptische Empfindung zu konzentrieren.“¹⁴⁹ Zu erkennen ist hier, wenn nicht eine Konkurrenz, so doch ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen Seh- und Tastsinn, das Vladimir Tatlin mit den Worten „wir stellen das Auge unter die Kontrolle des Tastsinns“¹⁵⁰ für die materialintensiven Anordnungen und Verfahren des russischen Konstruktivismus exemplarisch ausformuliert hat.

In Moholy-Nagys Handfotogrammen, die innerhalb seiner als gegenständlich identifizierbaren Fotogramme eine eigene Bildgruppe darstellen¹⁵¹, wird die Bedeutung des Tastsinns schließlich zum herausragenden, wenn nicht allesbestimmenden Motiv. 1926 entsteht in Dessau eine Serie von Fotogrammen auf Entwicklungspapier, die eine Hand und einen Pinsel kombinieren. Neben dem Aspekt, dass diese Verbindung sich als „Polemik gegen die ‚fetischistische Ehrung‘ von ‚Handarbeit‘ in der traditionellen Malerei“¹⁵² begreifen lässt, illustriert sie zudem einen weiteren wesentlichen Aspekt, der das Fotogramm in seiner elementaren Verbindung aus Berührung und Belichtung als fotografische Minimalform ausweist: Der Umstand, dass die Hand des Künstlers im Moment der Aufnahme ruhen muss, „while his picture is painted by the light.“¹⁵³

¹⁴⁷ Vgl. Klemens Gruber, „Taktile Medien: Theorien aus der Vorgeschichte. Dreieinhalb Vereinfachungen“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 62, Heft 2/2017, S. 207 – 234, hier S. 209.

¹⁴⁸ László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, S. 22f.

¹⁴⁹ Vgl. Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 17f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 26.

¹⁵⁰ Zitiert nach Klemens Gruber, „Taktile Medien: Theorien aus der Vorgeschichte. Dreieinhalb Vereinfachungen“, S. 208.

¹⁵¹ Insgesamt finden sich etwa 20 Fotogramme mit derartigen Motiven im Fotogramm-Œuvre Moholy-Nagys. Vgl. Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms“, S. 57.

¹⁵² Ebd., S. 59. Gemeint ist der Text „Ismus oder Kunst“, der im August 1926 erschienen ist. Herbert Molderings weist darauf hin, dass auch die Fotografie selbst von einem Fetischismus der Malerei heimgesucht wurde. Der Piktorialismus wäre der entsprechende Ismus hierfür.

¹⁵³ Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*, S.155.

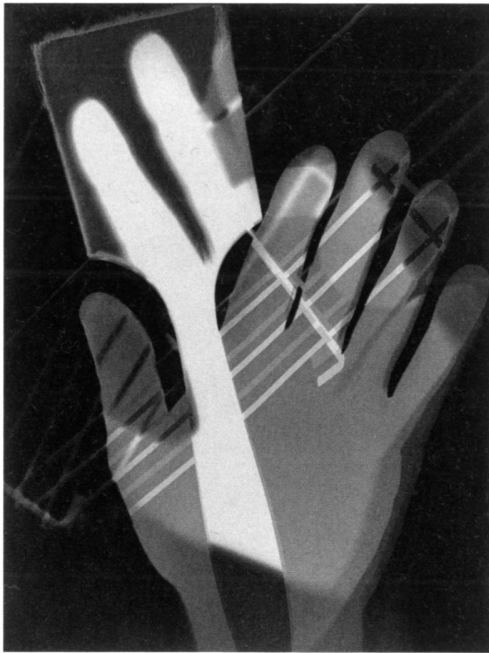


Abb. 19:
László Moholy-Nagy,
Fotogramm auf
Entwicklungspapier, 1926.

Die direkte Berührung zwischen Objekt und fotosensibler Schicht – tatsächlich stattfindend und zugleich symbolisch dargestellt durch das ihr zugeordnete Tastorgan Hand – nebst eines Verweises auf die traditionelle, künstlerische Bildproduktion Malerei (Pinzel), fällt mit dem Moment der Belichtung zusammen, die das Bild schließlich als Fotografie entstehen lässt.

An dieser Stelle lohnt sich ein neuerlicher Blick auf Moholy-Nagys frühen Text „Produktion – Reproduktion“, für den Gabriele Jutz zwei unterschiedliche Tendenzen der subjektiven Einschreibung herausstreicht. Es ist dies einerseits ein betont materieller Ansatz, wie er in Form der Ritztechnik – die Moholy-Nagy etwa für die Arbeit mit Schallplatten vorschlägt¹⁵⁴ – zum Ausdruck kommt und den Jutz unter Bezug auf Johanna Drucker *signatorisch* nennt.¹⁵⁵ Dem gegenüber stehe eine *designatorische*, konzeptuelle Tendenz, die „die Spur des Körpers im Produkt eliminiert und den Akt des Zeichnens oder Unterzeichnens (to sign) durch einen Akt des Bezeichnens (to design) ersetzt.“¹⁵⁶ Der Aspekt des Automatischen ersetzt hierbei den des Handwerklichen, was den Bereich der Fotografie einschließt. Wendet man diesen Gedanken nun auf Moholy-Nagys Hand-Bilder an, fällt

¹⁵⁴ Vgl. László Moholy-Nagy, „Produktion – Reproduktion“, S. 306.

¹⁵⁵ Vgl. Gabriele Jutz, „Produktion – Reproduktion“: Echos von László Moholy-Nagys Medientheorie in der Geschichte von Film und Medienkunst“, in: Sascha Bru (Hg.), *Regarding the popular: modernism, the Avant-Garde and high and low culture*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 394 – 409, hier S. 399.

¹⁵⁶ Ebd.

auf, dass er diese beiden konkurrierenden Tendenzen darin zusammenfallen lässt. Zum einen ist das Fotogramm ein Verfahren, das auf handwerkliche Gestaltung verzichtet, da sein Ergebnis mittels Belichtung „lediglich durch eine *Idee* mit seinem Objekt verbunden ist.“¹⁵⁷ Zum anderen hält Moholy-Nagy – indem er gleichzeitig seine Hand zum zentralen Bildinhalt macht – geradezu sprichwörtlich an jenem Aspekt des *Signatorischen* fest: Anstelle einer Signatur erscheint die Hand selbst. Ein bekanntes Fotogramm von 1925 – 26, dessen bewegte Umsetzung später auch im Vorspann zu *Lichtspiel schwarz-weiss-grau*¹⁵⁸ zu sehen ist, wirkt so, als hätte es sich das beschriebene Verhältnis von Signation / Designation eigens zum Thema gemacht.



Abb. 20:
László Moholy Nagy,
Fotogramm auf
Entwicklungspapier, 1925 – 26.

Moholy-Nagy zeigt darauf nicht bloß seine Hände, sondern projiziert zusätzlich seinen Namen auf die Handflächen. Es ist dies eine Versuchsanordnung, die Tobias Wilke als eine „doppelt angezeigte Substitution der Einheit von Hand und Schreibzeug durch die Kombination ‚automatisierter‘ Verfahren“¹⁵⁹ genannt hat. Hand und Schrift sind gemeinsam im Bild vorhanden, geschrieben selbst wird allerdings nicht manuell sondern mittels Licht.

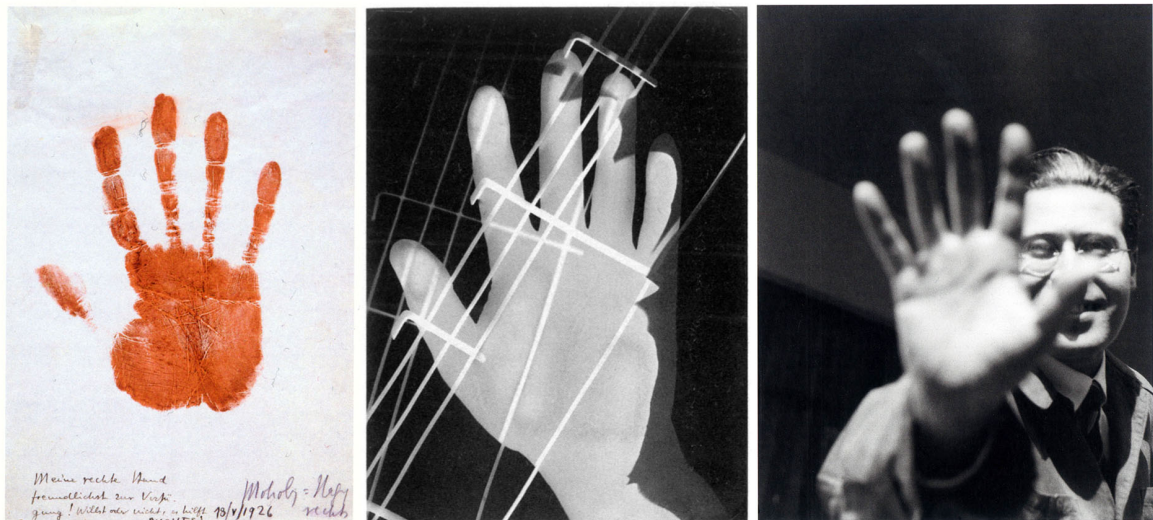
Betrachtet man die theoretische Fundierung des Taktilen im Denken Moholy-Nagys, verwundert es nicht, wenn man dem Motiv der Hand auch in anderen Bereichen seiner Kunstproduktion immer wieder begegnet. Es ließe sich beinahe von einem

¹⁵⁷ Ebd., S. 400.

¹⁵⁸ *Lichtspiel schwarz-weiss-grau*, R.: László Moholy-Nagy, Deutschland 1930.

¹⁵⁹ Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit*, S. 182.

Wanderphänomen sprechen, das in vorhersehbarer Regelmäßigkeit auf sämtlichen Bildtypen auftaucht. So lässt sich anhand von Beispielen aus den Bereichen Druck, Berührungsbild (Fotogramm) und Abstandsbild (Kamerafotografie) eine kleine Genealogie technischer Bildmedien darstellen.



Eine Hand, drei Techniken: Druck – Berührungsbild – Abstandsbild

Abb. 21:
László Moholy-Nagy,
Farbdruck, 1926.

Abb. 22:
László Moholy Nagy,
Fotogramm auf
Entwicklungspapier, 1926.

Abb. 23:
Lucia Moholy,
Fotografie, 1926.

Alle drei Bilder stammen aus dem Jahr 1926. Der Abdruck von Moholy-Nagys Hand entstand im Frühsommer bei einer Aktion am Bauhaus in Dessau, während der Lehrer_innen und Schüler_innen Farbabdrücke ihrer Hände herstellten¹⁶⁰, und wurde in Folge zu einem Geburtstagsgeschenk für Walter Gropius. Die Beschriftung lautet: „Meine rechte Hand freundlichst zur Verfügung! Für Walter Gropius zum Geburtstag am 18.5.1926“¹⁶¹. Herbert Molderings hat dazu angemerkt, dass Moholy-Nagy sich an der Aktion zwar beteiligt habe, man aufgrund seiner „einschlägigen publizierten Äußerungen aber davon ausgehen [darf], dass er das Handfotogramm dem Farbabdruck vorzog.“¹⁶² Die Aufnahme von Lucia Moholy, eine herkömmliche Kamerafotografie, ist keineswegs

¹⁶⁰ Vgl. die Erläuterung in Fußnote Nr. 63 in: Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Erfindung des Fotogramms“, S. 59.

¹⁶¹ Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 17.

¹⁶² Erläuterung in Fußnote Nr. 63 in: Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Erfindung des Fotogramms“, S. 59.

ein Schnappschuss, sondern erfolgte nach Anweisungen von Moholy-Nagy.¹⁶³ Sie fügt sich in die bereits ausgeführte Definition von Tobias Wilke, die Kamerafotografie als Abstandsbild begreift.¹⁶⁴ Moholy-Nagys Hand liegt im Bereich der Unschärfe und scheint nach der Kamera zu greifen, erreicht sie aber nicht. Der Fokus liegt auf dem räumlich weiter dahinterliegenden, halb von der Hand verdeckten Gesicht Moholy-Nagys. Als Symbol für Berührung steht die Hand so zwischen Kamera und Objekt, die Verbindung selbst wird aber lediglich mittels Licht hergestellt. Also ganz so, wie der Begriff des Indexikalischen in der Theorie der analogen Fotografie gedeutet wird.

Betrachtet man schließlich das Fotogramm, das sich als fotografisches Berührungsbild und damit als Bindeglied zwischen nicht-fotografischem Druck und Kamerafotografie einordnen lässt, kann man an diesem konkreten Bild noch weit mehr erkennen als diese erste ganz grundsätzliche Einordnung nahelegt. Es handelt sich um eine Arbeit, die rund fünf Jahre später zur Grundlage für einen bekannten Entwurf werden sollte, der das hier genealogisch dargestellte Verhältnis verschiedener Verfahren der Bilderzeugung erneut aufgreift und weiterführt. 1931 gestaltet Moholy-Nagy ein Titelblatt für eine Sonderausgabe zum Thema Fotografie der Zeitschrift *Qualität*¹⁶⁵. Dabei bedient er sich eines Verfahrens, das unterschiedliche visuelle Elemente kombiniert und bereits in *Malerei Fotografie Film* als Typofoto beschrieben worden war: „Erst in allerletzter Zeit hat eine typografische Arbeit eingesetzt, welche durch kontrastreiche Verwendung von typografischem Material (Buchstaben, Zeichen, positive und negative Werte der Fläche) eine Korrespondenz mit dem heutigen Leben zu schaffen versuchte.“¹⁶⁶

Im vorliegenden Fall handelt es sich um eine Kombination von zwei invertierten Fotogrammen, einem Foto und typografischen Elementen.¹⁶⁷ „Aus den optischen und assoziativen Beziehungen baut sich die Gestaltung, die Darstellung auf: zu einer visuell-assoziativ-begrifflich-synthetischen Kontinuität: zu dem Typofoto als eindeutige Darstellung in optisch gültiger Gestalt.“¹⁶⁸ Die lineare Struktur, die die Typografie seit Gutenberg bestimmt hatte, wird durch die Zugabe des fotografischen Verfahrens „zu einer

¹⁶³ Vgl. Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 17.

¹⁶⁴ Siehe Fußnote Nr. 43 in dieser Arbeit.

¹⁶⁵ *Qualität*, *Zeitschrift für Ware und Werbung*, Bd. 9, 1-2/ 1931. Die Zeitschrift erschien von 1921 bis 1933.

¹⁶⁶ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, S. 37.

¹⁶⁷ Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*, S.159.

¹⁶⁸ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, S. 38.

neuen, heute als total bekannten Dimensionalität“ erweitert.¹⁶⁹ Für den hier behandelten Aspekt bedeutend ist die Verbindung der Elemente Hand und Kamera in Form des auf die Handfläche gesetzten Fotoapparats.

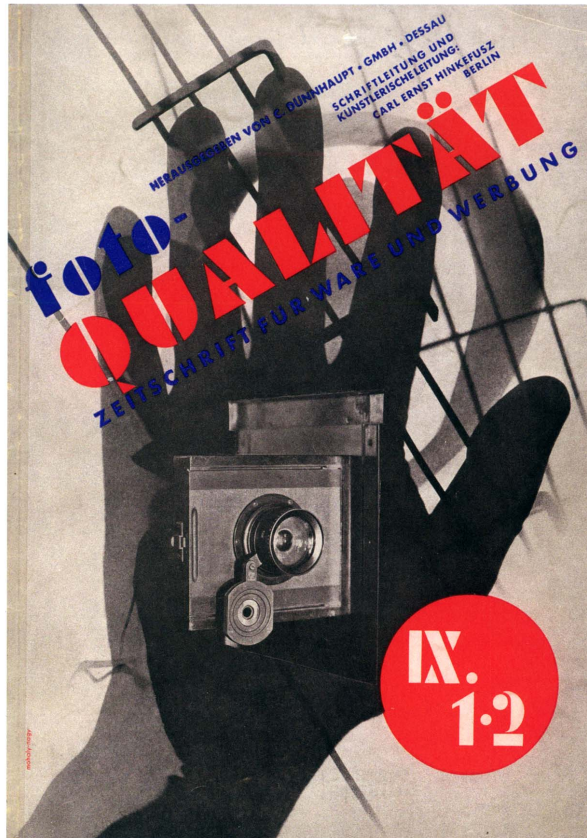


Abb. 24:
László Moholy Nagy,
Umschlagentwurf für das Magazin
Qualität unter Verwendung
unterschiedlicher visueller
Elemente, 1931.

Es verbildlicht sich hier, was Wolfgang Kemp in Bezug auf Moholy-Nagy als „Produktions-Ästhetik“¹⁷⁰ beschrieben hat:

„Die Erweiterung des Sehvermögens stellt sich Moholy wohl kaum als Prozeß der Auseinandersetzung mit Fotografien vor. Eher denkt er sich Auge und entfesselte Kamera als Einheit, als Organprothese, die dem modernen Menschen zu kühnsten Sprüngen verhilft.“¹⁷¹

¹⁶⁹ Ebd., S. 37.

¹⁷⁰ Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie II 1912 – 1945*, S. 16.

¹⁷¹ Ebd.

Gleichzeitig betont der Umschlagentwurf von *Qualität* noch einmal das Verhältnis zwischen Seh- und Tastsinn, wobei Moholy-Nagy ersteren gemäß den Möglichkeiten, die eine zu sich selbst gefundenen, produktive Fotografie bietet, an die Kamera delegiert. Eine andere, sehr bekannte Aufnahme des Grafikers und Fotografen Herbert Bayer bietet sich zum direkten Vergleich an. Bayer, der am Bauhaus ausgebildet wurde und 1925 in Dessau die Werkstatt für Druck und Reklame übernahm¹⁷², greift 1932 mit seiner Fotomontage *Einsamer Großstädter* ein ähnliches Motiv auf, wendet es aber ins Surreale.

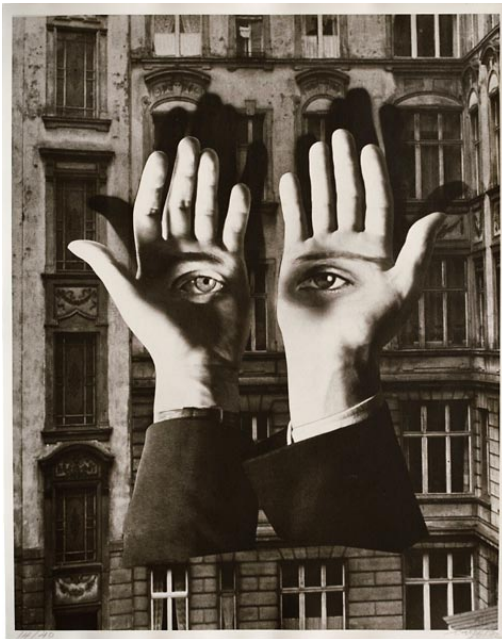


Abb. 25:
Herbert Bayer,
Einsamer Großstädter
Fotomontage, 1932.

Trotz aller historischer und fachlicher Nähe ließe sich bei *Einsamer Großstädter* geradezu von einer Gegenposition zum Umschlagentwurf für *Qualität* sprechen. Noch einmal werden in diesem Vergleich Moholy-Nagys Vorbehalte gegenüber einer Kunstproduktion deutlich, die sich vor allem der Symbolik einer Gattung verschreibt, anstatt die von ihr eingesetzten Mittel als produktive Kraft zu begreifen. Während Bayers traurige Augen noch die Anonymität der Großstadt beklagen, ist Moholy-Nagys Kamera längst auf die Zukunft gerichtet: „Der Techniker hat die Maschine in der Hand: Befriedigung momentaner Bedürfnisse. Aber im Grunde weit mehr: er ist Initiator der neuen sozialen Schichtung, Zukunftsebnender.“¹⁷³

¹⁷² Vgl. Marianne Bieger-Thielemann, *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*, Köln: Taschen 2007, S. 22.

¹⁷³ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, S. 36.

2.5 Material und Bild: zwei Aspekte des analogen fotografischen Negativs

Das Material an dem Fotografie stattfindet, der Ort, an dem sich die Lichtspur einschreibt, ist die fotosensible Schicht. Für diesen Prozess spielt es grundsätzlich keine Rolle, um welche Art von Trägermaterial es sich handelt und wie das Bild zustande kommt. Fotogramme, die ohne Kamera und Objektiv direkt auf Fotopapier (also auch ohne Film) entstehen, sind ebenso fotografische Arbeiten wie die Produkte herkömmlicher Verfahren, die Kamera, Objektiv und Film umfassen.

Die überwiegende Mehrzahl dieser Bilder beruht – wenngleich es über den gesamten Verlauf der analogen Fotografiegeschichte hinweg immer wieder Ausnahmen gegeben hat¹⁷⁴ – auf dem Negativfilm mit der dafür charakteristischen Tonwertumkehrung. Bevor jedoch die Rolle des physischen Trägers aus einer fototheoretischen Perspektive befragt werden kann, muss das ineinander verschränkte Verhältnis von Material und Darstellungsform entschlüsselt werden.

„Als Negativ bezeichnet man in der Fotografie das durch Belichtung in der Kamera entstandene, durch die Entwicklung hervorgebrachte und durch die Fixierung stabilisierte Projektionsbild einer Linse (Optik) auf lichtempfindlichem Material (Film).“¹⁷⁵

Der Ursprung dieses Prinzips lässt sich bis auf die ersten fotografischen Experimente – mit dem berühmten Beispiel der „Photogenic Drawings“ von William Henry Fox Talbot – zurückverfolgen und hatte bereits knapp vor der Jahrhundertwende mit der Markteinführung der ersten für die kommerzielle Anwendung gefertigten Rollfilme industriellen Standard erreicht.¹⁷⁶ Spätestens ab diesem Zeitpunkt wurde es notwendig,

¹⁷⁴ Bekanntestes Beispiel ist die Daguerreotypie, die ein positives, spiegelverkehrtes Abbild hervorbrachte, aber auch Diafilme und Sofortbilder existieren ausschließlich als positive Aufnahmen. Fotogramme beruhen ebenfalls nicht auf Negativen und lassen sich auch selbst nicht als solche begreifen.

¹⁷⁵ Floris M. Neusüss, „Das Fotogramm – Ein Negativ ohne Negativ“, in: Cornelia Kemp (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 155 – 186, hier S. 155.

¹⁷⁶ Der Rollfilm ist entgegen einer weitverbreiteten Meinung keine Erfindung von Kodak, sondern wurde bereits zuvor von dem New Yorker Geistlichen Reverend Hannibal Goodwin zum Patent angemeldet, was einen jahrelangen Rechtsstreit nach sich zog, den Kodak am Ende verlor. Vgl.

bei der Rede vom Negativ zwischen zwei unterschiedlichen Phänomenen zu unterscheiden. Einerseits bezieht sich der Begriff auf den materiellen Träger, andererseits auf die damit – wenngleich nicht notwendiger Weise – in Zusammenhang stehende Darstellungsart, bei der die Tonwerte der Aufnahme in invertierter Form erscheinen. „Das Negativ zeigt ein seitenverkehrtes, in seinen Tonwerten umgekehrtes, zumeist verkleinertes Abbild der Natur. Helle Partien des Objektes werden dunkel und dunkle hell wiedergegeben.“¹⁷⁷

Der Begriff Negativ, der einmal mehr auf einen Vorschlag John Herschels zurückgeht und daraufhin von William Henry Fox Talbot in *The Pencil of Nature* erstmals in das Vokabular der Fotografie eingeführt worden war¹⁷⁸, benennt also zwei unterschiedliche Dinge: Darstellungsform und materiellen Träger.

„Durch das Kopieren des Negativs im Kontakt oder durch Vergrößerung entsteht ein zweites, seitenrichtiges Bild in den natürlichen Tonwerten. Das Bild lässt sich so auch vervielfältigen und vergrößern oder verkleinern.“¹⁷⁹

Ein Umstand, der der Fotografie als reproduzierende Technik zu derartiger Popularität verholfen hat, dass er in Hinblick auf deren mediale Besonderheit dazu verlockt, das gesamte fotografische Prinzip – das in seiner Grundstruktur nicht auf Reproduktion ausgerichtet sein muss – zu überschatten. Dabei greifen erneut beide Negativ-Aspekte ineinander: Analoge Fotografie als reproduzierende Bildtechnik bedarf sowohl eines materiellen Negativs (Filmstreifen) als auch der negativen Darstellungsweise.

Im folgenden Kapitel wird die Bedeutung des Negativs in Form der fotosensiblen Schicht innerhalb einer Theorie der analogen Fotografie behandelt. Es geht damit um Überlegungen zu fotografischen Anwendungsfällen, die an diesem einen konkreten Element, das den zentralen Vorgang der analogen Fotografie bündelt, ihren Ausgangspunkt nehmen. Dabei interessieren vor allem die Grundlagen der fotografischen Technik als – für lange Zeit – gebräuchlichste Form der technischen Reproduzierbarkeit

Wolfgang Pensold, Eva Tamara Asboth, Otmar Moritsch, *Es werde Bild! Geschichte der Fotokamera*, Wien: Edition TMW 2014, S. 60.

¹⁷⁷ Floris M. Neusüss, „Das Fotogramm – Ein Negativ ohne Negativ“, S. 155.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd.

von Bildern. Deren Auswirkung auf eine Veränderung menschlicher Kollektiva bzw. „die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmungen“, wie sie gemäß einer berühmten Definition Walter Benjamins „innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume“¹⁸⁰ stattfänden, bildet den Hintergrund der hier behandelten Fragen.

2.5.1 Das Negativ: Ein letztes Unikat

Walter Benjamin hat seinen Kunstwerk-Aufsatz (1936/39) mit der Diskussion um den Verlust der Aura im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit eingeleitet. Dieser Aufsatz – sowie auch seine zuvor verfasste „Kleine Geschichte der Photographie“¹⁸¹ (1931) – entstanden „inmitten des photographischen wie photographietheoretischen Aufbruchs der Avantgarde“¹⁸² und nahmen „eine der ersten medienhistorischen und medientheoretischen Bestimmungen der Photographie“ vor.¹⁸³ Die dabei entwickelten Gedanken wurden zu Leitlinien nicht nur für eine Theorie der Fotografie sondern auch für die aufkommende Medienwissenschaft.¹⁸⁴ Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass es seither schlichtweg unmöglich ist, im Bereich der Medien und Künste über Aspekte der Reproduktion zu sprechen, ohne dabei Walter Benjamins Aura-Konzeption zu berücksichtigen. Dabei steht eine Analyse, die den Vorgang der analogen Fotografie detailliert betrachtet – also nicht lediglich als Rede von einem prototypischen Reproduktionsverfahren namens Fotografie, sondern in Hinblick auf die einzelnen Arbeitsschritte –, bislang aus. Wenngleich eine derartige Untersuchung hier nicht im vollen Umfang geleistet werden kann, sollen die kanonischen Texte Benjamins in Bezug auf jene Aspekte befragt werden, die zuvor für das analoge fotografische Verfahren als konstitutiv bestimmt worden sind: den Moment der Belichtung und deren materielle Manifestation, das Negativ.

Es ist darauf hingewiesen worden, dass Benjamins Konzeption der Aura nicht auf mechanistische Vorgänge in der Form Kopie = Original – Aura zu verkürzen sei. Vielmehr

¹⁸⁰ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, S. 14.

¹⁸¹ Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“ [Orig. 1931], in: derselbe, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001²⁶, S. 45 – 64.

¹⁸² Bernd Stiegler, „Medienphilosophie der Photographie“, in: Mike Sandbothe und Ludwig Nagl (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag 2005. S. 253 – 271, hier S. 259.

¹⁸³ Alexander Roesler, Bernd Stiegler, *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink 2005, S. 33.

¹⁸⁴ Ebd., S. 34.

handle es sich bei dem beschriebenen Verlust lediglich um ein Symptom „eines umfassenden Umbruchs, der für die Moderne bezeichnend ist.“¹⁸⁵ Es muss deshalb vorausgeschickt werden, dass sich die hier angestellten Überlegungen weniger auf die durch Fotografie veränderten Möglichkeitsbedingungen von Erfahrung beziehen, sondern vor allem auf eine Konkretisierung ihrer technischen Voraussetzungen abzielen. Die populäre Gleichsetzung von Fotografie mit einem massenhaft reproduzierenden Bildverfahren erweist sich bei genauer Betrachtung nämlich als Verkürzung. Die analoge fotografische Praxis, die nicht nur den Vorgang der Belichtung eines Negativs umfasst, sondern auch das Herstellen beliebig vieler Abzüge miteinschließt, trägt dazu bei, dass ein ganz wesentlicher Umstand häufig übersehen wird: Der analoge fotografische Prozess liefert als erstes visuell fassbares Ergebnis immer ein Unikat: das Negativ.¹⁸⁶

Liest man Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz unter diesem Gesichtspunkt, gelangt man rasch zu einer ersten vielsagenden Feststellung: Die Fotografie wird zwar als prototypisch für „das Aufkommen der ersten wirklich revolutionären Reproduktionsmittel“¹⁸⁷ angeführt, jedoch ohne dass es dabei zu einer Aufschlüsselung des fotografischen Vorgangs käme. An jenen Stellen, an denen Benjamin sich dem Verlust der Aura widmet, spricht er dann auch niemals explizit von Fotografie, sondern stets von Reproduzierbarkeit bzw. technischen Reproduktionsverfahren. Eine Analyse jener Schlüsselstellen in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Negativ und Abzug erlaubt es, deren unterschiedliche Rollen innerhalb des fotografischen Verfahrens vor einem medientheoretischen Hintergrund zu fassen.

„Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.“¹⁸⁸

¹⁸⁵ Mika Elo, „Die Wiederkehr der Aura“, in: Christian Schulte (Hg.), *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz: UVK 2005, S. 117 – 136, hier S. 117.

¹⁸⁶ Dem Einwand, dass ein Negativ durch zweimaliges Umkopieren ebenfalls reproduzierbar ist, wird stattgegeben.

¹⁸⁷ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“, S. 17.

¹⁸⁸ Ebda., S. 11.

Nun ist die Erzeugung eines fotografischen Negativs stets in ein konkretes Hier und Jetzt eingebunden und sein Dasein ist einmalig. Ein Umstand, auf den Philippe Dubois in seiner Analyse des fotografischen Akts in aller Deutlichkeit hinweist: „Alle Abzüge werden anhand ein und desselben Negativs hergestellt, und dieses Negativ, welches *das* eigentliche Foto ist, bleibt immer ein Unikat: es kann immer nur eines von einem bestimmten Objekt zu einem bestimmten Zeitpunkt geben.“¹⁸⁹ Es wäre damit korrekter, die erstellten Abzüge – also jene Produkte, die uns gemeinhin als Fotos begegnen – als das zu benennen, was sie im technischen Sinne auch sind: Fotos eines Fotos, *Metafotos*, Bilder zweiter Stufe, die einfach davon zeugen, daß die Fotografie weniger eine Reproduktion als eine Re-Produktion ist.“¹⁹⁰

Benjamin thematisiert in der Folge Veränderungen an der physischen Struktur und wechselnde Besitzverhältnisse als für das tradierte Kunstwerks charakteristisch.¹⁹¹ Aspekte, die auch für das fotografische Negativ relevant sind. Wird es unsachgemäß aufbewahrt, ist ihm das später – zum Beispiel in Form eines Schimmelbefalls – anzusehen. Auch spielen wechselnde Besitzverhältnisse in der fotohistorischen Forschung, man denke an die bedeutende Rolle von Sammlungen und Nachlässen, eine wesentliche Rolle.

Etwas weiter im Text spricht Benjamin von Echtheit als empfindlichstem Kern der Kunst. „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“¹⁹² Eben diese geschichtliche Zeugenschaft, so Benjamin weiter, gerate im Fall der Reproduktion nun ins Wanken. Es folgt die wohl bekannteste Stelle des Textes: „Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“¹⁹³

Eine Überlegung, die Gültigkeit in Bezug auf die fotografischen Abzüge hat, jene masseweise reproduzierten „Metafotos“ also, die man gemeinhin mit dem eigentlichen Foto gleichsetzt. Das fotografische Negativ selbst wird davon hingegen nicht betroffen.

¹⁸⁹ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam: Verlag der Kunst 1998, S. 74.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“, S. 11.

¹⁹² Ebd., S. 13.

¹⁹³ Ebd.

Die fotografische Praxis spricht dann auch eine ganz andere Sprache, denn „den Fotografen ist die besondere Bedeutung des Negativs als Unikat von Anfang an bewusst gewesen [...]“. ¹⁹⁴ Anekdoten aus der Fotografiegeschichte, wie jene über Anselm Adams, der von seiner Aufnahme *Moonrise, Hernandez, New Mexico* (1941) im Laufe seines Lebens mehr als 800 sich stark unterscheidende Abzüge – jedoch stets unter Verwendung desselben Negativs – erstellt hat ¹⁹⁵, belegen nicht nur die Bedeutung des Negativs als Unikat, sondern verdeutlichen auch, dass die meist unhinterfragt angenommene Gleichartigkeit der Abzüge keinesfalls eine feststehende Gegebenheit ist.

Einen Hinweis darauf, weshalb die Fotografie unter Bezugnahme auf Benjamins Kunstwerk-Aufsatz in ihrer Gesamtheit als bloße Reproduktionstechnik mit „verkümmelter“ Aura missverstanden werden kann, lässt sich an anderer Stelle finden. Ein paar Seiten später – Benjamin ist in seiner Argumentation bereits beim Film angelangt – heißt es in einer Fußnote:

„Bei den Filmwerken ist die technische Reproduzierbarkeit des Produkts nicht wie z.B. bei den Werken der Literatur oder der Malerei eine von außen her sich einfindende Bedingung ihrer massenweisen Verbreitung. Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet.“ ¹⁹⁶

Eine zentrale Feststellung in Benjamins Argumentation, die selbstverständlich nicht nur auf den Film, sondern auf die Fotografie insgesamt zutrifft. Im Unterschied zu anderen Künsten, ist die technische Reproduzierbarkeit – seit Erfindung des Positiv/Negativ-Prinzips – direkt im fotografischen Verfahren angelegt. Die positive Ausbelichtung eines oder beliebig vieler Abzüge entspricht technisch demselben Vorgang, der bei der eigentlichen Fotografie – der Belichtung des Negativs – stattfindet. Auch hier fällt Licht auf eine fotosensible Schicht. Und genau darin besteht das Problem: Die Ähnlichkeit zwischen Aufnahme und Ausbelichtung verführt dazu, einen kleinen aber ganz wesentlichen Unterschied zu übersehen: Die Fotografie ist zwar in ihrer technischen Ausprägung auf Reproduktion angelegt, das heißt aber nicht, dass in einem

¹⁹⁴ Cornelia Kemp, „Einleitung“, in: dieselbe (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 7 – 17, hier S. 9.

¹⁹⁵ Vgl. Ebd.

¹⁹⁶ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“, S. 17.

Umkehrschluss auch auf ihr genuines Produkt, das Negativ, der für technische Reproduktionsverfahren charakteristische Verlust der Aura zutrifft. Das Negativ selbst ist stets ein Unikat, das im Hier und Jetzt einer konkreten Situation entsteht und sämtliche Faktoren, die im Moment der Belichtung wirksam sind, in sich aufnimmt. Von diesem Zeitpunkt an ist es schließlich denselben Einflüssen ausgesetzt, denen auch andere einmalig existierende Kunstwerke ausgesetzt sind. Wenn es unsachgemäß gelagert wird, nimmt es Schaden, wenn es verloren geht, hat das Konsequenzen, wenn es wiedergefunden wird, kann das zur Sensation werden.¹⁹⁷ Ein einziger Unterschied ließe sich herausstreichen: Das Negativ selbst wird in der Regel nicht betrachtet, seine Einzigartigkeit bleibt damit eine verborgene.

Der Abzug hingegen entsteht zu einem vollkommen beliebigen Zeitpunkt unter Laborbedingungen, ist beliebig oft wiederholbar und ermöglicht ein breites Spektrum an Einflussnahmen. So kann der Bildausschnitt reduziert werden, Belichtung, Kontrast und Schärfe können im kompletten Bild oder nur in Teilen davon verändert werden. All diese Eingriffe sind Vorgänge, die zum Standardrepertoire der Dunkelkammerarbeit gehören und die zur Zeit der analogen Fotografie alle Fotografinnen und Fotografen bzw. alle Laborantinnen und Laboranten selbstverständlich erlernt und eingesetzt haben. Das Negativ selbst war hingegen wesentlich schwerer manipulierbar. Zwar war die Negativretusche im Grunde seit der Erfindung des Negativverfahrens bekannt¹⁹⁸ und wurde auch regelmäßig angewendet, doch blieb sie stets ein von Spezialistinnen und Spezialisten ausgeführter Sonderfall. Auch aufwendige Negativkombinationen, wie sie etwa im Bereich des Piktorialismus vorkamen, sind nicht als standardisierte fotografische Verfahren zu betrachten, sondern waren ganz bewusst darauf ausgerichtet, den handwerklichen Aspekt ihres Zustandekommens zu betonen.

¹⁹⁷ Exemplarisch sei auf Robert Capas berühmte und umstrittene Aufnahme *Falling Soldier* sowie auf den spektakulären Fund von 4.500 Negativen aus dem Spanischen Bürgerkrieg verwiesen. Siehe dazu Kapitel 2.5.2.2 in dieser Arbeit.

¹⁹⁸ So ist bereits von Talbot selbst belegt, dass er seinen Assistenten dazu angewiesen hatte, Abzüge für sein Werk *The Pencil of Nature* von Verunreinigungen zu säubern, die auf den Negativen sichtbar waren. Ob es dabei tatsächlich zur historisch ersten Negativretusche kam, ist jedoch unklar. Vgl. Dagmar Keultjes, „Die unsichtbare Maske“, in: Cornelia Kemp (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 84 – 100, hier S. 90.

Tatsächlich beschränkt sich die Ähnlichkeit zwischen der Belichtung des Negativs und der Ausbelichtung eines oder mehrerer Abzüge also darauf, dass in beiden Fällen Licht auf fotosensibles Material fällt. Alle anderen Faktoren sind nicht miteinander zu vergleichen.

Dieses Verhältnis kommt schließlich auch in einer Stelle des Kunstwerkaufsatzes – die sich wortwörtlich auch bereits in „Kleine Geschichte der Photographie“ findet – treffend zum Ausdruck. „Und unverkennbar unterscheidet sie die Reproduktion [...] vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener.“¹⁹⁹ Eine Formulierung, die geradezu danach verlangt, anhand des Verhältnisses zwischen Positiv und Negativ exemplifiziert zu werden: Einmaligkeit und Dauer finden sich demnach im analogen fotografischen Negativ, während Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit den Abzug charakterisieren.²⁰⁰

In Hinblick auf den von Benjamin beschriebenen historischen Umbruch schließlich – weg von einer Erfahrung der Aura hin zu einer technischen Reproduktion – lässt sich die Fotografie nicht eindeutig an einer Seite festmachen. Bernd Stiegler hat diesen Umstand wie folgt zusammengefasst:

„Der Photographie kommt hierbei eine herausragende Rolle zu, da sie als erste der Kunstwerke im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit auf beiden Seiten des historischen Umbruchs angesiedelt ist und die Photographiegeschichte eine durch die Aura wie eine durch die Reproduktion bestimmte Kunst gleichermaßen umfasst.“²⁰¹

Benjamins Überlegungen zur fotografischen Technik, wie er sie in „Kleine Geschichte der Photographie“ vornimmt, beginnen – historisch streng chronologisch – mit Bemerkungen zur nicht reproduzierbaren Daguerreotypie. „Daguerres Lichtbilder waren jodierte und in der camera obscura belichtete Silberplatten [...]. Sie waren unica; im Durchschnitt

¹⁹⁹ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“, S. 15 sowie „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 58.

²⁰⁰ Illustriert wird dieser Umstand treffend durch eine Bemerkung Wolfgang Coys aus dem Bereich der Populärkultur: „Vernichten Sie die Negative!“ wird der bedeutungsschwere Befehl im Kriminalroman, denn den positiven Abzügen geht jede Einmaligkeit ab.“ Wolfgang Coy, „Mit fotografischem Gedächtnis“, in: Hubertus v. Amelunxen (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 67 – 72, hier S. 68.

²⁰¹ Bernd Stiegler, „Medienphilosophie der Photographie“, S. 260.

bezahlte man im Jahre 1839 für eine Platte 25 Goldfrank. Nicht selten wurden sie wie Schmuck in Etuis verwahrt.“²⁰² Kurz darauf folgen Betrachtungen zu frühen Fotografien von Octavius Hill und Carl Albert Dauthendey:

„Hat man sich lange genug in so ein Bild vertieft, erkennt man, wie sehr auch hier die Gegensätze sich berühren: die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann. Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmäßigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längst vergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir rückblickend es entdecken können.“²⁰³

Bemerkenswert daran ist nicht nur, dass Benjamin hier der Fotografie „einen magischen Wert“ beimisst, der der Malerei überlegen sei, sondern ihr auch jenes „Hier und Jetzt“ zugesteht, das für sein Konzept der Aura so bestimmend ist. Benjamin unterscheidet also zwischen mehreren Phasen der Fotografiegeschichte, wobei deren Frühzeit noch, „durch das Konzept der Aura charakterisiert wird“, dann jedoch von einer „Verfallszeit der quasi-industriellen Massenproduktion von Photographien und der sogenannten bildmäßigen Photographie der Jahrhundertwende“ abgelöst werde.²⁰⁴

Betrachtet man nun diese Frühphase der Fotografiegeschichte, lässt sich feststellen, dass im beschriebenen Verhältnis zwischen Einmaligkeit und Vielfältigkeit auch der zentrale – und später bestimmend werdende – Unterschied der beiden nahezu zeitgleich entwickelten frühen fotografischen Verfahren von Daguerre und Niépce bzw. Talbot bestand. In einem Text, der sich historischen Fälschungen widmet, untersucht Wolfgang Coy die technischen Grundlagen früher fotografischer Verfahren in Hinblick auf das Verhältnis von Unikat und Authentizität.

²⁰² Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 49.

²⁰³ Ebd., S. 50.

²⁰⁴ Bernd Stiegler, „Medienphilosophie der Photographie“, S. 260. Als eine weitere, dritte Phase in Benjamins Analyse nennt Stiegler „eine neue Phase, in der die Photographie zu einer größeren Analysierbarkeit und zugleich zu einer möglichen Annäherung an die Wirklichkeit beiträgt.“ Ebd.

„Niépces und Daguerres Abbildtechnik schuf eine neue Authentizität. Die Bilder waren Originale, die nach der Aufnahme nicht mehr veränderbar waren. Das aufgenommene Bild zeigt alles, was von der Linse auf die Glasplatte projiziert wurde. Das optische Objektiv produziert ein einmaliges, mehr oder minder unverzerrtes perspektivisches Abbild: primäre Originalität des Fotos. Die Héliogravüren sind wie die heutigen Negative Unikate.“²⁰⁵

Die präzise Formulierung „primäre Originalität des Fotos“ verdeutlicht noch einmal die unter Bezug auf Benjamins Kunstwerkaufsatz dargestellte Differenz zwischen Negativ und Abzug, verortet sie aber in der Geburtsstunde der Fotografie. Als Gegenbegriff dazu setzt Wolfgang Coy schließlich den Begriff der sekundären Verfälschung:

„Authentisch im technischen Sinne waren Fotografien, als Trennung von Negativ und Positiv noch nicht bestand. Erst die Kopie erlaubte die nachträgliche, sekundäre Verfälschung eines einmal aufgenommenen Bildes. Die Geschichte der sekundären Verfälschung beginnt 1839 mit den Papierabzügen des Talbotschen Negativ-Positiv-Kopiervfahrens.“²⁰⁶

Auch in Hinblick auf die Authentizität des analogen fotografischen Bildes ist die Differenz zwischen Negativ und Abzug also ein bestimmendes Motiv. Es geht dabei um einen „bestimmten spontanen Glauben“²⁰⁷, von dem Bernard Stiegler meint, dass ihn das analoge Foto stets verbürge. Dieser Glaube manifestiert sich am Negativ, wobei es der Moment der Belichtung ist, der ihn ursächlich entstehen lässt. Denn wenngleich der Moment der Belichtung nur ein Schritt unter mehreren ist, ist er für das gesamte fotografische Verfahren dennoch der elementarste. Der anschließende chemische Prozess der Entwicklung und Fixierung ist lediglich notwendig, um die gewonnene Information sichtbar zu machen und dauerhaft zu speichern. Der Prozess der Belichtung aber ist jener singuläre Moment, an dem sich das Bild selbständig in die fotosensible Schicht einschreibt. Diesen einen Moment beschreibt Philippe Dubois dann auch als außerhalb jeder menschlicher Einflussnahme liegend. Unmittelbar davor und unmittelbar

²⁰⁵ Wolfgang Coy, „Mit fotografischem Gedächtnis“, S. 68.

²⁰⁶ Ebd., S. 72.

²⁰⁷ Bernard Stiegler, „Das diskrete Bild“, in: Jaques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographien. Fernsehgespräche*, Wien: Passagen Verlag 2006, S. 163 – 188, hier S. 166.

danach fänden sich „zutiefst kulturelle, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten.“²⁰⁸ Der Moment des Auslösens selbst stelle eine Unterbrechung dar. „Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes, ein nahezu reiner Index. Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt [...]“²⁰⁹ Diese Unterbrechung, die bei der analogen Fotografie in der Regel zwischen 1/500 Sekunde und 1/60 Sekunde dauert²¹⁰, wird somit als Auszeit begriffen, die die Reinheit des fotografischen Abdrucks garantiert. All die anderen Gerätschaften und Techniken, die man ebenfalls mit Fotografie assoziiert – Kamera, Objektive, Vergrößerungsgeräte, Fotochemie – sind lediglich Beiwerk zu diesem einen zentralen Vorgang. Die Seele der Fotografie, so ließe sich unter Bezugnahme auf den Titel eines Textes von Rudolf Arnheim festhalten, liegt in der Silberschicht.²¹¹

Was genau ist nun aber diese Silberschicht? Eine Emulsion aus fotosensiblen Kleinstteilchen, die auf Lichteinwirkung reagieren, indem sie die ihnen so zugefügte Energie aufnehmen. Es handelt sich dabei um das fotografische Grundsubstrat, das „durch die Belichtung qua Linse und kurze Öffnung des Verschlusses [...] mit Entropiegewinn irreversibel zerstört“²¹² wird. Nachher ist nichts mehr so wie es einmal war. Der Vorgang der Einschreibung selbst ist nicht beobachtbar, wodurch „auch das Medium der Fotografie im strengen Sinne unsichtbar bleibt.“²¹³ Die Tatsache, dass am Ende des fotografischen Prozesses in Form eines Negativs oder eines ausbelichteten Abzugs stets ein sichtbares Resultat vorliegt, darf über diesen Umstand nicht hinwegtäuschen. Was greifbar und sichtbar ist – und deshalb oft mit der Fotografie selbst verwechselt wird – ist immer nur das physische Trägermaterial. Das durch Lichteinfall veränderte Substrat, die lichtensible Emulsion, wird von dem, was sie abbildet, verdeckt

²⁰⁸ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 55.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Bei längeren Belichtungszeiten drohte ein Verwacklungseffekt in Form von Unschärfe, weshalb die meisten analogen Kameras die kritische Belichtungszeit von 1/60 Sekunde am Zeitwählrad in roter Farbe markieren.

²¹¹ Vgl. Rudolf Arnheim, „Die Seele in der Silberschicht“, in: ders., *Die Seele in der Silberschicht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 11 – 13.

²¹² Wolfgang Hagen, „'Being There!', Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie“, S. 111. Zum Verhältnis zwischen Sichtbar und Unsichtbar im analogen fotografischen Prozess siehe auch: Bernd Stiegler, „Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie“, in: Sabine Haupt, Ulrich Stadler (Hg.), *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*, Wien und New York: Springer 2006, S. 141 – 160.

²¹³ Ebd., S. 110.

und überlagert: „Fotografie macht sichtbar, ohne selbst sichtbar zu sein.“²¹⁴ Erkennen lässt sich das fotosensible Substrat später nur noch in Form des Filmkorns. Die für die Emulsion von Schwarz-weiß-Filmen verwendeten Silberpartikel haben etwa eine Größe von 0,2 bis 2 μm .²¹⁵ Abhängig von Entwicklungsprozess und Vergrößerung können Anhäufungen dieser Partikel auf Abzügen auch für das freie Auge sichtbar werden. Der Fototheoretiker Philippe Dubois hat diesen Vorgang, der, wie Helmut Lethen festgestellt hat, für gewöhnlich dem Zustandsbereich der Experten überantwortet bleibt²¹⁶, bei seiner Theoriebildung direkt adressiert: „Denn ebendiese minimalen Körner sind es, die jeweils getrennt auf das Eintreffen der Lichtstrahlen reagieren und durch ihre aleatorische Anordnung und ihre statistische [...] letztlich tatsächlich eine mimetische Anordnung zustande bringen.“²¹⁷

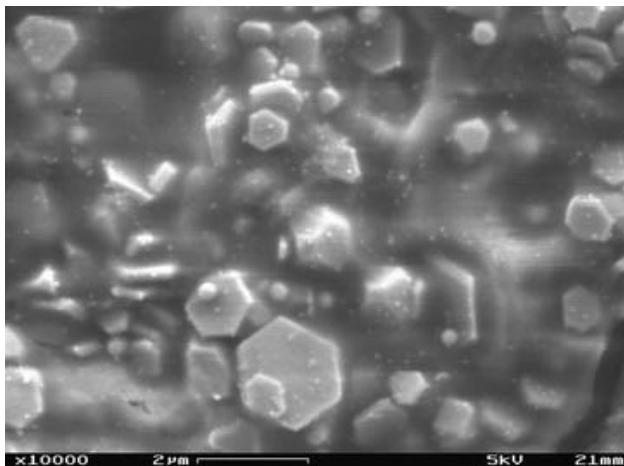


Abb. 26:
Silberhalogenide Partikel in
einer SW-Filmemulsion. Eine
2 μm -Referenz ist unten im
Bild markiert.

Rein technisch gesehen verhält es sich so, dass feinkörnige Filme in der Bildwiedergabe schärfer sind als grobkörnige. Allerdings ist Schärfe vor allem ein subjektiver Bildeindruck, der von mehreren Faktoren (etwa vom Kontrastumfang des Motivs und der Kornstruktur des Films) bestimmt wird, was dazu führen kann, dass grobkörnige Bilder mitunter als schärfer empfunden werden als sie es tatsächlich sind, da das Auge im Filmkorn einen Anhaltspunkt findet.²¹⁸ Daraus ergibt sich die paradoxe Situation, dass körnigere Filme, also jene, die das spezifische Material der Fotografie eher erkennbar machen, gleichzeitig näher an die abgebildeten Objekte heranführen können. Ein kleiner, aber höchst

²¹⁴ Peter Geimer, „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘, S. 317.

²¹⁵ 1 μm entspricht 0,001 Millimeter.

²¹⁶ Vgl. Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin: Rowolth 2014, S. 106.

²¹⁷ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 103.

²¹⁸ Vgl. Andreas Feininger, *Große Fotolehre*, München: Heyne ¹⁰2001, S. 98.

unerwarteter Aspekt eines Mediums, das die Spuren seiner Vermittlung sonst wie kein anderes zu verwischen vermag.

Die Sichtbarkeit dieses fotografischen Substrats verdankt sich entweder expliziter Adressierung – etwa im Bereich der experimentellen Fotografie – oder eines Unfalls.²¹⁹ So geschah es bei einem der bekanntesten Beispiele der Kriegsfotografie: Robert Capas Aufnahmen von *Omaha Beach*, die am 6. Juni 1944 während der Landung der alliierten Truppen an der Küste der Normandie entstanden sind. Dabei verfügten die Aufnahmen ursprünglich – also so, wie sie von Robert Capa gemacht wurden, der unter den Soldaten der ersten Landungswelle war – fürs Erste über keinerlei Besonderheiten in Hinblick auf den hier relevanten Aspekt des Materials.

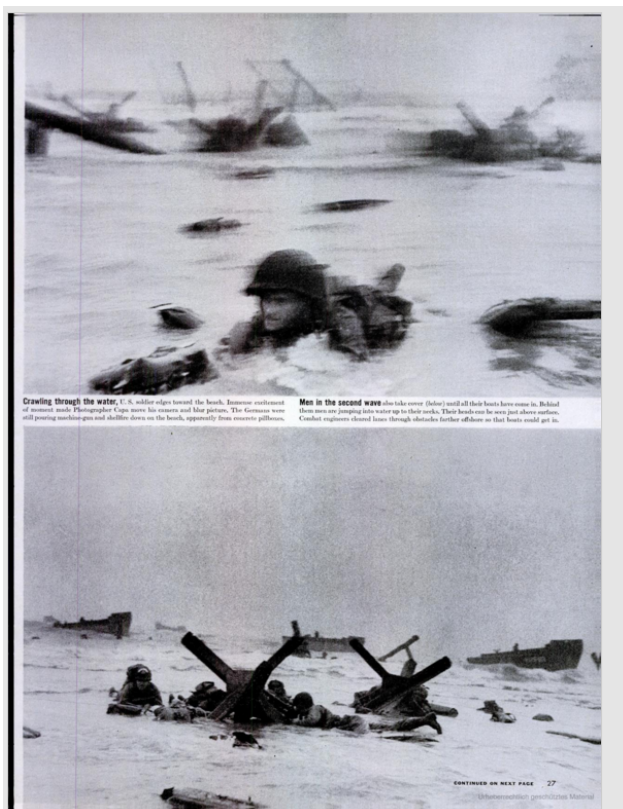


Abb. 27:
Seite 26 aus *LIFE* vom 19. Juni
1944. Zwei Aufnahmen von Robert
Capa, wobei die obige später
besondere Bekanntheit erlangte.

Ihre charakteristische Unschärfe erhielten die Fotos erst während der späteren Filmentwicklung in London, wo ein Laborassistent die Temperatur im Trockenkasten zu hoch einstellte, was dazu führte, dass die Emulsion zu schmelzen begann und lediglich elf von 72 Aufnahmen gerade noch gerettet werden konnten. Da auch die Emulsion dieser

²¹⁹ Vgl. Peter Geimer, „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘, S. 317f.

Aufnahmen bereits angegriffen war, erschienen die Fotos in einer Qualität, die – an üblichen Maßstäben gemessenen – als minderwertig gelten müsste.²²⁰

Doch die *LIFE*-Redaktion beschloss aus der Not eine Tugend zu machen und brachte die Aufnahmen am 19. Juni 1944 an prominenter Stelle. In Folge galt der technische Mangel der Aufnahmen – in der sich gleichzeitig die fotografische Emulsion erkennen lässt – als Beleg für die außergewöhnliche physische Erfahrung und das enorme Risiko nicht nur der Soldaten sondern auch des sie begleitenden Fotografen. Die Anekdote ist mittlerweile bekannt und das Rätsel um die spektakuläre Unschärfe der Aufnahmen – wenngleich die *Life*-Redaktion lange versucht hatte, den Vorfall zu vertuschen – längst gelüftet.²²¹

Dennoch kann dieses zum „Geschichtszeichen“²²² gewordene Foto hier als Beispiel dafür dienen, wie sich die Materialität des analogen fotografischen Bildes in die Aufnahme einschreiben und ihr so eine besondere Stellung sichern kann. Denn wenn die Unschärfe auch nicht, wie man lange angenommen hatte, der Turbulenz dieses historischen Moments geschuldet war – und solcherart auch nicht als Indikator für Authentizität fungieren kann – ist sie doch zumindest ein Hinweis auf die angespannte Situation, die im Arbeitsablauf um Fotografien vorherrscht, von denen man sich erhofft, dass sie etwas ganz besonderes belegen werden.²²³ Genau an diesem Punkt setzt dann auch eine Neuauflage der Geschichte an, die die *New York Times* am 6. Juni 1994, also exakt fünfzig Jahre nach dem D-Day, lieferte. Mittlerweile war der Hintergrund der Aufnahmen, die nun neuerlich gezeigt wurden, gut bekannt. Das Missgeschick wird im Text dann auch nicht mehr verschwiegen sondern eigens thematisiert, wodurch die Authentizität der Aufnahme erneut belegt wird. Helmut Lethen hat dazu angemerkt: „Man rechnet mit einem Publikum, dem man mit der vermeintlich objektiven Dokumentation der Ereignisse nicht mehr kommen kann. Die aufgeklärte Leserschaft wünscht sich, dass dem Medium selbst gebührend Rechnung gezollt wird.“²²⁴ Genau dies war aber bereits Robert Capa – oder viel mehr dem eiligen Laboranten – gelungen: Das fotografische Grundsubstrat, das in *Omaha Beach* in geradezu analytischer Weise sichtbar wird, hat diesem Wunsch auf einer visuellen Ebene bereits fünfzig Jahre zuvor entsprochen.

²²⁰ Unter Labortechnikern wird ein derartiger Effekt auch als Schrumpelkorn bezeichnet.

²²¹ Auf dem YouTube-Kanal des *Time Magazin* findet sich ein Video, in dem der damalige Bildredakteur von *LIFE*, John G. Morris, die Geschichte zusammenfasst. Vgl., *D-Day. The Story behind Robert Capa's Photograph*, R.: o.N., USA 2017.

²²² Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen*, S. 119.

²²³ John G. Morris beschreibt, wie er zwei Tage lang nervös wartete, bis endlich ein Bote mit Carpas Filmen eintraf. „I ordered the Darkroom to give me contact prints as fast as possible because we where under terrible deadline pressure.“ *D-Day. The Story behind Robert Capa's Photograph*, TC: 01:19f.

²²⁴ Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen*, S. 119.

Jenen Vorgang, der im Moment der Belichtung seinen Anfang nimmt, hat Wolfgang Hagen als eine „Kette des Lichts“²²⁵ beschrieben, die sich über alle folgenden Schritte des analogen fotografischen Prozesses (Entwickeln, Stoppen, Fixieren) fortsetzt. Erst an ihrem Ende erscheint am Negativ das sichtbare Bild. Dieser Vorgang ist irreversibel und muss von Punkt zu Punkt fortgesetzt werden.²²⁶ Ein für die analoge Fotografie charakteristischer Zwischenzustand findet sich dabei direkt nach der Belichtung: Einerseits kann das nicht entwickelte Foto noch nicht betrachtet werden, andererseits kann es auch nicht mehr ungeschehen gemacht werden. In der Fototheorie wird dieses Phänomen meist als „latentes Bild“²²⁷ beschrieben. Will man ein derartiges Foto löschen – etwa weil man nicht will, dass die darauf gespeicherte Information sichtbar wird – steht man vor einem seltsamen Dilemma: Man kann nicht vor und nicht zurück. Das Bild lässt sich in einem solchen Fall lediglich mit Licht überschreiben, was dadurch geschieht, dass man dem Film noch mehr Licht zuführt.²²⁸ An Stellen, an denen sich viel Licht sammelt, wird das Material schließlich vollständig geladen und das Negativ gesättigt, sodass ein positiver Abzug eine vollständig weiße Fläche ergeben würde. Eine analoge Fotografie ist dadurch immer ein Zeichen, egal ob dieses Zeichen am Ende lesbar ist oder nicht. Jener spontane Glaube, den Bernd Stiegler dem analogen Foto zugesprochen hat, so ließe sich sagen, wird von einer „Kette des Lichts“ zusammengehalten.

Eineinhalb Jahrhunderte nach Niépce, Daguerre und Talbot lässt sich schließlich ein weiteres „Großereignis im Bereich der Bilder“²²⁹ festmachen, das das oben beschriebene Verhältnis zwischen Negativ und Abzug erschüttert: der Wechsel von analoger zu digitaler fotografischer Technik. Im digitalen Bild als rein numerischen Datensatz ist die Unterscheidung zwischen Negativ und Abzug obsolet geworden. Wenn es bei Walter Benjamin noch hieß „Von der photographischen Platte z.B. ist eine Vielheit von Abzügen

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang gar von einer Nabelschnur, die den fotografierten Gegenstand und den Blick des Betrachters verbinde. Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 90.

²²⁷ Der Begriff findet sich auch bei Roland Barthes und Bernd Stiegler. Vermutlich stammt er aus der fotografischen Praxis, wo man von einem Latenzverhalten spricht, das zeitabhängige Auswirkungen auf bereits belichtete aber noch nicht entwickelte Filme beschreibt.

²²⁸ Auf diesem Prinzip funktioniert auch das Verfahren der Mehrfachbelichtung.

²²⁹ Bernard Stiegler, „Das diskrete Bild“, S. 164.

möglich; die Frage nach dem echten Abzug hat keinen Sinn²³⁰, so gilt nun für die digitale Fotografie mehr noch: Die Frage nach dem Original hat keinen Sinn.

Der numerisch kodierte Datensatz ist an Stelle von Positiv *und* Negativ getreten. Die für die analoge Fotografie so bestimmenden Begriffe haben damit ihre Bedeutung verloren. Eine Unterscheidung, wie sie im Vokabular der Softwareindustrie mit der Rede vom *digital Negative* angedeutet wird, ist irreführend und unsinnig. Jede digitale Datei lässt sich beliebig oft kopieren und verlustfrei von Datenträger zu Datenträger übertragen. Die Frage nach der ältesten Version stellt sich bei einer derartigen 1:1-Kopie erst gar nicht, da es sich nicht um Versionen, sondern um exakt idente Datensätze handelt.²³¹

Dem gegenüber stehen analoge Fotoarchive, deren höchstes Anliegen es ist, die originalen Negative zu bewahren. Denn ist das Negativ als Unikat einmal zerfallen, verloren oder verbrannt, gilt die Aufnahme für die fotografiehistorische Forschung als verschwunden. Ungeachtet dessen, wie viele Abzüge zuvor davon gemacht worden sind.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass eine Kategorisierung der Fotografie als Reproduktionstechnik nach der Formel ‚Fotografie = tradiertes Kunstwerk – Aura‘ in Hinblick auf die konkreten Überlegungen Benjamins gleich in mehrfacher Hinsicht eine Verkürzung darstellt. Weder spricht Benjamin von *einer* feststehenden Form der Fotografie, noch lässt sich sein Konzept der Aura als eindimensionales Konstrukt begreifen²³², das sich in mechanischer Manier addieren oder subtrahieren ließe. Auch kann ein etwaiger Verlust der Aura nicht schlichtweg als Abwertung interpretiert werden, die der Fotografie im Vergleich zu anderen Kunstformen eine niedrigere Stellung zuweisen würde. Ein Umstand, den auch Bernd Stiegler deutlich herausstreicht:

„Gleichwohl entwirft Benjamins Deutung der Photographiegeschichte kein Verfallstheorem und nimmt auch keine apokalyptische Perspektive ein, sondern versucht vielmehr, mögliche Reaktionsformen auf die Krise der kulturellen

²³⁰ Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“, S. 17.

²³¹ Auch etwaige Unterschiede wie die Informationen über das Datum der letzten Änderung oder geräteabhängige Informationen, sogenannte Exif-Daten, sind irrelevant, da sie nicht die Bildinformation selbst betreffen und auch nicht ursächlich daran gebunden sind.

²³² Vgl. Josef Färnkas, „Aura“, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 95 – 146.

Repräsentation zu entwickeln und die eigene historische Situation in Begriffe zu fassen.“²³³

Geht man mit Benjamin nun davon aus, dass durch die technische Reproduzierbarkeit tatsächlich etwas verkomme – und die Wirkungsmächtigkeit, die Benjamins Theorie der technischen Reproduktion innerhalb der Medien- und Fototheorie entwickelt hat²³⁴, weist darauf hin, dass ihm viele in dieser Annahme gefolgt sind – lässt sich ein derartiger Verlust stets nur anhand des fotografischen Abzugs beschreiben. Das fotografische Negativ hingegen ist und bleibt stets ein Unikat.

2.5.2 Kontaktabzug

Eine besondere Anwendung, die für die historische Fotoforschung in mehrfacher Hinsicht relevant ist, erfährt das analoge Negativ in Form des Kontaktabzugs. Ein Kontaktabzug ist die auf einem Bogen Fotopapier wiedergegebene positive Ansicht eines kompletten Negativfilmstreifens. Zu sehen sind dabei nicht nur die belichteten Bereiche – die einzelnen Bilder also – sondern das gesamte Filmmaterial inklusive Perforation und der am Material vermerkten Informationen zu Filmtyp und Nummerierung.²³⁵ Als handliche Komplettansicht eines Shootings spielte der Kontaktabzug zur Zeit der analogen Fotografie eine zentrale Rolle im professionellen fotografischen Workflow. Der Kontaktabzug wurde meist direkt nach dem Entwickeln der Filme im Labor angefertigt und gab sämtliche Eigenschaften des Negativs (Belichtung, Bildausschnitt) als Positiv wieder. Damit war er für Fotografinnen und Fotografen die nicht selbst im Labor standen die erste Möglichkeit, die Ergebnisse ihrer Arbeit einzuschätzen. Oft wurde der Kontaktabzug in Folge mit Notizen zu den einzelnen Aufnahmen versehen. Misslungene Aufnahmen wurden durchgestrichen, andere hervorgehoben. Auch ist die Reihenfolge, in der die einzelnen Fotografien gemacht wurden, klar nachvollziehbar, denn Aufnahmen auf

²³³ Bernd Stiegler, „Medienphilosophie der Photographie“, S. 260.

²³⁴ Vgl. Alexander Roesler, Bernd Stiegler, *Grundbegriffe der Medientheorie*, S. 34.

²³⁵ Vgl. Andreas Feininger, *Grosse Fotolehre*, S. 205. In der Frühzeit der Fotografie war die Kontaktkopie die gängige Art, positive Abzüge, also Fotos, zu erstellen. Diese wurden hierfür per direktem Kontakt mit der Vorlage ‚abgezogen‘, wobei die Größe des Positivs immer der des Negativs entsprach. Erst mit Erfindung des Vergrößerungsgerätes Anfang des 20. Jahrhunderts – Bedingung hierfür war eine gleichmäßige Lichtquelle und lichtstarke Objektive – wurde es möglich, auch Vergrößerungen herzustellen. Der Begriff Abzug als Synonym für ein ausbelichtetes Positiv hat sich bis heute gehalten.

analogem Filmmaterial sind physisch stets einer Reihenfolge unterworfen. Die am Filmmaterial meist unter- bzw. oberhalb des belichteten Bereichs angebrachte Nummerierung verdeutlichen diesen Umstand.²³⁶ Es gibt immer ein Negativ unmittelbar vor einer Aufnahme und eines unmittelbar danach. Dadurch wird ein zeitlicher Zusammenhang im Arbeitsprozess erkennbar und es können anhand des Kontaktabzugs Informationen über die fotografierte Szene gewonnen werden, die anhand einzelner Aufnahmen nicht erkennbar wären. Der Kontaktabzug kann so – auch noch lange im Nachhinein – zu einem wertvollen Beleg der Arbeitsweise einer Fotografin bzw. eines Fotografen werden.

Mit dem Aufkommen der digitalen Fotografie ist der Kontaktabzug – gemeinsam mit dem analogen Filmmaterial, das er wiedergibt – in der fotografischen Praxis weitgehend verschwunden.²³⁷ Im Bereich der Forschung ist er nach wie vor relevant. Seine physische Bindung an den fotografischen Prozess bietet Raum für Überlegungen zu ganz grundlegenden fototheoretischen Fragestellungen, wie sie um die Begriffe Indexikalität und Authentizität kreisen. Gleichzeitig erlauben es Kontaktabzüge, nicht nur mehr über die jeweilige Szene, sondern auch über die Fotografin bzw. den Fotografen selbst zu erfahren: „Ein Kontaktabzug ist Zugang zum Denkprozess eines Fotografen. Es ist ein Skizzenbuch eines Fotografen, das nicht oft von anderen gesehen wird.“²³⁸ Handelte das letzte Kapitel von der Bedeutung des Negativs für die Fototheorie, so wird nun in der Folge am Beispiel des Kontaktabzugs dessen Anwendung in der konkreten fotografischen Praxis und deren Bedeutung für die historische Forschung beleuchtet.

2.5.2.1 „Innerer Monolog“ und festgeschriebene Zeitlichkeit

Um die Bedeutung zu ermessen, die der Kontaktabzug (synonym wird auch der Begriff Kontaktbogen verwendet) zur Zeit der analogen Fotografie hatte, ist es erhellend, einige Kommentare Henri Cartier-Bressons anzuführen. Der Fotograf und *Magnum*-

²³⁶ Die Großformatfotografie, bei der pro Negativplatte lediglich ein Foto festgehalten wird, wird hier vernachlässigt, da sie seit Erfindung des Rollfilms innerhalb der fotografischen Praxis einen Sonderfall darstellt.

²³⁷ Wenngleich sich softwaregestützte Übersichtsansichten für digitales Bildmaterial ganz klar am Erscheinungsbild des analogen Kontaktabzugs orientieren.

²³⁸ Steve Crist, *The Contactsheet*, Los Angeles: Ammo 2012. Vorwort, ohne Seitennummerierung.

Mitbegründer²³⁹ war bekannt dafür, größtes Augenmerk auf den korrekten Umgang mit seinen Fotografien zu legen und seine Kontaktabzüge als etwas höchst Persönliches zu behandeln. Nur nahe Mitarbeiter_innen und Vertraute bekamen sie zu sehen.

„Kontaktbögen verrieten mehr über Photographen als ihre Abzüge [Fotos, DMK]“²⁴⁰, war Cartier-Bresson überzeugt. Als exemplarisch kann die Episode einer Auseinandersetzung mit einem Mitarbeiter der *Magnum*-Agentur gelten, der einen von Cartier-Bressons Kontaktbögen ohne vorherige Rücksprache an die Redaktion einer Zeitschrift weitergegeben hatte. Der Fotograf wandte sich in einem Brief persönlich an den Mitarbeiter:

„Kontaktbögen sind etwas sehr Emotionales, ein innerer Monolog, aber mit viel Schlacke, unvermeidlicher Schlacke, schließlich pflücken wir keine Blütenblätter im Salon. Einen solchen inneren Monolog kann man nicht einfach lauthals dem ersten besten Ermittler ausliefern. Wenn man spricht, wählt man letzten Endes seine eigenen Worte.“²⁴¹

Bemerkenswert an diesem Zitat ist nicht lediglich die Betonung der Intimität, die einem solchen Beleg innewohne, sondern auch dessen Interpretation als sprachliche Aussage. Der Kontaktabzug wird hier als Fortschreibung des Einzelbildes in einen größeren Zusammenhang, eine größere Aussage begriffen. Die von Cartier-Bresson angedeutete Nähe zur Grammatik einer Sprache wird verständlich, sobald man einen seiner Kontaktbögen genauer betrachtet.

Der Kontaktabzug eines Stierkampfes, den Cartier-Bresson 1952 während der San Fermes in Pamplona besucht hat, zeigt 35 Aufnahmen. Zu Beginn sieht man eine weite Einstellung der Tribünen, dann die Arena selbst mit Torero und Stier in der Ferne. Darauf folgen nähere Aufnahmen des Publikums, gefolgt von Bildern des Toreros mit dem Stier aus der Nähe. In diesem Wechselspiel zwischen Nah und Fern, Publikum und Kampfgeschehen setzen sich die Aufnahmen fort. Es folgt eine kurze Serie von Bildern

²³⁹ Die *Magnum*-Fotoagentur wurde nach Ende des Zweiten Weltkriegs von Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David „Chim“ Seymour und William Vandivert gegründet. Vgl. Fred Ritchin, „Zeitzeugen. Das Engagement des Fotojournalisten“, in: Michel Frizant (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, S. 591 – 611, hier S. 598.

²⁴⁰ Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: Sein Jahrhundert*, München: Schirmer und Mosel 2010, S. 41.

²⁴¹ Ebd., S. 74.

sich besprechender Toreros. Hiervon sind einige der Bilder im Hochformat gehalten, was es Cartier-Bresson ermöglicht, auf derselben Aufnahme mehrere Toreros und einige der direkt über ihnen sitzenden Zuseher_innen in vertikaler Anordnung abzulichten. Eines dieser Bilder sollte später zu einer bekannten Aufnahme Cartier-Bressons werden. Die letzten Fotos der Rolle gehören schließlich den finalen Kampfhandlungen und dem Triumph des siegreichen Toreros, der den Applaus der Menge entgegennimmt.



Abb. 28:
Henri Cartier-Bresson, Kontaktabzug, Pamplona, Spanien 1952 (Filmrolle 1446).

Es ist dies das Dokument eines szenischen Vorgangs, das die Arbeitsweise Cartier-Bressons nachvollziehbar macht. Es ist bemerkenswert, wie er versteht, mit den ihm auf

einer Filmrolle zur Verfügung stehenden Aufnahmen die gesamte Dramaturgie des Stierkampfes abzubilden. Die Einteilung der Aufnahmen ist ein Abwägen des verfügbaren Materials (jeweils drei bis vier Fotos pro Motiv) gegenüber der Gesamtdramaturgie. Betrachtet man die Bilder isoliert, lässt sich erkennen, wie Cartier-Bresson die jeweilige Bildkomposition dem Geschehen anpasst. So integriert er in den Aufnahmen drei bis fünf den Schattenwurf der Tribüne in den Bildaufbau. Was nebensächlich erscheinen mag, ist ein Charakteristikum des Stierkampfes, der um fünf Uhr Nachmittags beginnt, wenn die Sonne bereits so steht, dass die Schatten länger werden. In den darauffolgenden Aufnahmen vom Publikum, bedient sich Cartier-Bresson der horizontalen Linien der Tribünen und einiger über den Köpfen der Zuseher_innen gespannter Seile, um einzelne Personen aus der Menge zu isolieren.

Der ehemalige *Magnum*-Archivar Pierre Assouline hat einmal über Cartier-Bressons Kontaktbögen festgestellt, dass sie als Beleg dafür dienen könnten, dass sämtliche Aufnahmen Cartier-Bressons stets gelungen seien.²⁴² Dem lässt sich eine Aussage Peter Galassis über die Bedeutung des Kontaktabzugs für die redaktionelle Arbeit einer Bildagentur gegenüberstellen: „Selbst bei einem Photographen mit der Disziplin Cartier-Bressons ist die überwiegende Mehrzahl von Kleinbildaufnahmen Ausschuss und es wäre völlig überflüssig, alle 36 Aufnahmen zu vergrößern, nur um sie zu sehen.“²⁴³ Tatsache ist, dass sich auf dem Bogen aus Pamplona kein einziges Bild findet, das nicht zumindest den formalen Kriterien (Belichtung, Bildaufbau, Schärfe) zur Beurteilung der Qualität einer Aufnahme standhalten würde. Vielmehr ließe sich sagen, dass sämtliche Aufnahmen die hohe Bedeutung, die Cartier-Bresson der Bildkomposition beimaß, belegen.²⁴⁴

An Position 23 findet sich schließlich jenes Bild der Serie, das später hohe Bekanntheit erlangen sollte. Es zeigt zwei sich besprechende Stierkämpfer, während darüber das Publikum – allen voran eine ältere Dame mit Fächer – scheinbar gelangweilt dem Schauspiel des Kampfes beiwohnt. Ein Bild, das sich aufgrund seiner vertikalen Struktur und der Gestik der abgebildeten Personen geradezu anbot, Aussagen über gesellschaftliche Klassen und Rituale zur Zeit der Franco-Diktatur zu entwickeln.

²⁴² Vgl. Pierre Assouline, *HCB. Das Auge des Jahrhunderts*, Göttingen: Steidl 2003, S. 322.

²⁴³ Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: Sein Jahrhundert*, S. 16.

²⁴⁴ Vgl. Henri Cartier-Bresson, „Der entscheidende Augenblick“ [Orig. 1952], in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 197 – 205.



Abb. 29:
Henri Cartier-Bresson, *San Fermín*, Pamplona, Spanien, 1952.
Vergrößerung des Negativs Nr. 23
von Filmrolle 1446.

Ganz grundsätzlich eignen sich Kontaktabzüge dazu, Cartier-Bressons als für die Fotografie charakteristisch beschriebene Suche nach dem einen, entscheidenden Augenblick zu illustrieren. Jenem Moment also, in dem es dem Fotografen gelingt „im Bruchteil einer Sekunde gleichzeitig die Bedeutung eines Ereignisses und dessen formalen Aufbau“²⁴⁵ zu erfassen. Der hier beschriebene Kontaktabzug ist ein Protokoll eben dieser Suche nach diesem Zusammenspiel aus formalen und inhaltlichen Kriterien. Für eine Fotoreportage, bei der es laut Cartier-Bresson darum gehe, dass sich „die über mehrere Aufnahmen verstreuten komplementären Elemente“²⁴⁶ auf einer Zeitschriftenseite wiederfänden, wären die anderen Aufnahmen ebenfalls geeignet. Nur in diesem einen Bild aber treffen schließlich sämtliche für die dokumentierte Situation wesentlichen Elemente zusammen. Ein ganz besonderer Zustand, den Cartier-Bresson in einem geradezu mystizistischen Tonfall beschrieben hat.

„Wir arbeiten in Einklang mit der Bewegung, als würde sie uns das Gesetz des Lebens enthüllen. Doch innerhalb der Bewegung gibt es einen Moment, in dem sich alle Elemente in Harmonie befinden. Diesen Moment muß die Photographie erfassen und seine Balance für immer festhalten.“²⁴⁷

²⁴⁵ Ebd., S. 205.

²⁴⁶ Ebd., S. 197.

²⁴⁷ Ebd., S. 203.

Für eine Theorie der Fotografie sind Begriffe wie „Harmonie“ und „Einklang“ nur wenig brauchbar. Der hinter dieser beinahe schon pathetischen Formulierung stehende Gedanke eines Fotografen, dem die Arbeit mit Bildern wichtiger war als die mit Worten, findet sich aber in auffallender Ähnlichkeit auch in den Überlegungen, die der Medienphilosoph Vilém Flusser über die Geste des Fotografierens angestellt hat. Laut Flusser wird die fotografische Aufnahmesituation von drei wesentlichen Elementen bestimmt: „(1) Von der Szene selbst, (2) von der Funktion des fotografischen Apparats und (3) von der Absicht des Fotografen.“²⁴⁸ Die charakteristische Tätigkeit sei dabei stets „die Suche nach einem Standpunkt“, die Flusser auch als „ruckartiges Schwimmen“ umschreibt.²⁴⁹ Nur durch ein derartiges „quanteln“ sei es möglich, die Situation korrekt zu erfassen, wobei „der Fotograf von möglichem zu möglichem Standpunkt springt, bevor er sich für einen von ihnen entscheidet und ihn durch einen Druck auf den Auslöser ‚verwirklicht‘.“²⁵⁰

Ein Kommentar, der sich wie die Interpretation eines Kontaktabzugs liest, wobei die erkennbaren Aufnahmen jeweils repräsentativ für all die weiteren möglichen Bilder stehen, die der Fotograf bzw. die Fotografin auf der Suche nach dem einen – nun wieder mit Cartier-Bresson gesprochen – „entscheidenden Augenblick“ durchgespielt hat. Ein Verständnis von Fotografie, das sich nicht nur anhand der konkreten fotografierten Szenen, sondern auch in der anschließenden Handhabung der dabei entstandenen Aufnahmen erkennen lässt: Hatte Cartier-Bresson seine Arbeit doch einer detaillierten Systematik unterworfen, die nicht nur jedes einzelne Bild innerhalb der fotografierten Szene festschrieb, sondern darüber hinaus jedes dokumentierte Ereignis innerhalb seines gesamten fotografischen Œuvres verortete. 1947 begann er damit, sämtliche von ihm belichtete Rollen genau zu nummerieren und präzise Kommentare dazu zu verfassen.²⁵¹ Die Korrespondenz mit dem *Magnum*-Büro in Paris, aus der hervorgeht, dass Cartier-Bresson, wenn er auf Reisen war, förmlich darum flehte, man möge ihm durchnummeriertes Filmmaterial zusenden, da es ihm sonst unmöglich sei, sein rigides

²⁴⁸ Vilém Flusser, *Kommunikologie*, Frankfurt am Main: Fischer ²2000, S. 181.

²⁴⁹ Ebd., S. 182f.

²⁵⁰ Ebd. S. 183.

²⁵¹ Bis zum Ende seiner Laufbahn brachte es Cartier-Bresson so auf 14.000 präzise durchnummerierte Filmrollen, was etwa einer halben Million an Aufnahmen entspricht. Vgl. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: Sein Jahrhundert*, S. 15 sowie die Anmerkung in Fußnote Nr. 34 auf S. 64.

Ordnungssystem aufrechtzuerhalten²⁵², lässt die Bedeutung errahnen, die er einer korrekten Verortung des einzelnen Bildes im Gesamtwerk beimaß.

Der von Henri Cartier-Bresson beschriebene „entscheidende Augenblick“ zeichnet sich dadurch aus, dass er für sich alleine stehen kann, seinen Ursprung aber – so wie jede andere Fotografie auch – stets in einem Prozess hat, der weit über die Grenze des Einzelbildes hinausreicht. Der Kontaktabzug kann dazu dienen, diesen Prozess im Nachhinein sichtbar zu machen.

2.5.2.2 Der Kontaktabzug als sequenzielles Dokument: Kontextualisierung des Einzelbildes

Eine der am leidenschaftlichsten geführten Diskussionen aus dem Bereich der Fotografiegeschichte belegt die Bedeutung, die einem erhaltenen Negativstreifen bzw. Kontaktabzug im Bereich der Forschung zukommen kann. Gemeint ist Robert Capas unter dem Titel *Falling Soldier*²⁵³ berühmt gewordene Aufnahme und die sich daran anknüpfenden Überlegungen zur Authentizität dieses Fotos. Auf Grundlage der Bilder, die erstmals 1936 als Teil einer Fotoserie über den Spanischen Bürgerkrieg im französischen Magazin *VU* zu sehen waren²⁵⁴, wurde immer wieder versucht, den Entstehungshergang der Aufnahmen zu rekonstruieren.

Seither wurde an diesem „historischen Referenzbild“²⁵⁵ so ziemlich alles analysiert und in Frage gestellt, was sich daran erkennen oder nicht erkennen lässt.²⁵⁶ Der Umstand, dass

²⁵² Es gab auch immer wieder Filmmaterial, das nicht in durchnummerierter Form konfektioniert wurde, was die genaue Zuordnung erheblich erschwerte. Vgl. Ebd., S. 16.

²⁵³ Im deutschsprachigen Raum wird die Fotografie meist als „Loyalistischer Soldat im Moment des Todes“ betitelt.

²⁵⁴ o.N., „La Guerre civile en Espagne“, in: *VU*, 8. Jg., 445/1936, S. 1106 – 1107.

²⁵⁵ Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, München: Fink 2004, S. 189.

²⁵⁶ Die Debatte um die Authentizität der Aufnahme wird so eifrig geführt, dass hier exemplarisch nur auf zwei der prominentesten Positionen verwiesen werden kann. Der Capa Biograph Richard Whelan hat einen minutiösen Text verfasst, in dem er die Authentizität des Bildes als erwiesen betrachtet. Vgl. Richard Whelan, „Robert Capa's falling soldier: a detective story“, in: *Aperture*, 50. Jg., 1/2002, S. 43 – 55. In Zweifel ziehen dies unter anderem der baskische Fotohistoriker José Manuel Susperregui und sein katalanischer Kollege Carles Querol. Vgl. José Manuel Susperregui, *Sombras de la fotografia*, Bilbao: Universidad del País Vasco 2009, sowie Carles Querol, „Capa Aquí“, in: *el 3 de vuit, semanario de Vilafranca del Penedès*, 29.12.2006, S. 31 – 70.

weder das Negativ noch ein Kontaktabzug des Filmstreifens erhalten ist²⁵⁷, verkompliziert die Angelegenheit ganz wesentlich, denn ein zeitlicher Zusammenhang zwischen den Aufnahmen, die – so viel gilt als sicher – Teil einer Serie sind, lässt sich so nicht genau rekonstruieren.



Abb. 30:
Erstveröffentlichung der Aufnahme *Falling Soldier* (links oben) von Robert Capa.
VU, 23. September 1936.

Aufgrund einer Analyse der im Hintergrund sichtbaren Gebirgszüge wurde mittlerweile nachgewiesen, dass die Aufnahme in der Gegend um Espejo (Provinz Córdoba) entstanden ist – und nicht wie von Capa ursprünglich angegeben an der etwa 70 Kilometer entfernten Front von Cerro Muriano.²⁵⁸ Beweis dafür, dass das Foto gestellt wurde, wie immer wieder vermutet wird, ist das dennoch keiner, denn es ist gut möglich,

²⁵⁷ Vgl. Cynthia Young, „The Process of identifying 4.500 Negatives. The Mexican Suitcase Revealed, in: dieselbe (Hg.), *The Mexican Suitcase. The rediscovered Spanish civil war negatives of capa, Chim, and Taro*, Volume 1. The History, Göttingen: Steidl 2011, S. 195 – 117, hier S. 111.

²⁵⁸ Vgl. Daniel Aras, *De Hemingway a Barzini. Corresponsales extranjeros en la guerra civil*, Barcelona: Stella Maris 2016. S. 48.

dass Capa bei der späteren Zuordnung seiner Aufnahmen ganz einfach nur ein Fehler unterlaufen ist.²⁵⁹

Aber egal, ob es nun darum geht, die Aufnahmen als gestellt zu entlarven oder deren Authentizität zu belegen, der Versuch einer Beweisführung stützt sich stets auf zeitliche Elemente. So sollen etwa Körperhaltung und Position des Gefallenen sowie der Standpunkt des Fotografen erklärt werden:

„Die instabile Körperhaltung des Milizionärs evoziert sowohl die vorhergehende, aufrechte Haltung, als auch das nachfolgende, hingestreckte Liegen. [...] Die Figur ist in einer raumdiagonalen Ausrichtung von links nach rechts auf einem abwärts führenden Hang zu sehen [...]. Der Eindruck einer den Hang herab laufenden Person entsteht, die aber in ihrer Bewegung abrupt gestoppt und zurückgestoßen wurde.“²⁶⁰

Es wird versucht, die Authentizität eines Einzelbildes durch dessen Verortung in einem zeitlichen Kontext zu beweisen. Um einen derartigen Bewegungsablauf aber nicht bloß zu vermuten, sondern tatsächlich zu belegen, bedarf es einer Zeitlichkeit, die das Einzelbild schlichtweg nicht darstellen kann.

„Das Bild findet sich auf einem Streifen mit mehreren Bildern derselben Person, doch die Reihenfolge der Bilder ist unbekannt. Damit ist den wildesten Interpretationen Raum geschaffen“²⁶¹, hat Rolf Sachsse die Lage treffend zusammengefasst. Ein erhaltener Negativstreifen oder Kontaktabzug könnte dabei helfen, das tatsächliche Zustandekommen der Aufnahme zu rekonstruieren. Immer vorausgesetzt, Capa hat mehrere Fotos von diesem einen Ereignis gemacht, worauf vieles hindeutet, denn

²⁵⁹ Auch Spekulationen über die Urheberschaft der Fotografien, die im Grunde auch von Gerda Taro stammen könnten, die damals Capas Lebensgefährtin und Kollegin war, halten sich hartnäckig und haben der Bekanntheit des Bildes sicher nicht geschadet: Vgl. Anna Porter, „The Mexican Suitcase and other Stories about Capa, Taro and Ted Allan“, in: *Queen's Quarterly*, 120/2013, S. 328 – 337, hier S. 336.

²⁶⁰ Robert Gander, „Robert Capa, Fotograf im Spanischen Bürgerkrieg“, in: Robert Gander und Maria Markt (Hg.), *Bild.Strategien. Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch*, Innsbruck, Wien und Bozen: Studien Verlag 2009, S. 95 – 166, hier S. 106.

²⁶¹ Rolf Sachsse, *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, S. 141.

vorhandene Negativstreifen von vergleichbaren Situationen belegen, dass Capa – wenn es ihm irgendwie möglich war – stets eine ganze Serie von Aufnahmen machte.

„[...] one can see him following the action with his camera or exploring a subject from different angles. He works to create a sequence of images, ones that will hold together as a story on the pages of a magazine. [...] Seeing the negatives as complete rolls underscores his physical style of working – moving quickly with the action that he photographs.“²⁶²

In diesem Zitat, das sich auf die Aufnahmen bezieht, die Robert Capa im Dezember 1937 bei der Schlacht um Teruel gemacht hat²⁶³, wird erneut deutlich, welche große Rolle Bewegung beim Zustandekommen derartiger Fotografien spielt.

Es wird immer wieder betont, eine der großen Stärken der umstrittenen Aufnahme Robert Capas sei es, dass sie den „unfassbaren Augenblick, in welchem der Tod auf das Leben prallt, einfriert.“²⁶⁴ Etwas, das dem Film nicht gelingen könne, da dieser stets einer kontinuierlich voranschreitenden Zeitlichkeit unterworfen sei und deshalb einzelne Momente nicht isolieren könne.²⁶⁵ In der Diskussion um die Authentizität jener berühmten Aufnahme wird nun dieser Vorteil zu einem Manko: Da sie einen Moment isoliert und ein Zusammenhang zu anderen Fotos, wie ihn ein Kontaktabzug herstellen könnte, fehlt, bleibt ihr Zustandekommen ungewiss.

Unter welchen schwierigen Bedingungen derartige Aufnahmen entstanden sind, ist mittlerweile gut belegt. Im sogenannten *Mexican Suitcase* befanden sich 4.500 Negative, die Robert Capa, Gerda Taro und David „Chim“ Seymour während des Spanischen Bürgerkriegs aufgenommen hatten.²⁶⁶ Die Negative galten lange als verschollen, wurden aber 2007 in Mexico City wiedergefunden und werden mittlerweile als „the most important

²⁶² Cynthia Young, „The Process of identifying 4.500 Negatives. The Mexican Suitcase Revealed, in: dies. (Hg.), *The Mexican Suitcase. The rediscovered Spanish civil war negatives of Capa, Chim, and Taro, Volume 1, The History*, Göttingen: Steidl 2010, S. 95 – 117, hier S. 105.

²⁶³ Die Aufnahmen von Teruel entstanden in zeitlicher Nähe zu denen des *Falling Soldier*, die Capa am 5. September 1936 machte, weshalb die Vermutung naheliegt, dass er bei beiden Anlässen ähnlich vorgegangen ist.

²⁶⁴ Robert Gander, „Robert Capa, Fotograf im Spanischen Bürgerkrieg“, S. 106.

²⁶⁵ Was nur stimmt, wenn man außer Acht lässt, dass sich jeder Filmstreifen ebenfalls in einen Kontaktabzug verwandeln lässt.

²⁶⁶ Die Negative des *Falling Soldier* waren nicht darunter.

photographic finds of the twenty-first century“²⁶⁷ gehandelt. Der Prozess des Aufarbeitens und Zuordnens der Aufnahmen ist in einer umfangreichen Publikation²⁶⁸ selben Titels gründlich dokumentiert. Dabei wurde auch immer wieder versucht, den Entstehungsprozess der Aufnahmen zu rekonstruieren. Erhaltene Negativstreifen und Kontaktabzüge spielten dabei eine wesentliche Rolle:

„To see the magazine or vintage prints, one can engage with the individual image, or sometimes several images of a story. But to view the image within its original sequence is like seeing the sketches for a painting, the cartoons for a tapestry. It is the draft of a writer. One sees how the photographer framed and reframed a subject, their preferred compositional styles, how they experiment with new angles or engaged with several subjects at once, going back and forth between two scenes. One sees what the photographer thought was important to capture on film. [...] One sees technical difficulties. The contact sheet is a private document, rarely seen by the public, carefully guarded by some photographers, shown only to respected editors.“²⁶⁹

Die Verwendung von Kontaktabzügen im fotografischen Workflow setzte sich erst nach Ende des Zweiten Weltkriegs endgültig durch. Davor verwendeten Fotografinnen und Fotografen zur Dokumentation und Ordnung ihrer Arbeit sogenannte Kontakt-Notizbücher („Contact Notebooks“)²⁷⁰, wobei kleine Ansichten der einzelnen Fotografien in handelsübliche Notizbücher eingeklebt und mit Kommentaren versehen wurden.

„Every frame in a roll was pasted into the notebooks [...]. Nothing was edited out. The numbers under the frames in some of the notebooks correspond exactly to the numbers written on the negatives [...]. The notebooks, therefore, essentially function as the contact sheets for their negatives and [...]

²⁶⁷ Anna Porter, „The Mexican Suitcase and other Stories about Capa, Taro and Ted Allan“, S. 329.

²⁶⁸ Im ersten Band *The History* wird die Geschichte der Negative und deren Aufarbeitung dokumentiert. Im zweiten Band *The Films* finden sich schließlich sämtliche Negative in Form von Kontaktabzügen bzw. teilweise Vergrößerungen. Cynthia Young (Hg.), *The Mexican Suitcase. The rediscovered Spanish civil war negatives of Capa, Chim, and Taro*, Göttingen: Steidl 2011.

²⁶⁹ Cynthia Young, „The Process of identifying 4.500 Negatives. The Mexican Suitcase Revealed“, S. 112.

²⁷⁰ Ebd., S. 108.

become an integral element in understanding the totality of what Capa and Taro photographed.“²⁷¹

Bei all diesen Beispielen wird neuerlich die Nähe des Kontaktabzugs zu einer filmischen Sequenz deutlich. Die technische Basis, die Fotografie und Film teilen, wird erkennbar.

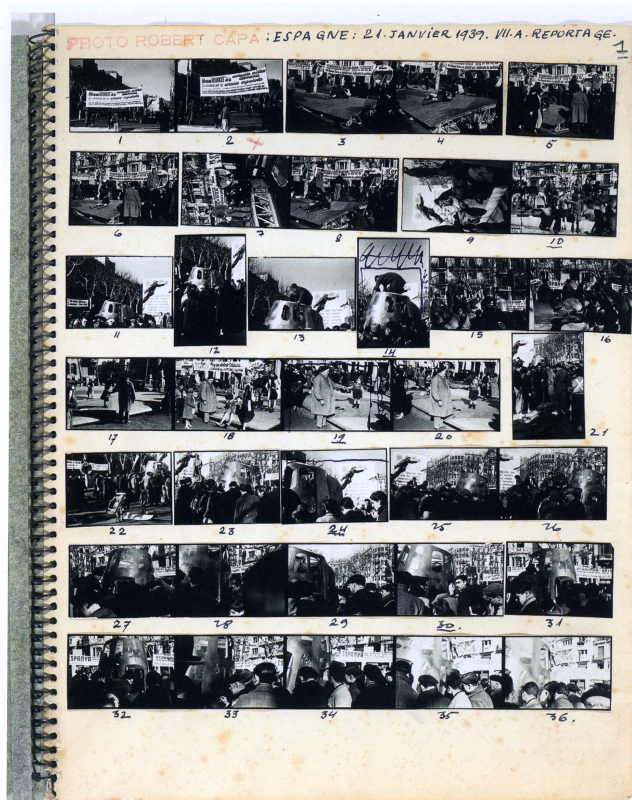


Abb. 31:
Kontakt-Notizbuch von Robert Capa
mit Aufnahmen einer
abgeschossenen Henkel-Maschine.
Barcelona, 21. Jänner 1939.

„Technisch-apparativ gesehen besteht kein Zweifel, daß ‚der Film‘ die spezifische Form einer Serienfotografie mit 16 – 25 Bildern in der Sekunde ist [...]“²⁷², schreibt Joachim Paech über intermediale Transformationen am Beispiel der Beziehungen zwischen Fotografie und Film. Tatsächlich ist für die filmische Erfahrung die Illusion von Bewegung, aber nicht bloß das Einzelbild relevant, sondern vor allem dessen zeitliche Differenz zum darauffolgenden Bild. Die Zeit, die benötigt wird, um den Transport des Filmmaterials zu gewährleisten, schreibt sich in Form eines Intervalls zwischen die Einzelbilder ein. „Nicht die Fotografie ist dann das spezifische Medium des Films [...], sondern der in der Form

²⁷¹ Ebd., S. 111.

²⁷² Joachim Paech, „Intermedialität“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S. 447 – 475, hier S. 458.

der Bewegung beobachtbare Unterschied zwischen Fotografie und Film.²⁷³ So wie im Kinofilm dieses Intervall als horizontaler Schwarzbalken erscheint, der die einzelnen Frames voneinander trennt, schreibt es sich in die Negativstreifen der unbewegten Fotografie²⁷⁴ (im Kleinbildformat) als vertikaler Abstand ein. Damit besteht immer auch die Möglichkeit, einen Kontaktabzug als filmische Sequenz mit variablem zeitlichen Abstand zu lesen.²⁷⁵

Im Dokumentarfilm *The Mexican Suitcase*²⁷⁶, der die Geschichte des Verschwindens und Wiederfindens der Negative erzählt, finden sich einige Stellen, die sich als Illustration des hier beschriebenen Verhältnisses lesen lassen. An Position 00:16:33 wird der Kontaktabzug eines Negativstreifens eingeblendet, den Robert Capa im November 1937 an der Aragón-Front belichtet hat. Es handelt sich um Aufnahmen, die aufgrund ihrer enormen Dynamik und Direktheit mehrfach publiziert wurden und Capas Ruf als „greatest war photographer“ festigten.²⁷⁷ Im Film läuft der Kontaktabzug so durch das Bild, dass der Zuseher bzw. die Zuseherin, die einzelnen Bilder von links nach rechts liest und sie dadurch in einem zeitlichen Zusammenhang begreift, der der Situation entspricht, in der sie gemacht wurden.

Die kurze Sequenz von etwa 14 Sekunden Länge zeigt lediglich die letzten dreieinhalb Bilder einer Filmrolle.²⁷⁸ Fotos einer Gruppe von Soldaten, die – vorsichtig geduckt – eine Anhöhe ersteigen. Zuerst sieht man die gesamte Gruppe, dann werden einzelne Soldaten isoliert, schließlich endet der Negativstreifen, wobei auch dessen physisches Ende inklusive einer handschriftlichen Notiz an einer nicht mehr belichteten Stelle zu sehen ist.

²⁷³ Ebd., S 459.

²⁷⁴ Siehe auch den Begriff „Still Photography“ im Englischen.

²⁷⁵ Das experimentelle Subgenre des Fotofilms bedient sich immer wieder dezidiert dieses Umstands. Zum Fotofilm siehe: Gusztáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Tode (Hg.), *Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt*, Marburg: Schüren 2010.

²⁷⁶ *The Mexican Suitcase*, Regie: Trisha Ziff, Mexiko/Spanien/Frankreich/USA, 2011 [Original Titel: *La Maleta Mexicana*].

²⁷⁷ Cynthia Young (Hg.), *The Mexican Suitcase. Vol. 2, The Films*, S. 327f.

²⁷⁸ Es handelt sich um die Negativrolle Nr. 133 von Robert Capa.



Abb. 32:
The Mexican Suitcase,
TC: 00:16:35.

Der Negativstreifen bewegt sich langsam von rechts nach links.

Bemerkenswert ist die Art und Weise, wie diese Sequenz im Dokumentarfilm kontextualisiert wird. Kurz davor²⁷⁹ spricht der mexikanische Autor Juan Villoro über Robert Capas Ruf als Kriegsfotograf unter Erwähnung des populär gewordenen Zitats, dass ein Foto immer dann schlecht sei, wenn der Fotograf bzw. die Fotografin nicht nah genug am Geschehen war. Unmittelbar drauf wird die beschriebene Sequenz eingeblendet, gleichsam als Beleg dafür, dass Robert Capa den Situationen, die er fotografierte, durchaus nah genug kam. Gleichzeitig setzt Juan Villoro im Off-Text mit seinen Erklärungen fort und beschreibt Capa als Fotografen, der sich dadurch auszeichnete, dass er unter enormen Risiko gearbeitet und dabei Aufnahmen von einem außerordentlichen Grad an Nähe und Realitätstreue geschaffen habe.²⁸⁰ Um Robert Capas Arbeit als Kriegsfotograf zu würdigen, wird von der Regie hier also eine Sequenz gewählt, die sich dezidiert filmisch lesen lässt.

Die erwähnte Nähe und Direktheit, die Capas fotografische Arbeit charakterisiert, leitet sich damit also nicht von den jeweiligen Einzelbildern ab – wie es für die Darstellung eines fotografischen Werkes naheliegend wäre – sondern wird anhand einer animierten Sequenz veranschaulicht. Mit anderen Worten: Die eingangs beschriebene Möglichkeit, die ein Kontaktabzug im Hinblick auf die Wiedergabe eines zeitlichen Ablaufs bietet, wird genutzt, um Robert Capas außergewöhnlichen fotografischen Stil zu illustrieren.

²⁷⁹ Ab Position 00:16:26.

²⁸⁰ Ab Position 00:16:35. Original: „El se caracterisaba por fotografiar con enorme riesco y producir imagenes con un grado de proximidad y realismo extraordinario.“



Abb. 33:
Filmrolle Nr. 133 von Robert Capa.
Ein größerer Ausschnitt des im Film verwendeten Kontaktabzugs mit Aufnahmen von
der Aragón-Front.

Dieses Modell der Erweiterung, der Überschreitung – und Überschreibung – der physischen Grenzen des einzelnen Bildes, wie es im Film *The Mexican Suitcase* wiederholt angewendet wird, ist damit nicht nur ein historischer Beleg für die Arbeit Capas, Taros und Chims im Spanischen Bürgerkrieg, sondern auch ein Beispiel dafür, wie das Verhältnis zwischen Fotografie und Filmbild, zwischen Einzelbild und Sequenz, das im Kontaktabzug erkennbar wird, für die Forschung nutzbar gemacht werden kann. Gleichzeitig belegt die beschriebene Sequenz, wie ein Zusammenwirken unterschiedlicher medialer Formen Resultate erzeugen kann, zu denen die jeweiligen Einzelmedien für sich genommen nicht in der Lage wären.

2.6 Tönungen, Graustufen und auch Farben

2.6.1 Schwarz-Weiß in der Fototheorie: von einer technischen Gegebenheit zum Kunstmittel

1932, also bereits an der Schwelle zum Farbfilm, schrieb Rudolf Arnheim: „Es ist äußerst bemerkenswert, daß der Wegfall der bunten Farben, diese beträchtliche [...] Abweichung von der Wirklichkeit so gar nicht empfunden wurde, ehe man am Farbfilm zu arbeiten begann.“²⁸¹ Es scheint, als sei es den Theoretikerinnen und Theoretikern der Fotografie nicht anders ergangen als den in diesem Zitat beschriebenen Zuseherinnen und Zusehern. Jedoch mit dem Unterschied, dass selbst das Aufkommen der Farbfotografie keine besonders intensive Beschäftigung mit dem Thema nach sich gezogen hat. Dem Verhältnis zwischen Farbe und Schwarz-Weiß innerhalb der Fototheorie kommt – das kann als erste Erkenntnis vorrausgeschickt werden – nur sehr geringe Aufmerksamkeit bei. Explizite Verweise finden sich äußerst selten, häufig wird der Aspekt der Farbigkeit nur nebenbei, als eine von mehreren Eigenschaften behandelt.

Im Folgenden wird unter Bezug auf Rudolf Arnheim, Roland Barthes und Vilém Flusser ein kurzer Überblick über die Bedeutung des Schwarz-Weißen innerhalb einer Theorie der Fotografie gegeben. Die gewählten Texte sind gleich aus mehreren Gründen für das Thema bedeutsam: Einerseits, da sie zu den wenigen gehören, die das Thema in einer Form behandeln, die über Nebenbemerkungen hinausgeht, andererseits, weil es sich dabei um Referenztexte handelt, die historisch unterschiedlichen Stellen der Fototheorie entnommen sind, wodurch sie sich implizit aufeinander beziehen und einen Bereich abdecken, der von einem Zeitpunkt vor der Erfindung einer praktikablen Farbfotografie (Arnheim), über die Blütezeit der analogen Fotografie, in der Farbe und Schwarz-Weiß nebeneinander existierten (Barthes), bis hin zu einem Punkt reichen, an dem sich das Ende der analogen Fotografie bereits abzeichnete (Barthes und Flusser).

Die drei Positionen, die allesamt auf Texten fußen, die zum Kanon einer Theorie des analogen fotografischen Bildes gehören, werden dabei entgegen der Reihenfolge ihres Entstehens behandelt. So bewegt sich die Argumentation vom historischen Endpunkt der analogen Fotografie, als Farbfotografie längst gängige Praxis war, in Richtung einer Zeit zurück, als sich das Schwarz-Weiße noch ausschließlich von technischen Gegebenheiten ableitete.

²⁸¹ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin: Rowolth 1932, S. 29.

2.6.1.1 „lügnerische Farben“ – Vilém Flusser und die Farbfotografie

Innerhalb der Medientheorie Vilém Flussers, die stark auf das Zustandekommen und die Wirkung technischer Bilder fokussiert, finden sich immer wieder explizite Bezugnahmen auf die Fotografie, die Flusser als den Prototyp eines Technobildes begreift.²⁸² So beschreibt Flusser für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einen Umbruch, der weg von einem eindimensionalen Code der Schrift, hin zu einem zweidimensionalen Code der Bilder führe.²⁸³ Erkennen lasse sich diese Verschiebung unter anderem an der zunehmenden Farbigkeit der industriell geprägten Welt, die er als „Farbenexplosion“ dramatisiert.

„Vergleichen wir unsere Lage mit jener, wie sie noch vor dem Zweiten Weltkrieg bestand, dann beeindruckt uns die relative Farblosigkeit des Vorkriegs. Architektur und Maschinerie, Bücher und Werkzeuge, Kleider und Lebensmittel, all dies ist vergleichsweise grau gewesen.“²⁸⁴

Flusser spricht hier aber keineswegs von der per Fotografie vermittelten Welt, sondern von der Welt selbst. Seine präzise ausgewählten Beispiele, die in der für ihn typischen Weise menschliche Grundbedürfnisse (Lebensmittel, Kleidung) mit Technik (Werkzeuge, Maschinerie) und Kunst (Architektur, Bücher) zusammenführen, zielen auf die reale Welt ab, die sich – und das durchaus unter Rückgriff auf die damals erstarkende Farbfotografie – nach dem Zweiten Weltkrieg sukzessive ins Farbige gewandelt habe. „Unsere Umgebung ist von Farben erfüllt, welche Tag und Nacht, in der Öffentlichkeit und im Privaten, kreischend und flüsternd, unsere Aufmerksamkeit erhaschen.“²⁸⁵ Auf der Bedeutung jener Farben begründet Flusser in der Folge dann den Wandel weg von der Schrift, hin zu Flächen und damit Bildern.²⁸⁶ Dabei sei es aber falsch zu glauben, die

²⁸² Vilém Flusser, *Kommunikologie*, S. 181.

²⁸³ So zum Beispiel bereits in einem Aufsatz von 1976. Vgl. Vilém Flusser, „Die kodifizierte Welt“, in: derselbe, *Medienkultur*, Frankfurt am Main: Fischer 2005⁵, S. 21 – 29, hier S. 21f. Der beschriebene Umbruch ist der zweite derartige Umbruch in einer Geschichte der menschlichen Wahrnehmung, wobei der erste mit der Alphabetisierung zusammenfalle. Bernd Stiegler hat Flusser in diesem Zusammenhang vorgeworfen, er würde mehrere Jahrtausende Menschheitsgeschichte auf drei Begriffe reduzieren. Vgl. Bernd Stiegler, „Medienphilosophie der Photographie“, S. 258.

²⁸⁴ Ebd., S. 21.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 22.

zunehmende Bedeutung der Bilder habe etwas mit der Wahrnehmungsform zu tun, wie sie bereits vor der Erfindung der Schrift vorgeherrscht habe: „Fernsehprogramme sind anders als gotische Kirchenfenster, und die Oberfläche einer Suppenkonserve anders als die Oberfläche eines Renaissancegemäldes.“²⁸⁷

Worauf Flusser mit dieser Zuspitzung abzielt, ist allerdings viel mehr als die evidente ästhetische Differenz zwischen den Bildwerken eines Michelangelos und denen eines Andy Warhols. Tatsächlich habe sich – und das ist zugleich der zentrale Gedanke in Flussers Medienphilosophie – unsere gesamte Wahrnehmungsweise durch die Dominanz der Schrift geändert und sei nun im Begriff, sich erneut zu ändern, was mit der wachsenden Bedeutung von – nun aber technisch erzeugten – Bildern zu tun habe. Diese Veränderung stürze uns in eine Krise, da wir das Zustandekommen jener neuen Technobilder (noch) nicht ausreichend verstünden.²⁸⁸

Mit seiner dieser Einschätzung folgenden „Entzifferung einiger Technobilder“²⁸⁹ versucht Flusser dann Beobachtungen anzustellen, die zur Überwindung der beschriebenen Krise beitragen können. Überraschend daran ist, dass er in seiner Beschäftigung mit der Fotografie als historisch erstes Technobild²⁹⁰ den Faktor der Farbigkeit mit keinem einzigen Wort erwähnt. Auch in Flussers am konkretesten auf die Fotografie als Prototyp eines technischen Bildes gerichteten Text *Für eine Philosophie der Fotografie* spielen Überlegungen zur Farbe nur eine marginale Rolle. An einer einzigen, für Flussers Verständnis von Fotografien allerdings zentralen Stelle, ist der Farbigkeit – oder viel mehr dem Schwarz-Weißen – dann doch ein kurzer Absatz gewidmet. Das Problem an Fotografien sei nämlich, sie mit Fenstern zu verwechseln, die es ihrem Betrachter ermöglichen, direkt auf die Welt zu blicken. Nun seien Fotografien aber mittels eines Apparates hergestellte Bilder. Zwischen ihnen und der Welt stehe also ein Gerät, von dem man – anders als zum Beispiel bei der Malerei, wo diese Stelle von einem Menschen besetzt werde – nicht wisse, was es tue, wodurch der Eindruck entstünde, dass es gar nichts tue. Technische Bilder seien damit nicht nur etwas grundsätzlich Anderes als traditionelle Bilder, sie seien zudem auch noch gefährlich, weil ihre Objektivität auf einer Täuschung beruhe.²⁹¹

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Vilém Flusser, *Kommunikologie*, S. 173f.

²⁸⁹ Ebd., S. 177.

²⁹⁰ Ebd., S. 181.

²⁹¹ Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: Edition Flusser 2006¹⁰, S. 14.

„Die Bedeutung scheint in den Komplex [gemeint ist der Fotoapparat, DMK] auf der einen Seite (Input) hinein zu fließen, um auf der anderen Seite (Output) wieder herauszufließen, wobei der Ablauf selbst, das Geschehen innerhalb des Komplexes, verborgen bleibt: eine ‚Black Box‘.“²⁹²

Solange es nicht gelinge, diesen Vorgang zu verstehen, so Flusser weiter, „bleiben wir, was die technischen Bilder betrifft, Analphabeten.“²⁹³ Schwarz-weiße Fotografien könnten etwas zu diesem Verständnis beitragen, denn da die Welt nun einmal bunt sei, spiegelten sich in der ästhetischen Differenz zum Schwarz-Weißen sowohl das Wirken des Apparates selbst, als auch all jene Theorien wider, die seine Erfindung erst ermöglicht hätten. Ein Umstand, der auf die Farbfotografie nicht zutreffe:

„Farbfotografien stehen auf einer höheren Ebene der Abstraktion als die schwarz-weißen. Schwarzweiß-Fotos sind konkreter und in diesem Sinne wahrer: Sie offenbaren ihre theoretische Herkunft deutlicher; und umgekehrt: Je ‚echter‘ die Fotofarben werden, desto lügnerischer sind sie, desto mehr vertuschen sie ihre theoretische Herkunft.“²⁹⁴

Am Schwarz-Weißen, so Flusser weiter, lasse sich auch die Theorie der Optik klar ablesen: „Da schwarz-weiße Sachverhalte theoretisch sind, kann es sie in der Welt tatsächlich nicht geben. Aber schwarz-weiße Fotos, die gibt es tatsächlich. Denn sie sind Bilder von Begriffen der Theorie der Optik, das heißt, sie sind aus dieser Theorie entstanden.“²⁹⁵ Gleichzeitig spricht Flusser dem Schwarz-Weißen eine besondere Klarheit zu: „könnten wir die Welt in Schwarz-Weiß sehen, wäre sie logisch analysierbar“²⁹⁶, um kurz darauf zu einer der wenigen konkreten Aussagen über die fotografische Praxis zu gelangen: „Viele Fotografen ziehen denn auch schwarz-weiße Fotos den farbigen vor, weil sich in ihnen die eigentliche Bedeutung der Fotografie, nämlich die Welt der Begriffe, klarer offenbart.“²⁹⁷

²⁹² Ebd., S. 15.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Ebd., S. 40.

²⁹⁵ Ebd., S. 39.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd., S. 40.

Wie verhält sich dieses Schwarz-Weiße nun im Kontext der eingangs beschriebenen Farbexplosion, die laut Flusser symptomatisch für die gegenwärtige Krise sei? Herauszustreichen ist hier vor allem der Moment des Widerständigen, der sich im Schwarz-Weißen manifestiert. Gewissermaßen ein letztes Aufbäumen gegen das allzu perfekte Funktionieren eines lügnerischen Apparates. Flusser erkennt demnach auch ein Wechselspiel aus Zusammenarbeit und Kampf zwischen Fotograf bzw. Fotografin und Apparat als möglichen Hinweis für die Bewertung von Fotografien. „Die von der Fotokritik zu stellende Frage lautet demnach: Inwieweit ist es dem Fotografen gelungen, das Apparatprogramm seiner Absicht zu unterwerfen, und dank welcher Methode?“²⁹⁸ Die Verwendung eines Filmtyps, dessen spezifische Materialität auch noch im fertig entwickelten und abgezogenen Foto sichtbar bleibt – so wie es bei einem Schwarz-Weiß-Film eben der Fall ist – wäre eine derartige Methode.

Festzuhalten ist, dass es Flusser bei seiner Analyse des Schwarz-Weißen an keiner Stelle um ästhetische Werte geht. Im Mittelpunkt seines auf mehrere Texte verteilten Plädoyers für eine Philosophie der Fotografie steht ganz klar die Entzifferung der von Apparaten erzeugten Bilder²⁹⁹, die durch die Differenz zwischen farbiger Welt und schwarz-weißer Fotografie zumindest in Ansätzen ermöglicht werde. Helmut Lethen hat die Anhänger Flusserscher Fototheorie einmal augenzwinkernd als „Apparatefraktion“ bezeichnet und der „Silbersalzfraktion“ gegenübergestellt, die Fotografie in einer betont ontologischen Weise deutet, wie sie Roland Barthes in seinem letzten Buch *Die helle Kammer* ausgeführt hat.³⁰⁰

1.6.1.2 Die Wahrheit des Schwarz-Weißen, Roland Barthes und keine Farben

Roland Barthes hat die Fotografie von unterschiedlichen Positionen her untersucht und dabei auch immer wieder das Verhältnis von Schwarz-Weiß und Farbe berührt. Während er in seinen frühen, semiologisch gerichteten Texten den Aspekt der Farbigkeit in nüchterner Weise als einen von unterschiedlichen formalen Aspekten behandelt, macht er in seinem einer phänomenologischen Methode folgenden³⁰¹ Spätwerk *Die helle Kammer*

²⁹⁸ Ebd., S. 43.

²⁹⁹ Vgl. Vilém Flusser, *Kommunikologie*, S. 177.

³⁰⁰ Vgl. Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen*, S. 97.

³⁰¹ „Es ist eher eine Phänomenologie der Fotografie. Ich nehme das Phänomen Fotografie in seiner absoluten Neuheit in der Geschichte der Welt.“ Roland Barthes im Interview mit Guy

keinen Hehl daraus, dass er Farbfotografie schlichtweg ablehnt. Erkennen lässt sich das bereits anhand der Abbildungen, die Barthes seiner Studie beilegt. Vierundzwanzig Bilder begleiten seinen Text. Das darf innerhalb der Fototheorie, die oftmals über weite Strecken ohne ein einziges Bild auskommt, als umfangreich illustriert gelten. Als historisch frühestes Bild zeigt Barthes *Der gedeckte Tisch* von Niépce, das er mit der Angabe „um 1822“ datiert und unter ostentativer Missachtung aller Forschungen zur weitverzweigten Entstehung des Mediums als „die erste Photographie“ bezeichnet.³⁰² Die jüngsten Aufnahmen stammen von Robert Mapplethorpe: *Junger Mann mit ausgestrecktem Arm*³⁰³ und eine Aufnahme von Philip Glass und Robert Wilson von 1976.³⁰⁴ Beide Fotos sind damit zeitgenössische Beispiele dieses Textes, den Roland Barthes 1979 geschrieben hat. Daneben finden sich durchwegs Bilder von den großen Namen der Fotografiegeschichte: Nadar, André Kertész, Alfred Stieglitz, Richard Avedon und William Klein.

Roland Barthes widmet sein Buch damit – historisch und zeitgenössisch – der Schwarz-Weiß-Fotografie.³⁰⁵ Von Richard Avedon, der als Modefotograf als einziger der vertretenen Fotografen auch immer wieder in Farbe gearbeitet hat³⁰⁶, zeigt Barthes nur zwei Schwarz-Weiß-Aufnahmen. Soviel Verzicht auf Farbe kann kein Zufall sein. Implizit wäre mit dieser Auswahl ein Beleg für Roland Barthes Verständnis von Fotografie bereits erbracht, explizite Begründungen finden sich dann auch im Text:

„Vielleicht weil es mich so sehr erhebt (oder bedrückt), wenn ich weiß, daß der einstige Gegenstand durch seine unmittelbare Ausstrahlung (seine Leuchtdichte) die Oberfläche tatsächlich

Mandery, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 82 – 88, hier S. 85.

³⁰² Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 99. Geoffrey Batchen skizziert die Bedeutung dieser Aufnahme für die bekanntesten fotografiehistorischen Werke. Vgl. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1997, S. 123.

³⁰³ Ein Selbstporträt von 1975, das in der deutschen Suhrkamp-Ausgabe übrigens spiegelverkehrt wiedergegeben wird.

³⁰⁴ Ebda., S. 64 und 69.

³⁰⁵ Und beschreibt das Fotografieren gleichzeitig als durchwegs männliches Phänomen. Kein einziges der Bilder stammt von einer Frau.

³⁰⁶ Die wenigen bekannten Farbaufnahmen von Robert Mapplethorpe entstanden erst nach der Veröffentlichung von *Die helle Kammer*. Die Originalausgabe umfasste eine einzige Farbfotografie: Eine Polaroid Aufnahme Daniel Boudinets von 1979. Sie wurde in späteren Ausgaben und Übersetzungen allerdings nicht reproduziert. Vgl. Margaret Iversen, „Was ist eine Fotografie?“ in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 108 – 131, hier S. 131.

berührt hat, auf die nun wiederum mein Blick fällt, kann ich an der FARBE keinerlei Gefallen finden.“³⁰⁷

Eine Begründung für dieses Geschmacksurteil liefert Barthes nicht, bezieht sich in Folge aber auf eine handkolorierte Daguerreotypie (die nicht abgebildet wird), und stellt davon ausgehend für die Farbfotografie insgesamt fest:

„Nie kann ich mich des Eindrucks erwehren, daß (ungeachtet dessen, was sich tatsächlich abspielt) bei jeder Photographie die Farbe in gleicher Weise eine Tünche ist, mit der die ursprüngliche Wahrheit des SCHWARZ-WEISSEN nachträglich zugedeckt wird.“³⁰⁸

In Steigerung zu dem ersten Zitat, in dem lediglich ein Missfallen zum Ausdruck kommt, schreibt Barthes der Farbe hier geradezu eine destruktive Funktion zu, die „die ursprüngliche Wahrheit des SCHWARZ-WEISSEN“ nachträglich angreife. Farbfotografie ist demnach nicht lediglich eine Variante, die Barthes widerstrebt, sondern ein Übelstand, der das gesamte Wesen der Fotografie – und um nichts anderes geht es in *Die helle Kammer* – in Gefahr bringe.

Bemerkenswert – und das vor allem im Kontext der Überlegungen, die Vilém Flusser zur Farbe anstellt – ist an diesem Zitat außerdem, dass Roland Barthes keinerlei Interesse an dem zeigt, was beim Vorgang der Farbfotografie denn eigentlich geschieht. Helmut Lethen hat darauf hingewiesen, dass Barthes sich auch nicht für die Graustufen seiner Beispielbilder interessiert: „Der Objektivitätsanschein basiert auf ‚Unbuntfarben‘, von denen er nur die äußersten Pole sieht.“³⁰⁹ Tatsächlich spricht Barthes, wo es um technische Aspekte geht, stets schlicht von chemischen und physikalischen Vorgängen.³¹⁰ Auch hält er gleich zu Beginn des Textes fest, dass er selbst über keinerlei praktische Erfahrung verfüge: „Ich bin kein Photograph, nicht einmal Amateurphotograph.“³¹¹ Barthes’ Interesse gilt damit vor allem den Fotografien selbst, weniger dem Vorgang und schon gar nicht der Technik des Fotografierens. Es kann ihm folglich auch nicht – wie das etwa bei Vilém Flusser der Fall ist – um ein Moment des Widerständigen gehen, das in

³⁰⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 91 (Hervorhebung im Original).

³⁰⁸ Ebd. (Hervorhebung im Original).

³⁰⁹ Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen*, S. 107.

³¹⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 18f.

³¹¹ Ebd., S. 16.

der technischen Funktionsweise des Apparates begründet wäre und im Schwarz-Weiß zum Ausdruck kommen könnte. Barthes denkt Fotografie in Bezug auf Farbe damit geradezu aus der entgegengesetzten Perspektive: Sie ist für ihn per se Schwarz-Weiß!

„Die Farbe ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art, die man den Toten auflegt). Denn nicht das ‚Lebendige‘ der Photographie [...] hat für mich Bedeutung, sondern die Gewißheit, daß der photographierte Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht [...].“³¹²

Für *Die helle Kammer* lässt sich festhalten, dass Barthes aus dem analogen fotografischen Verfahren ein einziges zentrales Grundelement herausdestilliert, das für ihn absoluten Vorrang hat. „Für Barthes ist die Photographie konstituiert durch den einfachen Sachverhalt ihres Zustands höchster Evidenz, des stummen Zeugen, über den man nichts sagen kann“³¹³, hat Rosalind Krauss dazu angemerkt. Es ist der Gewissheit verbürgende Lichtabdruck, dem er eine derartige Bedeutung zukommen lässt, dass er alle anderen Aspekte, so auch die Reproduktion der Farben, als unwesentlich, wenn nicht gar störend empfindet. „Die Photographie Roland Barthes‘ ist noch vor der Schwelle zur digitalen Photographie eine Apotheose der Photographie“³¹⁴, hat Bernd Stiegler über *Die helle Kammer* angemerkt. Kaum ein anderer Text deutet die Photographie in ähnlicher Weise als „Rettung und Utopie“³¹⁵. Helmut Lethen meint, dass Roland Barthes späte Rede von der Wirklichkeit, die er hier in der analogen Fotografie zu erkennen glaubt, ihn im Kontext des Poststrukturalismus zu einem Gesetzlosen gemacht habe.³¹⁶ Ein Vorwurf, der umso schwerer wiegt, da es Barthes selbst war, der zuvor als „Pionier der Zeichentheorie“³¹⁷ die Fotografie in Hinblick auf ihre Konstruktionselemente semiologischen Untersuchungen unterzogen hatte. So wird die Farbigkeit in seiner rund zwei Jahrzehnte vor *Die helle Kammer* verfassten Studie „Die Fotografie als Botschaft“ (1961) noch ausschließlich als einer von vielen formalen Aspekten der Fotografie behandelt. Barthes weist darauf hin, dass es bei jeder Fotografie zu einer Reduktion „des

³¹² Ebd., S. 92.

³¹³ Rosalind Krauss, „Einleitung“, in: dieselbe, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, Paderborn: Fink 1998, S. 14 – 17, hier S. 14.

³¹⁴ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, S. 341.

³¹⁵ Ebd., S. 342.

³¹⁶ Helmut Lethen, „Steinzeit der Evidenz. Das Schwarz-Weiß des Roland Barthes“, in: Monika Wagner und Helmut Lethen (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 145 – 155, hier S. 146.

³¹⁷ Ebd.

Maßstabs, der Perspektive und der Farbe“ komme, diese Reduktion jedoch niemals eine „*Transformation* (im mathematischen Sinne des Wortes)“ sei.³¹⁸ Es geht ihm dabei um die Erklärung dessen, was in Folge in der Rede von Fotografie „als Botschaft ohne Code“³¹⁹ bekannt wurde.

„Es ist keineswegs notwendig, zwischen diesem Objekt [dem, das fotografiert wird, DMK] und dem Bild von ihm [der Fotografie, DMK] ein Relais, das heißt einen Code, anzubringen; gewiß ist das Bild nicht das Wirkliche: Aber es ist zumindest das perfekte *Analogon* davon, und für den gesunden Menschenverstand wird die Fotografie gerade durch diese analogische Perfektion definiert.“³²⁰

Im Mittelpunkt dieser Überlegung steht der Aspekt der Abbildfunktion. Das Bild einer Fotografie lasse den Betrachter bzw. die Betrachterin immer sofort das fotografierte Objekt erkennen. Und zwar ohne dass es dafür zusätzlicher Erklärungen oder gar dem Erlernen eines eigenen Codes (wie etwa im Fall von Sprache und Schrift) bedürfe.³²¹ Ein Umstand, den der Bauhaus-Absolvent und Fotograf Andreas Feininger in einem etwa zeitgleich erschienenen Lehrbuch in der unakademischen Sprache eines Praktikers ausdrückt: „Im Gegensatz zum gesprochenen und geschriebenen Wort kann ein Bild überall auf der Welt verstanden werden. Es kann die durch Unterschiede der Sprache und des Alphabets geschaffene Kluft überbrücken. Es ist ein Mittel zur allgemeinen Verständigung, die Sprache der einen Welt. Und niemals ist eine Universalsprache nötiger gewesen.“³²² Neben diesem Phänomen, das bei Barthes Denotation heißt, existiere aber noch eine zweite Botschaft, die Barthes als konnotiert beschreibt, und die allen nachahmenden Künsten gegeben sei:

„Im Grunde enthalten alle diese nachahmenden ‚Künste‘ zwei Botschaften: eine *denotierte*, nämlich das Analogon als solches,

³¹⁸ Roland Barthes, „Die Fotografie als Botschaft“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 11 – 27, hier S. 12 (Hervorhebung im Original).

³¹⁹ Ebd., S. 13.

³²⁰ Ebd. (Hervorhebung im Original).

³²¹ Den Einwand, dass es auch Fotografien gibt, die ihren Gegenstand nicht erkennen lassen, schließt Barthes von vornherein aus, indem er sich ausschließlich auf die Pressefotografie bezieht. Vgl. Ebd., S. 11.

³²² Andreas Feininger, *Der Schlüssel zur Fotografie von heute*, Düsseldorf: Econ 1958, S. 15.

und eine *konnotierte*, nämlich die Weise, auf die eine Gesellschaft gewissermaßen zum Ausdruck bringt, wie sie darüber denkt.“³²³

Das Überraschende daran ist, dass die Pressefotografie – im Unterschied zu den nachahmenden Künsten, von denen Barthes Zeichnungen, Gemälde, Film und Theater nennt³²⁴ – Kraft ihrer denotativen Abbildfunktion im Grunde gar keinen Platz für eine derartige zweite Botschaft lasse. Dennoch bestehe eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass die fotografische Botschaft ebenfalls konnotiert sei.³²⁵ Diese Art der Botschaft basiere auf kulturellen Zusammenhängen, in die eine Fotografie – und das, was sie abbildet – stets eingebettet sei, weshalb Barthes ihren Code auch als historisch beschreibt:

„Man hat gesehen, daß der Konnotationscode wahrscheinlich weder ‚natürlich‘ noch ‚künstlich‘, sondern historisch ist oder, wenn man lieber will: ‚kulturell‘; die Zeichen sind darin Gesten, Haltungen, Ausdruckwirkungen, Farben oder Effekte, die kraft der Verwendung durch eine bestimmte Gesellschaft mit bestimmten Bedeutungen versehen sind.“³²⁶

Hier spielen dann also endlich auch Farben eine Rolle, nur dass sie nichts über die fotografische Technik selbst aussagen, denn, wie Barthes herausstreicht, gehören diese Konnotationscodes „strenggenommen nicht zur fotografischen Struktur.“³²⁷ Eine rote Rose bedeutet demnach in einer Farbfotografie nichts anderes als in einem Gemälde, einem Theaterstück oder dem realen Leben.³²⁸

Zusammenfassend lässt sich über die Rolle der Farben in Barthes semiologischer Konzeption der Fotografie folgendes festhalten: Im Sinne einer Botschaft ohne Code ist die Fotografie auf Farben nicht angewiesen. So muss auch der Wegfall der Farben in der

³²³ Ebd., S. 13.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Barthes bezeichnet diesen Widerspruch auch als „fotografisches Paradox“. Ebd., S. 15.

³²⁶ Ebd., S. 23.

³²⁷ Ebd., S. 16.

³²⁸ In einem weiteren Text stellt Barthes diesen Zusammenhang anhand der Analyse einer *Panzani*-Werbung dar, in der die Farben der abgebildeten Zutaten als ein Zeichen für Italianität stehen. Vgl. Roland Barthes, „Rhetorik des Bildes“, in: ders. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 28 – 46, hier, S. 29f.

Schwarz-Weiß-Fotografie dem Betrachter bzw. der Betrachterin nicht eigens erklärt werden. Allfällige Konnotationen – auch solche der Farbe – leiten sich aus einem historischen und kulturellen Kontext ab und stehen in keinem ursächlichen Zusammenhang mit dem fotografischen Verfahren selbst. Mit dieser nüchternen und wertfreien Kategorisierung schien das Thema der Farbwiedergabe für Roland Barthes zur Zeit seiner zeichentheoretischen Beschäftigung mit Fotografie hinreichend behandelt.

Versucht man nun aber die spezielle Ästhetik einer Schwarz-Weiß-Fotografie vor diesem Hintergrund zu verorten, stellt sich heraus, dass sie sich nicht in das dargestellte Schema fügen lässt. Da das Umwerten von Farben in Graustufen ganz ursächlich mit dem Funktionieren von Fotografie zusammenhängt, kann es im ursprünglichen Sinne keineswegs ein kultureller Aspekt sein. Jedoch ist das Schwarz-Weiße in Folge genau dazu geworden. Nämlich spätestens ab jenem Moment, ab dem Farbfotografie technisch grundsätzlich möglich war. Von da an war das Schwarz-Weiße nämlich keine rein technische Gegebenheit mehr, sondern auch stets eine bewusst getroffene ästhetische Entscheidung. Der Fotograf Henri Cartier-Bresson, auf eines dessen Bilder sich Roland Barthes in seiner Argumentation bezieht³²⁹, bietet sich als Beispiel hierfür an, war doch sein konsequentes Festhalten an der Schwarz-Weiß-Fotografie immer auch ein klares künstlerisches Statement.³³⁰

Da das Schwarz-Weiße unabhängig von kulturellen Gegebenheiten das Aussehen einer Fotografie maßgeblich bestimmt, lässt sich daraus folgern, dass es durchaus so etwas wie einen Code gibt, der die denotative Botschaft begleitet. Bestimmt wird dieser Code von sämtlichen Faktoren, die von der eingangs beschriebenen Reduktion betroffen sind. Barthes selbst nennt dafür lediglich Maßstab, Perspektive und Farbe, doch man könnte all jene visuell wahrnehmbaren Aspekte ergänzen, die sich direkt aus der fotografischen Technik ableiten lassen: Körnigkeit, Schärfe / Unschärfe, erhöhte Kontraste, Vignettierungen und Blendeneffekte. Allesamt Merkmale, die Rückschlüsse auf jenen mystischen Prozess erlauben, der in der „Black-Box“ des Fotoapparats vor sich geht, und dem der Technikphilosoph Vilém Flusser so immense Bedeutung beimisst. Den Semiologen Barthes hingegen hat all das möglicherweise deshalb nicht besonders interessiert, weil ein derartiger Code für das Verstehen der fotografischen Botschaft seiner Meinung nach keine notwendige Voraussetzung darstellte. Dem gegenüber stehen

³²⁹ Ebd., S. 19.

³³⁰ Siehe 2.6.3 in dieser Arbeit.

Überlegungen des Film- und Kunsttheoretikers Rudolf Arnheim, der, wie das nächste Kapitel zeigen wird, just diesen Aspekten besondere Bedeutung eingeräumt hat.

2.6.1.3 Schwarz-Weiß als Kunstmittel – Arnheims *Film als Kunst*

Die behandelten Positionen von Roland Barthes und Vilém Flusser stammen aus einer Zeit, als praktikable Verfahren der Farbfotografie bereits existierten. Vereinzelt finden sich auch in Texten älteren Ursprungs Hinweise auf die Bedeutung des Schwarz-Weiß. Allerdings sind derartige Kommentare eher die Ausnahme als die Regel, ein Umstand, den Arnheim aufgreift und gleichsam mit zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen macht. „Denn die Reduzierung aller Farbwerte auf Schwarz-Weiß [...] ändert das Bild der Welt sehr stark. Dennoch akzeptiert jeder Filmbesucher die Welt auf der Leinwand als eine naturgetreue.“³³¹ Arnheim zählt damit zu jenen wenigen Kommentatoren und Kommentatorinnen, die über die Besonderheit des Schwarz-Weiß bereits nachdachten, als ein praktikables Farbverfahren für Fotografie und Film noch nicht zur Verfügung stand. Arnheims Standardwerk *Film als Kunst* erschien 1932 und war darauf angelegt, mit der Haltung, Fotografie und Film seien nichts anderes, als mechanische Reproduktionstechniken, aufzuräumen. Einleitend fasst Arnheim seine Methode wie folgt zusammen:

„Zu diesem Zwecke sollen hier *die elementarsten Materialeigenschaften des Filmbildes* einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitssehbildes verglichen werden. Es wird sich dabei ergeben, wie grundverschieden beide sind und daß eben gerade aus diesen Verschiedenheiten der Film seine Kunstmittel schöpft.“³³²

Arnheims Anmerkungen sind in Hinblick auf die beiden bereits behandelten Positionen gleich in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. An den Ausgangspunkt seiner Analyse stellt er eine Auflistung all jener Unterschiede, die zwischen dem Betrachten eines Filmbildes und der natürlichen – das heißt unvermittelten – Wahrnehmung in Form des alltäglichen Sehens bestehen. Dabei fällt sofort auf, dass sich die angeführten Kategorien

³³¹ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, S. 29.

³³² Ebd., S. 23.

mit dem decken, was Roland Barthes als jene charakteristische fotografische Reduktion beschreibt, die keinerlei Erklärung bedürfe. So spricht Arnheim von „Projektion von Körpern in die Fläche“, „Verringerung der räumlichen Tiefe“, „Wegfall der Farben und [...] Beleuchtung“ sowie „Bildbegrenzung und Abstand vom Objekt“.³³³ Allesamt also Faktoren, die rund dreißig Jahre später bei Barthes als Reduktion „des Maßstabs, der Perspektive und der Farbe“³³⁴ wieder auftauchen werden.

Soweit es um eine schlichte Beschreibung dessen geht, was eine Fotografie als visuelles Phänomen ausmacht, überrascht das nicht weiter, handelt es sich doch um die augenscheinlichsten Phänomene, die in einem Bild zu erkennen sind. Spannend wird es, wenn man die damit einhergehenden Zuschreibungen vergleicht. Während Barthes dieser Reduktion – wie oben dargestellt – eine tiefere Bedeutung abspricht, stellt sie für Arnheim einen Grundpfeiler seiner Argumentation dar. *Film als Kunst* lässt sich geradezu als eine einzige Beschreibung dieser Reduktionen und der damit einhergehenden künstlerischen Möglichkeiten lesen. „Zum Kunstwerk [...] gehört, daß die verwendeten Mittel im Werk selbst sichtbar seien, es genügt nicht, daß man wisse, es handle sich um ein Abbild. Im Werk selbst muß sich das Gegeneinanderspiel von Gegenstand und Darstellungsmaterial zeigen.“³³⁵

Es lässt sich bereits hier eine Position erkennen, die später bei Vilém Flusser in der oben erwähnten Form des Ringens zwischen Apparat und Fotograf aktualisiert wurde. Nur wenn die verwendeten Mittel und Verfahren im Resultat (den fertigen Fotografien also) erkennbar sind, könne das Ergebnis als im künstlerischen Sinne wertvoll gelten. Dies gilt bei Arnheim im besonderen Maße für den Wegfall der Farbe. Auch für ihn – ganz wie beim späten Barthes – ist Fotografie grundsätzlich Schwarz-Weiß zu denken. Alles andere liefe ihrem Wesen als Kunstform entgegen. „Denn die Reduzierung der Wirklichkeitsfarbwerte auf die Werte der eindimensionalen Graureihe (vom reinen Weiß bis zum reinen Schwarz) liefert einen willkommenen Abstand zur Wirklichkeit.“³³⁶ An

³³³ Dies sind jene Faktoren, die auch in Bezug auf das unbewegte fotografische Bild Wirkung besitzen. Danach listet Arnheim noch weitere Punkte, die lediglich für den Film relevant sind. Ebd., S. 24f.

³³⁴ Roland Barthes, „Die Fotografie als Botschaft“, S. 12.

³³⁵ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, S. 55. Anleitungen, wie man sie in Handbüchern zur fotografischen Praxis zum Thema Schwarz-Weiß findet, lesen sich dann mitunter tatsächlich wie die konkrete Anwendung der von Arnheim ausformulierten Theorie. Vgl. Andreas Feininger, *Der Schlüssel zur Fotografie von heute*, S. 224f.

³³⁶ Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, S. 90.

späterer Stelle exemplifiziert Arnheim diesen Gedanken anhand der Wiedergabe von speziellen Oberflächenbeschaffenheiten mittels der Schwarz-Weiß-Fotografie:

„Das besondere Vergnügen, das darin besteht, Stoffe, die man aus der Wirklichkeit kennt: körniges Eisen, blankes Messing, glatten Pelz, wolliges Tierfell, weiche Haut in ihrer tastbaren Oberflächenbeschaffenheit täuschend ähnlich im Filmbild (oder in der Photographie) wiederzufinden, beruht ebenfalls darauf, daß die bunten Farben nicht da sind.“³³⁷

Hier tut sich ein Widerspruch auf. Ist eine täuschend ähnliche, also naturnahe Wiedergabe, doch das genaue Gegenteil dessen, was Arnheim kurz zuvor noch als willkommenen Abstand zur Wirklichkeit beschrieben hatte, der die Schwarz-Weiß-Fotografie auszeichne. Es ergibt sich hier eine paradoxe Situation, die darauf beruht, dass eine Qualität der Schwarz-Weiß-Fotografie gerade darin besteht, dass sie es trotz des ihr immanenten Mangels schafft, naturgetreue Abbildungen hervorzubringen. „Erregt schon bei den Malern die Kunst, die Tastqualitäten von Stoffen vorzutäuschen, große Bewunderung, so ist der Effekt eigentümlich erregender, wenn das ohne alle Farben, nur mit den Mitteln des Schwarz-Weiß, gelingt.“³³⁸ Namentlich nennt Arnheim den Vertreter der Neuen Sachlichkeit Albert Renger-Patzsch, dem es in seinen Fotografien gelinge, „Oberflächenqualitäten mit einer fast unheimlichen Naturtreue festzuhalten“, wobei diese „Wirklichkeitswirkungen mithilfe eines ganz andersartigen Materials erreicht werden.“³³⁹

Es gibt also eine augenscheinliche Differenz zur Wirklichkeit, die dem Funktionieren von Fotografie aber nicht entgegenwirke, sondern sie zu etwas Besonderem mache. In Bezug auf das Phänomen, das Roland Barthes später als „Botschaft ohne Code“ beschreiben wird, ist dieser Umstand bemerkenswert. Die Reduktion ist vorhanden, müsse laut Barthes aber nicht notwendigerweise erklärt werden. Nach Arnheim liege das künstlerische Potential der fotografischen Technik genau an jenem Punkt, was dazu führen könne, dass es übersehen werde. Daraus könne dann der Vorwurf erwachsen, der Film könne gar nicht Kunst sein, „denn er tut ja nichts als einfach mechanisch die Wirklichkeit zu reproduzieren.“³⁴⁰ Will man also die künstlerischen Verfahren von Film und

³³⁷ Ebd., S. 95.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Ebd., S. 23.

Fotografie freilegen, muss man jene Reduktion, jenen verborgenen Code freilegen. Genau das tut Rudolf Arnheim in *Film als Kunst*.

Am Ende des Buches findet sich schließlich ein Kapitel, das sich mit der Zukunft des Films beschäftigt. Höhepunkt einer ausgereiften Filmtechnik wäre laut Arnheim ein „Komplettfilm“, der „das Maximum an Naturähnlichkeit“³⁴¹ biete und damit selbstverständlich ein Farbfilm sein müsse. Arnheim stellt in Folge die Frage, was geschehen würde, wenn der Film in der Lage wäre, Farben korrekt wiederzugeben. „Was wir mit der Schwarz-Weiß-Reduktion verlieren, wissen wir. Wird sich mit Hilfe der Farbe jemals eine ähnliche Prägnanz der Bildgestaltung, eine ähnliche Unabhängigkeit vom ‚Wirklichen‘ erzielen lassen?“³⁴²

Die Antwort, die Arnheim sich in Folge selbst gibt, ist eine zutiefst kulturpessimistische. Die Kamera würde immer mehr „zum bloßen Aufschreibeapparat“³⁴³, wodurch in letzter Konsequenz nicht weniger als „das Ende der Filmkunst“³⁴⁴ selbst auf dem Spiel stehe. Der theoretischen Möglichkeit, dass auch eine aus technischer Perspektive mangelhaftere Form wie der Schwarz-Weiß-Film neben dem Komplettfilm³⁴⁵ weiterhin bestehen könnte, erteilt Arnheim eine klare Absage. Schuld daran sei das Publikum. „Da [...] der Film aus wirtschaftlichen Gründen viel stärker vom großen Publikum abhängt als irgendeine andere Kunst“³⁴⁶, müsse er sich auch nach diesem richten. Das Publikum strebe aber nach der perfekten Illusion und erkenne Naturtreue dabei als wesentlichstes Kriterium. „Daher wird der Komplettfilm als Fortschritt gegenüber den ihm vorhergehenden Filmformen gewertet werden, und er wird alles andre verdrängen.“³⁴⁷ So der düstere Befund, den Arnheim 1931 anstellt, just zu jener Zeit also, als der Film an der Schwelle zur Farbigkeit stand.

Wenige Jahre später verfasst Arnheim einen kurzen Text mit dem Titel „Bemerkungen zum Farbfilm“³⁴⁸. Der Text entstand unter dem direkten Seheindruck des ersten Farbfilms,

³⁴¹ Ebd., S. 317.

³⁴² Ebd., S. 318.

³⁴³ Ebd., S. 319.

³⁴⁴ Ebd., S. 320.

³⁴⁵ Den Arnheim in seiner perfekten Ausprägung als „Theater-Ersatz“ wertet. Vgl. ebd., S. 324.

³⁴⁶ Ebd., S. 323.

³⁴⁷ Ebd., S. 324.

³⁴⁸ Vgl. Rudolf Arnheim, „Bemerkungen zum Farbfilm“ [Orig. 1935], in: ders., *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 47 – 51.

den Arnheim kurz zuvor in Rom gesehen hatte. Auch hier fällt das Urteil in Bezug auf den Farbfilm negativ aus, wenngleich nicht derart vernichtend, wie das noch drei Jahre zuvor der Fall war. Arnheim argumentiert, dass die Malerei im Gegensatz zu Fotografie und Film deshalb von der Farbe profitiere, da ihre Farbigkeit eine von einem Künstler bewusst gewählte sei, während der Farbfilm nichts anderes tue, als die Natur zu kopieren. „Die Natur ist schön, aber nicht im selben Sinn wie die Kunst. Ihre Farbkombinationen sind zufällig und daher für gewöhnlich unharmonisch.“³⁴⁹ Der Maler könne hier bewusst eingreifen und zufällig vorhandene harmonische Motive herausarbeiten. Diese Möglichkeit sei Fotografie und Film nicht gegeben. Darin liegt für Arnheim der Grund dafür, dass färbige Malerei gelingen könne, wo färbiger Film scheitern müsse.

„Der Fehler liegt nicht, wie so oft argumentiert wird, bei den Farbfilmtechnikern (sogar wenn sie, wie zur Zeit, ihre Aufgabe nicht vollkommen erfüllen). Der Grund ist kein physikalischer, sondern ein psychologischer: sobald ein Stück Natur zum Bild wird, betrachten wir es mit anderen Augen.“³⁵⁰

Im Grunde greift Arnheim damit ein uraltes Pauschalargument gegen die Fotografie als nachahmende Reproduktionstechnik auf und aktualisiert es vor dem Hintergrund des aktuell aufkommenden Farbfilms. Im Kern bleibt er damit seiner zentralen Argumentation aus *Film als Kunst* treu und hebt abschließend sogar zu einer optimistischen Einschätzung an. Zwar nicht für den Dokumentarfilm, jedoch für den Studiofilm, der einen größeren Spielraum im Gebrauch von Farben ermögliche, sieht er Hoffnung. Es bestehe die Möglichkeit, das Problem der Farbigkeit durch ein Drehbuch, das bereits Farb-Überlegungen miteinbeziehe, sehr viel besser zu lösen als das im Moment der Fall sei.³⁵¹ Was für den Film gilt, gilt auch für die Fotografie, die derartige Ansätze zur Farbgestaltung in der Form der Studiofotografie ebenfalls umsetzen kann. Farbe ist dieser Argumentation folgend immer dann gerechtfertigt, wenn sie bewusst gewählt und damit Teil des kreativen Prozesses ist. Als bloßes Merkmal einer möglichst hohen Naturnähe der fotografischen Technik wird sie von Arnheim auch weiterhin klar abgelehnt.

³⁴⁹ Ebd., S. 50.

³⁵⁰ Ebd., S. 48.

³⁵¹ Ebd., S. 51.

2.6.1.4 Zusammenfassung

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass die späte und sehr persönliche Suche von Roland Barthes nach dem Wesen der Fotografie, wie er sie in *Die helle Kammer* unternimmt, nicht auf eine Abwendung vom Semiotischen hin zum Ontologischen verkürzt werden könne. Herta Wolf hat angemerkt, dass viele Überlegungen aus dieser Phase auch bereits in früheren Texten Barthes – teils unter Verwendung anderer Begriffe – zu finden seien³⁵², und Wolfgang Kemp hat in der französischen Version des Textes „Rhetorik des Bildes“ eine Stelle entdeckt, die nicht in die deutsche Übersetzung übernommen wurde und die für ihn so etwas wie „die Keimzelle der späteren, nicht-semiotischen Fototheorie von Barthes“³⁵³ darstelle. Über die Fotografie heißt es dort: „Ihre Realität ist die des *Dagewesenseins*. Denn jede Fotografie legt eine staunenerregende Evidenz über das ‚so war es‘ ab und gibt uns auf wundersame Weise eine Realität, vor der wir abgeschirmt sind.“³⁵⁴ Roland Barthes hat also tatsächlich bereits 1964 von der Fotografie als ein „so war es“ geschrieben. Und genauso, wie er sein berühmtes Noema damit bereits ein Vierteljahrhundert vor dessen detaillierter Ausformulierung in *Die helle Kammer* zum ersten Mal benannt hatte, ist auch in den hier dargestellten Überlegungen zum Schwarz-Weiß, die sich über einen Zeitraum von rund sechzig Jahre erstrecken, viel Gemeinsames zu erkennen.

So begreifen alle hier behandelten Kommentare das Schwarz-Weiße als weit mehr denn ein ästhetisches Phänomen. Ganz offensichtlich handelt es sich nicht bloß um die Reduktion einer visuellen Qualität, sondern um ein Symptom, das dem fotografischen Verfahren genuine Bedeutung zukommen lässt. Die ästhetische Differenz zwischen Vorlage und Abbild schreibt sich als medialer Prozess direkt in die fertige Fotografie ein und betont so ihr Zustandekommen (Flusser) sowie ihren Kunstcharakter (Arnheim). Die exakte Stelle, an der diese Einschreibung stattfindet, hat Barthes präzise bestimmt: Der Moment der Belichtung wird zu einem Moment der Reduktion. Eine Reduktion, die – wenngleich oft unbemerkt, da vom *Es-ist-so-gewesen* überstrahlt – das fertige Bild in vielerlei Hinsicht berührt.

³⁵² Vgl. Herta Wolf, „Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*“, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 89 – 107, hier S. 106.

³⁵³ Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie III, 1945 – 1980*, S. 31.

³⁵⁴ Roland Barthes zitiert nach Wolfgang Kemp, ebd. (Hervorhebungen im Original).

Der Verlust der Farbe ist damit lediglich das augenscheinlichste und deshalb populärste Beispiel einer spezifischen Ästhetik, die direkt in der analogen fotografischen Technik begründet liegt. Wie diese Ästhetik nun selbst zu einem konnotativen Code im Sinne Barthes werden konnte, wird im folgenden Kapitel beschrieben.

2.6.2 Historisches Schwarz-Weiß: von Roger Fenton zu Kodak

Eine erste Erklärung dafür, dass die Fotografiegeschichte im Rückblick weit farbloser erscheint als sie es tatsächlich war, könnte banaler kaum sein: Fotografie war für lange Zeit vorwiegend monochrom und wurde ausschließlich in monochromer Weise reproduziert. Zwar finden sich selbst aus der Frühzeit der Fotografie immer wieder Beispiele für gelungene Farbfotografien, doch waren derartige Aufnahmen für lange Zeit die Ausnahme. Nimmt man die Erfindung praktikabler Farbverfahren als Referenzpunkt, handelt es sich bei der Zeit davor beinahe um das erste Jahrhundert der Fotografiegeschichte.³⁵⁵ Da sich technische Neuerungen aber immer erst mit einer gewissen Verzögerung durchsetzen, ist es angemessen, den Abschnitt der ausschließlich monochromen Fotografie etwas weiter zu fassen. Einen anderen Indikator liefert die Industrie: So weiß man, dass in den USA 1964 erstmals mehr Farb- als SW-Filme verkauft wurden.³⁵⁶ Wenn man dem gegenüberstellt, dass die fotografische Technik insgesamt erst 175 Jahre alt ist, bedeutet das, dass Schwarz-Weiß-Fotografie aus heutiger Sicht etwa drei Viertel ihrer Geschichte dominiert hat.

Betrachte man historische Fotografien nun unter dem Aspekt der Farbigkeit, fällt rasch auf, dass viele der Aufnahmen, wenn sie auch nicht in der Lage waren Farbe wiederzugeben, einer Farbigkeit dennoch nicht vollständig entbehrten. Bevor man sich also dem Verhältnis bzw. einer Konkurrenz zwischen Farbe und Schwarz-Weiß zuwendet, scheint es zu allererst notwendig, der Farbe *im* Schwarz-Weißen nachzuspüren.

³⁵⁵ Als Orientierungspunkte dienen hier das Autochromeverfahren der Brüder Lumière (1907 bis 1934) bzw. der Kodachrome Diafilm (ab 1935). Vgl. Sylvie Pénichon, *Twentieth Century Colour Photographs. The complete guide to processes, identification & preservation*, London: Thames & Hudchon 2013, S. 20.

³⁵⁶ Vgl. ebd., S. 173.

Die Welt ist nicht Schwarz-Weiß, weshalb offensichtlich ist, dass bei dieser Form der Fotografie eine spezielle Transformation geschieht. Am klarsten lässt sich dieser Vorgang anhand einer technischen Beschreibung darstellen:

„In der Schwarzweißfotografie müssen die Farben des Motivs in Grauwerte übersetzt werden. Um möglichst natürlich wirkende Bilder zu erhalten, müssen die Helligkeitswerte dieser Grautöne normalerweise [...] möglichst genau den Helligkeitswerten der Farben entsprechen, die sie repräsentieren.“³⁵⁷

An dieser Definition wird deutlich, dass die Bezeichnung Schwarz-Weiß-Fotografie technisch gesehen falsch ist. Präziser ist die Rede vom Graustufenbild, wobei Schwarz und Weiß die jeweiligen Extrempunkte des Tonwertumfangs darstellen, bis zu denen sich die Grauwerte abhängig von Belichtung und Motiv ausprägen können. Aber nicht nur weil ein Schwarz-Weiß-Bild tatsächlich viel mehr Tonwerte umfasst als nur die beiden namensgebenden Extrempunkte, ist die Terminologie unpräzise. Tatsächlich unterlagen nämlich frühe fotografische Schwarz-Weiß-Verfahren stets einer speziellen Farbigkeit. Hinweise darauf erhält man fast ausschließlich in einschlägiger Fachliteratur. So etwa in diesem Kommentar über die Farbigkeit von Daguerreotypen:

„Wie die Daguerreotypie, in der Regel eine silberbeschichtete Kupferplatte, war Niépce' Objekt ein Unikat. Der Bildton konnte von grau bis blaugrau/-violett und später auch goldbraunfarben erscheinen.“³⁵⁸

Wer Daguerreotypen schon einmal im Original gesehen hat, weiß um die ganz besondere visuelle Qualität dieser Unikate, der in Reproduktionen kaum entsprochen werden kann. Die fotografischen Experimente der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts brachten unterschiedlichste farbige Qualitäten hervor: „Schimmer von zartem Blaugrau, bräunlichen Rot- und erdigen Gelbtönen, weiche Übergänge der Konturen bei doch großem Detailreichtum [...]“ Verfahren, derer sich die piktorialistische Fotografie im Anschluss eifrig bemächtigen sollte. „Die Gegenwart ist farbig, die klassische Moderne schwarzweiß,

³⁵⁷ Andreas Feininger, *Grosse Fotolehre*, S. 101.

³⁵⁸ Bettina Gockel, „Schillernd. Die Erfindung der Schwarz-Weiß-Fotografie“, in: Monika Wagner und Helmut Lethen (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 156 – 170, hier S. 161.

aber die Fotografie des 19. Jahrhunderts ist etwas Drittes, sie ist ‚getönt‘, schreibt Wilfried Wiegand in einem Text über die „Schönheit der frühen Fotografien“³⁵⁹. Dabei konnte die Tönung unterschiedlichste Ausprägungen annehmen, denn standardisierte Verfahren oder Anleitungen gab es in der Frühphase der fotografischen Technik noch nicht.

„Der Bildton kannte erstaunlich viele Differenzierungen, sie ergeben sich schon aus der technischen Qualität des Abzugs. Hinzu kommt der Variantenreichtum handwerklicher Arbeitsweisen. Die Fotochemikalien wurden nicht von der Fabrik geliefert, und eine wuchernde Fachliteratur berichtete unentwegt von Fortschritten der Chemie und abermals verbesserten Rezepturen [...]. In einem Klima permanenten Erfindens, Entdeckens und Ausprobierens könnte manchmal die Experimentierfreude eines Laboranten ausgereicht haben, um eine nie gesehene Tonvariante hervorzuzaubern.“³⁶⁰

Vor diesem Hintergrund erscheint auch der Terminus des Graustufenbildes zur Beschreibung historischer Aufnahmen als ungeeignet. Frühe Fotografien waren ebenso wenig grau, wie sie schwarz oder weiß waren. Der Begriff des Monochromen³⁶¹ im Sinne einer Einfarbigkeit könnte hier weiterhelfen.³⁶² Im Verhältnis zur Farbfotografie wäre dadurch angedeutet, dass derartige Bilder durchaus farbig sein können, nur eben nicht in dem Sinne, dass dadurch eine real vorhandene Farbe wiedergegeben würde. Die Farbigkeit ergibt sich aus einem Zusammenspiel der im Prozess verwendeten Materialien und Chemikalien. Dabei kann die jeweilige Farbtönung entweder von selbst entstehen oder bewusst herbeigeführt werden.

Dies galt zumindest für jene Abzüge, die von den Fotografinnen und Fotografen selbst hergestellt wurden. Nun können derartige Beispiele aus der Frühzeit der Fotografie in aller Regel aber nicht in ihrer Originalform betrachtet werden, sondern erscheinen als Abbildungen in anderen Medien. Für lange Zeit waren dies ausschließlich schwarz-weiße

³⁵⁹ Wilfried Wiegand, „Die Magie der Alten Meister: Über die Schönheit der frühen Fotografien“, in: Heiner Bastian (Hg.) *Fragmente zur Melancholie. Bilder aus dem ersten Jahrhundert der Fotografie*, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2007, S. 8 – 13.

³⁶⁰ Ebd., S. 8.

³⁶¹ Was in englischsprachigen Fachpublikationen mitunter der Fall ist. Vgl. etwa Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, London: Goodman 2007.

³⁶² Verfahren zur nachträglichen Kolorierung von Fotografien, die es seit der Daguerreotypie gab, werden hier nicht beachtet.

Printmedien³⁶³, später kamen dann Farabbildungen und die Bildschirme der elektronischen Medien hinzu. Um die spezielle Farbigkeit eines fotografischen Verfahrens während des gesamten Prozesses zu erhalten, müssten die Reproduktionstechniken in der Lage sein, die spezifischen Farbtönungen über sämtliche Schritte hinweg weiterzugeben. Im Bereich der Printmedien war das lange Zeit nicht der Fall und ist es teilweise noch immer nicht. Zwar erscheinen Ausstellungskataloge und Fotobände mittlerweile selbstverständlich in Farbe, in anderen Bereichen – auch in solchen, die sich explizit mit Fotografie beschäftigen – ist das aber häufig noch immer nicht gängige Praxis. So erscheinen Beiträge zur Fotogeschichte und Fototheorie nach wie vor regelmäßig unter ausschließlicher Verwendung von Graustufenabbildungen. Eine einfache Erklärung dafür liegt auf der Hand: Farabbildungen sind teuer und auch die Wiedergabe der originären Farbtönung von monochromen Fotos erfordert in der Druckstufe einen vollständigen Farbdruck. Doch neben dieser einfachen ökonomischen Erklärung muss es noch weitere Gründe geben, denn selbst wenn ein Abdruck in Farbe grundsätzlich möglich wäre, bedeutet das oft nicht, dass er dann auch tatsächlich ausgeführt wird.

Die Problematik kann hier anhand eines bekannten Beispiels dargestellt werden. Roger Fenton, britischer Kriegsphotograf der ersten Stunde, arbeitete mit dem nassen Kollodiumverfahren.³⁶⁴ Die dazu notwendige, aufwendige Ausrüstung brachte er auf einer Pferdekutsche unter, mit der er die Schauplätze des Krimkriegs bereiste. Sein Werk und seine Bedeutung für die Fotografiegeschichte ist gut dokumentiert. Auf einer Aufnahme mit dem Titel *The Artist's Van* von 1855 hat Fenton sein fahrendes Fotolabor inklusive seines Gehilfen abgebildet. In zahlreichen Standardwerken zur Kriegsphotografie wird dieses Foto – oder vergleichbare Bilder Fentons – wiedergegeben. Auch in aktuellen Publikationen handelt es sich dabei noch meist um simple Graustufenbilder.³⁶⁵

In der *Library of Congress* in Washington, wo das Werk Fentons archiviert wird und in dessen Onlinearchiv die historischen Aufnahmen problemlos eingesehen werden können,

³⁶³ Zur Problematik der Farbwiedergabe im Druck siehe: Friedrich Tietjen, „Zwischen Schwarz-Weiß und Grau. Fotografische Reproduktion von Farben vor der Farbfotografie“, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 8. Jg., 2/2011, S. 38 – 44.

³⁶⁴ Vgl. Hubertus von Amelunxen, „Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis“, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, S. 131 – 147, hier S. 137.

³⁶⁵ So etwa in Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, München: Fink 2004, S. 90, oder Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, Paderborn: Fink 2015, S. 171.

finden sich gleich zwei Versionen des besagten Fotos.³⁶⁶ Eine der Varianten weist eine starke goldbraune Tönung auf. Laut Beschreibung handelt es sich dabei um den Scan eines Farbfilms, der einen Salzpapierabzug reproduziert. Ein beigelegter Graustufenkeil und eine Farbtafel belegen die farbechte Reproduktion.



Abb. 34 und Abb. 35:

Roger Fenton, *The Artist's Van*, 1855.

links: Reproduktion unter Verwendung eines Farbfilms.

rechts: Reproduktion unter Verwendung eines Schwarz-Weiß-Films.

Die zweite Version ist ein Graustufenbild in der Form, wie es sich auch in der erwähnten Fachliteratur findet. Laut Beschreibung durch die *Library of Congress* besteht der Unterschied zur farbigen Variante darin, dass zur Reproduktion desselben Salzpapierabzugs anstelle eines Farbfilms ein Schwarz-Weiß-Film verwendet wurde. Der ursprünglich monochrome Farbton ging dabei verloren. Was sämtliche Betrachter ab diesem archivarischen Eingriff also sahen, war die charakteristische Farbigkeit eines industriellen Produkts, das zur Zeit der Aufnahme noch gar nicht existiert hatte. Roger Fentons Position in der Fotografiegeschichte ist trotz derartiger Ungenauigkeiten nie

³⁶⁶ Vgl. Digital Collection of „Fenton Crimean War Photographs“, in: *Library of Congress*, <https://www.loc.gov/collections/fenton-crimean-war-photographs/about-this-collection/> (Zugriff: 13. Jänner 2016).

unterschätzt worden, doch ließe sich etwas überspitzt hinzufügen, dass die Spuren seiner „Magie“ zwischenzeitlich von einer Reproduktionstechnik verwischt worden sind. Es stellt sich hier die Frage, ob ein derartiger Verlust für die einzelne Fotografie bzw. deren Rolle innerhalb einer Fotografie- und Mediengeschichte relevant ist? Man denke etwa an die Problematik der nachträglichen Identifikation eines historischen Verfahrens.³⁶⁷ Wenn schon keine Antwort, dann doch zumindest eine Einschätzung, lässt sich davon ableiten, ob das, was bei einer derartigen Reproduktion verloren geht, ein ästhetisches Charakteristikum ist, das von dem jeweiligen Fotografen bzw. der Fotografin bewusst eingesetzt wurde und damit künstlerisch intendiert war. Ein Hinweis dazu findet sich in dem bereits zitierten Text von Wilfried Wiegand:

„Aber man findet auch immer wieder Aufnahmen des 19. Jahrhunderts, die schwarzweiß abgezogen sind, das heißt, die ganze Fotografie wäre offenbar ohne farbige Tonung möglich gewesen, statt vorwiegend braun hätte die Mehrzahl der Bilder ebenso schwarzweiß sein können. Das Braun ist also gewollt.“³⁶⁸

Daran, dass die Tönung, wie sie auf einer der Varianten aus der *Library of Congress* zu erkennen ist, nicht einfach nur aufgrund der technischen Gegebenheiten so passiert ist, sondern Teil der gestalterischen Arbeit Roger Fentons war, kann damit als gesichert gelten. Nun war genau der zeitliche Abschnitt von 1850 bis 1855, in dem auch die erwähnten Aufnahmen Fentons entstanden, eine Periode, in der technische Entwicklungen eine Vielzahl von ästhetischen Ausprägungen möglich machten.

„Die Kombinationsmöglichkeiten sind so zahlreich, dass es häufig selbst Kennern schwerfällt, zu erkennen, ob ein Foto aus jenen Jahren mit einem Negativ aus Glas oder aus Papier aufgenommen wurde. Und jener leichte Glanz auf der Oberfläche – bedeutet er, dass ein Salzpapierabzug ‚gefirnisst‘ oder dass er ‚albuminiert‘ wurde?, oder sollte es sich gar nicht um Salzpapiere handeln, sondern vielleicht um einen etwas schwächlichen Albuminabzug? Fünf Jahre herrscht ein fotoästhetisches Machtvakuum.“³⁶⁹

³⁶⁷ Siehe hierzu: Timm Starl, *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*, Marburg: Jonas Verlag 2009.

³⁶⁸ Wilfried Wiegand, „Die Magie der Alten Meister. Über die Schönheit der frühen Fotografien“, S. 8.

³⁶⁹ Ebd., S. 9.

Aber selbst wenn bei Abzügen, die während des hier als „fotoästhetisches Machtvakuum“ dramatisierten Zeitraums gemacht wurden, Tönungen entstanden sind, die so möglicherweise gar nicht intendiert waren, sondern schlicht und einfach auf die mangelnde Erfahrung in der Handhabung der Chemikalien zurückzuführen sind, bestünde neben einem rein ästhetischen immer auch ein zusätzlicher Mehrwert, eine zusätzliche Information über die Arbeitsweisen dieser fotografischen Pioniere, der in einer Reproduktion, die diese Farbigkeit in Graustufen umdeutet, verloren ginge.

Warum man sich bei aktuellen Publikationen dennoch dazu entschlossen hat, die Graustufen-Variante zu reproduzieren, bleibt fraglich. Verwunderlich ist diese Vorgehensweis auch deshalb, weil von der aktuellen Forschung immer wieder frühe Beispiele der Farbfotografie hervorgehoben werden. So zeigt Gerhard Paul in derselben Publikation, in der auch Aufnahmen Fentons als Graustufenbilder wiedergegeben werden, Abbildungen aus dem vom Oberkommando der Deutschen Wehrmacht herausgegebenen Magazin *Signal*, das sich als Reaktion auf das US-Amerikanische *LIFE* verstand und erstmals Farbfotografien aus dem Zweiten Weltkrieg publizierte.³⁷⁰



Abb. 36:
Artikel aus einer holländischen Ausgabe von *Signal* vom 2. Juni 1942 unter Verwendung einer doppelseitigen Farbfotografie.

Bei Roger Fentons Aufnahmen handelte es sich weder um Farbfotografien noch um Graustufenbilder. Es sind Abzüge mit einem ihnen eigenen monochromen Farbton, der in der Buchproduktion ganz offensichtlich niedriger bewertet wurde als die Farben der ‚echten‘ Farbfotografien. So verlieren jene historischen Belege kommentarlos einen Teil ihrer Information, während frühe Farbaufnahmen stolz hervorgehoben werden. Der

³⁷⁰ Vgl. Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, S. 289.

Umstand, dass Farbe in der Reproduktion von Fotografien keine Rolle spielte, solange es sich nicht um die Farben der abgebildeten Motive handelte, hat sich über die Fotografiegeschichte gelegt und ihre unterschiedlichen farbigen Ausprägungen in Form eines Graustufenbildes überschrieben.

Ist man an den authentischen Farbwerten der historischen fotografischen Experimente interessiert, muss man sich also nach Möglichkeit den Originalen nähern (z.B. in Ausstellungen, Galerien und Museen) oder sich an jene seltenen Publikationen halten, die diesem Merkmal die gebührende Aufmerksamkeit zukommen lassen: In dem 2013 erschienenen Buch *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*³⁷¹ finden sich in Farbe wiedergegebene Abbildungen der frühen fotografischen Experimente Talbots. Von den ersten Fotogenen Zeichnungen bis zu seinen Kalotypen präsentiert sich dabei ein Spektrum an unterschiedlichen Tönungen, das den weiter oben beschriebenen Spielraum erahnen lässt.



Abb. 37:
W. H. Fox Talbot, *The Ladder*, 1844.
Reproduktion unter Berücksichtigung
des Farbtons.

The Ladder, Tafel XIV aus Talbots *The Pencil of Nature*, zählt zu den am häufigsten reproduzierten Aufnahmen aus der Frühzeit der Fotografie. Schon das präzise eingefangene Schattenspiel und die strenge Bildkomposition lassen erkennen, dass es dem Erfinder daran gelegen war, sein fotografisches Verfahren – es handelt sich um den

³⁷¹ Mirjam Brusius, Katrina Dean, Chitra Ramalingam (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven & London: Yale center for British Art 2013.

Salzpapierabzug einer Kalotypie, die nach dem Druck in das Buch eingeklebt wurde – exakt darzustellen. Bernd Stiegler schreibt darüber:

„Die Abbildungen und der Kommentar versuchen, mögliche Anwendungsbereiche des neuen Mediums, aber auch ästhetische und technische Frage zu diskutieren, und führen dem Leser in Text und Bild vor Augen, daß die Photographie sich von den bis dahin üblichen Druck- und Reproduktionsverfahren kategorial unterscheidet und unvergleichliche Möglichkeiten eröffnet.“³⁷²

Es darf also davon ausgegangen werden, dass Talbot bei so viel Genauigkeit auch der Farbigkeit seiner Abzüge hohe Bedeutung beigemessen hat. Dennoch wurde die Fotografie in der Fachliteratur immer wieder kommentarlos als Graustufenbild reproduziert. Mit der erwähnten Publikation wurde dieser Missstand für den Fall Talbot nun endlich korrigiert.³⁷³

Um das sich hier abzeichnende Problem in Hinblick auf den dokumentarischen Wert einer Fotografie zu verorten, soll abschließend noch einmal auf Roger Fenton und eine seiner bekanntesten Aufnahmen hingewiesen werden. *The Valley of the Shadow of Death* ist die Fotografie eines Kriegsschauplatzes des Krimkriegs von 1855. Zu sehen ist ein von einer Straße durchzogenes Tal, das von Kanonenkugeln übersät ist. Der fotografischen Technik der damaligen Zeit war es noch nicht möglich, die Kampfhandlungen selbst abzubilden. Die Technik war zu sperrig und die Belichtungszeiten zu lang.³⁷⁴ Aufnahmen von kriegserischen Handlungen – im Wesentlichen sollte das noch bis zum Spanischen Bürgerkrieg gelten – wurden entweder vor oder nach der Kampfhandlung angefertigt.

Auf Fentons Aufnahme *The Valley of the Shadow of Death* lassen dann auch nur die zurückgebliebenen Kanonenkugeln auf die stattgefundenen Auseinandersetzungen schließen. Mit anderen Worten: Fenton war darauf angewiesen, seine Geschichten mit

³⁷² Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Fotografie*, S. 34.

³⁷³ Seit 2015 existiert außerdem ein Online-Archiv, das sämtliche Arbeiten Talbots in angemessener Qualität als Digitalisate zur Verfügung stellt. Vgl. *The Talbot Catalogue Raisonné*.

³⁷⁴ Bei dem von Roger Fenton verwendeten nassen Kollodiumverfahren auf Glasplatten waren das drei bis zwanzig Sekunden, abhängig von der jeweiligen Lichtsituation. Hubertus von Amelnx, „Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis“, S. 137.

reduzierten visuellen Mitteln zu erzählen. Dieser Umstand hat immer wieder Zweifel an der Authentizität der Fotografie aufkommen lassen.³⁷⁵



Abb. 38:
Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, 1844.
Digitale Reproduktion eines Salzpapierabzugs.

Die Frage, ob Fentons Fotografie in dem Sinne authentisch ist, dass sich ausschließen lässt, dass die Kanonenkugeln vor der Aufnahme arrangiert wurden, beschäftigt die Fotografiegeschichte seit mittlerweile mehr als eineinhalb Jahrhunderten.³⁷⁶ Gleichzeitig muss der Eindruck entstehen, als ob es keine Rolle spiele, welche Farbtönung die Abzüge Fentons ursprünglich hatten, denn quer durch die Fachliteratur wurde das Bild seither in unterschiedlichsten farblichen Varianten publiziert³⁷⁷, ohne dass dieser Aspekt außerhalb von Fachkreisen bisher eingehend diskutiert worden wäre.

³⁷⁵ Vgl. Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, Paderborn: Fink 2015, S. 171.

³⁷⁶ Vgl. Abigail Solomon-Godeau, „The Ghosts of Documentary“, in: Nadja Elia-Borer, Constanze Schellow, Nina Schimmel (Hg.), *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 301 – 326, hier S. 301.

³⁷⁷ Die *Library of Congress* bietet für diese Aufnahme gleich drei Varianten mit jeweils unterschiedlichen Farbwerten an. Neben der hier abgebildeten Reproduktion eines „original item“ handelt es sich um Bilder der beiden oben erwähnten Verfahren mittels analogem SW- bzw.

Wenngleich also aktuelle Publikationen belegen, dass mittlerweile von einer wachsenden Sensibilität im Umgang mit historischen Aufnahmen auszugehen ist, wird es noch lange dauern, bis die bereits zirkulierenden und in Bezug auf den Aspekt der Farbigkeit mangelhaften Reproduktionen durch adäquatere Versionen ersetzt werden können. In der Zwischenzeit müssen all jene, die an der ursprünglichen Farbigkeit historischer Aufnahmen interessiert sind, weiterhin damit rechnen, dass sie dort, wo sie nach der „Magie“ eines Roger Fenton suchen, nur die Technik eines George Eastman finden werden.

Farbfilms. Vgl. Digital Collection of „Fenton Crimean War Photographs“, in: *Library of Congress*, <https://www.loc.gov/item/2001698869/> (Zugriff: 13. Jänner 2016).

2.6.3 Farbe in der fotografischen Praxis und auf dem Weg ins Museum

Die Versuche zur Farbfotografie sind so alt wie das fotografische Verfahren selbst. Waren es zu Beginn noch von Hand nachgefärbte Daguerrotypen oder Abzüge³⁷⁸, folgten Ende des 19. Jahrhunderts erste Aufnahmen, die in der Natur vorhandene Farben automatisch reproduzierten. Dabei entstanden Bilder, die zumindest in Fachkreisen Beachtung fanden und auch aus heutiger Perspektive noch verblüffend wirken.³⁷⁹ Alltagstauglich waren derartige Verfahren jedoch in keinem Fall und es sollte noch rund ein halbes Jahrhundert dauern, bis Farbe in der Fotografie tatsächlich eine Rolle spielen wird.



Abb. 39:
Richard Neuhauss, Selbstportait, 1906.
Farbfotografie nach dem Interferenzverfahren
von Lippmann.

Sucht man nach konkreten Hinweisen darauf, wann das Stadium des Experimentierens überschritten wurde und Farbfotografie zu einem praktikablen Verfahren wurde, bieten technische Referenzpunkte eine erste Orientierung.

³⁷⁸ Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, London: Goodman 2007, S. 12.

³⁷⁹ So etwa die Versuche von Gabriel Jonas Lippmann, der 1891 an der Akademie der Wissenschaften in Paris sein Interferenzverfahren präsentierte, das auf Belichtungszeiten von 10 bis 20 Minuten beruhte. Lippmann stand in Austausch mit anderen Pionieren der Farbfotografie wie den Lumières und dem Berliner Arzt Richard Neuhauss, der rund 2.500 Aufnahmen nach dem Interferenzverfahren herstellte. 1908 erhielt Lippmann für sein Verfahren den Nobelpreis. Vgl. ebd. S. 18f.

Als frühestes Farbverfahren, das tatsächlich in einem Umfang verwendet wurde, dass sich von kommerzieller Nutzung sprechen lässt, kann Kodaks Kodachrome-Film genannt werden, der in den 1940er Jahren zu großer Popularität gelangte.

„Colour photography finally came out of the studio, into the pocket and on to the road in the 1940s. The new 35mm cameras that began to proliferate during the late 1930s and early 1940s, along with the introduction of 35mm Kodachrome colour transparency roll film in 1936, enabled amateur photographers to capture the world in its true colours for the first time, defining a new way of seeing.“³⁸⁰

Kodachrome war ein Diafilm, als Ergebnis lag also stets nur ein einziges Positiv im entsprechenden Filmformat vor. Abzüge waren schon früh möglich, variierten aber oft in ihrer Farbigkeit. Das Entwicklungsverfahren des Kodachrome-Materials bestand aus 28 unterschiedlichen Schritten und dauerte rund dreieinhalb Stunden. Der standardisierte Entwicklungsprozess wurde nur von Kodak selbst ausgeführt, was bedeutete, dass alle Filme von Kodak betreuten Fachlabors entwickelt werden mussten.³⁸¹ Das Verfahren wurde erst 2009 eingestellt und war damit für siebzig Jahre lang ein klar definierter Standard. Auf Kodachrome-Material wurden zahlreiche jener historischer Aufnahmen gemacht, die aufgrund der schwierigen Distributionsbedingungen für Farbfilm während ihrer Entstehungszeit wenig bekannt waren und erst sehr viel später durch die Fotografiegeschichtsschreibung neu entdeckt wurden.

Als prominentes Beispiel dafür können die Farbaufnahmen aus dem FSA-Fundus³⁸² dienen. Jene Fotografien also, die im Zeitraum von 1935 bis 1942 als Teil des New Deal-Programms von Präsidenten Franklin D. Roosevelt entstanden sind und die Lebensumstände der US-Amerikanischen Landbevölkerung während der großen wirtschaftlichen Depression nach 1929 umfangreich dokumentierten. „One of the first and historically most significant bodies of work to be photographed on Kodachrome in the USA was that taken by members of the Farm Security Administration.“³⁸³ Dabei entstanden

³⁸⁰ Ebd., S. 102.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Farm Security Administration

³⁸³ Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 104.

rund 77.000 Abzüge, davon lediglich 644 in Farbe.³⁸⁴ Gemacht wurden freilich wesentlich mehr Aufnahmen. Die *Library of Congress*, wo das FSA-Archiv 1944 untergebracht wurde, spricht von insgesamt rund 171.000 Schwarz-Weiß-Negativen und 1.600 Farbaufnahmen³⁸⁵. Die Fotohistorikerin Sally Stein nennt 1.500 Negative, die auf Kodachrome-Farbfilm gemacht wurden.³⁸⁶ Das entspräche einem Anteil von knapp 1 % gegenüber den Aufnahmen in Schwarz-Weiß. Wenn das im Verhältnis auch wenig wirken mag, handelte es sich dennoch um eine relevante Anzahl an Farbaufnahmen. Dennoch wurden vorerst allein die Schwarz-Weiß-Fotos, allen voran Dorothea Langes ikonische Aufnahme *Migrant Mother* bekannt. „The colour images were never widely known as they were rarely reproduced at the time because of the difficulty and expense of using them in newsprint.“³⁸⁷ Tatsächlich erhielten die Farbaufnahmen so wenig Beachtung, dass sie nicht weiter behandelt wurden und erst 1978 von Sally Stein in der *Library of Congress* „wieder entdeckt“ worden sind. Erst 2004 erschien schließlich der Bildband *Bound for Glory: America in Color 1939 – 1943*³⁸⁸ mit einer Auswahl an Farbaufnahmen, die zum damaligen Zeitpunkt also bereits älter als ein halbes Jahrhundert waren.



Abb. 40:
Lee Russell, *Delta County Fair*,
Colorado 1940.

³⁸⁴ Die Angaben zu den entstandenen Aufnahmen variieren auch in der Fachliteratur häufig. Oft ist unklar, ob von Abzügen oder Negativen die Rede ist.

³⁸⁵ Vgl. Digital Collection of „Farm Security Administration/Office of War Information Color Photographs“, in: *Library of Congress*, <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-color-photographs/about-this-collection/> (Zugriff: 09. März 2016).

³⁸⁶ Vgl. Peter Geimer, „Die Farben der Geschichte und die ‚Wahrheit des Schwarz-Weiß‘“, in: Monika Wagner und Helmut Lethen (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 246 – 258, hier S. 246.

³⁸⁷ Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 106.

³⁸⁸ Deborah Aaronson (Hg.), *Bound for Glory: America in Color 1939 – 1945*, New York: Abrams 2004.

Bemerkenswert daran ist, dass bei einem derart umfangreichen und breit rezipierten fotografischen Projekt die Frage nach der Bedeutung farbiger Aufnahmen über Jahre hinweg ganz einfach unbehandelt geblieben war. Dabei waren die Fotografinnen und Fotografen, die jene 1.500 Farbnegative gemacht hatten, zu der Zeit, als das Projekt international populär wurde, noch beruflich aktiv. Arthur Rothstein und Lee Russell, die beide für das Projekt Aufnahmen auf Kodakchrome hergestellt hatten, starben erst Mitte der 1980er-Jahre, der Projektleiter Roy Emmerson Stryke 1975. Es ist verwunderlich, dass keiner der Beteiligten, noch bevor die Aufnahmen 1978 erneut aufgearbeitet wurden, jemals darauf hingewiesen hatte, dass es da irgendwo auch noch ein paar tausend Farbaufnahmen geben müsse. Peter Geimer hat diesen Umstand dadurch zu erklären versucht, dass sich die gesamte Projektrezeption im „Denkraum des Schwarz-Weiß“ vollzogen habe.³⁸⁹ Farbfotografie kam ganz einfach keine entsprechende Bedeutung zu. Und zwar offensichtlich nicht einmal von jenen Personen, die die Farbaufnahmen selbst gemacht hatten.

Was einem der größten Projekte der Fotografiegeschichte passieren kann, davor ist auch eine einzelne Fotografin bzw. ein einzelner Fotograf nicht gefeit. Die Fotoagentur *Magnum* gab für lange Zeit den journalistischen Schwarz-Weiß-Look vor³⁹⁰, weshalb deren Vertreter_innen – allen voran Henri Cartier-Bresson und Robert Capa – als Garanten dieses Stils gelten. Tatsächlich hatten aber beide immer wieder auch in Farbe gearbeitet. Während allerdings für Cartier Bresson diese Arbeit Zeit seines Lebens ein unangenehmes aber notwendiges Zugeständnis an die Industrie blieb³⁹¹, hatte Capa, der es mit dem fotografischen Reinheitsgebot nicht so eng sah wie sein Mitstreiter, schon sehr früh ein konkretes Interesse an der Farbfotografie entwickelt. In Bezug auf Angaben zu Capas fotografischer Arbeit in Farbe herrscht in Fachpublikationen allerdings ein heilloses Durcheinander. Wenn man die verschiedenen Quellen abgleicht, lässt sich dennoch ein einigermaßen klares Bild herausarbeiten. Schon 1938, also noch vor dem Zweiten Weltkrieg, machte Robert Capa in China seine ersten Farbaufnahmen auf Kodak-Ektachrome, von denen vier im damals sonst noch durchgängig schwarz-weißen *LIFE*-Magazin wiedergegeben wurden.³⁹²

³⁸⁹ Peter Geimer, „Die Farben der Geschichte und die ‚Wahrheit des Schwarz-Weiß‘“, S. 246.

³⁹⁰ Vgl. Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 122.

³⁹¹ Vgl. Clément Chéroux, *HCB Here and Now*, London: Thames and Hudson 2014, S. 256.

³⁹² Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 123.



Abb. 41: Robert Capas erste Farbaufnahmen, Hankow (China), *LIFE*, 17. Oktober 1938.

Auf die Besonderheit der Farbabbildungen wird in einem kurzen einleitenden Text, der die damalige Sensation derartiger Bilder erahnen lässt und im Rückblick geradezu zynisch wirkt, ausdrücklich hingewiesen: „The spectacle of a bombed city can not be adequately reproduced without its colors. Bombed Hankow is shown in color on the following pages.“³⁹³

Diese Aufnahmen, die das zerstörte Hankow (China) nach einem japanischen Bombenangriff zeigen, sind die einzigen aus den 1930er-Jahren erhaltenen Farbbilder Capas.³⁹⁴ Eine vom *International Center of Photography* kuratierte Ausstellung³⁹⁵ widmet sich sechzig Jahre nach Capas Tod nun erstmals dezidiert diesem bislang unterrepräsentierten Aspekt. Die Ausstellung *Capa in Color* zeigt hundert neu abgezogene Farbaufnahmen, die allesamt auf Kodak-Ektachrome belichtet wurden. Capa verwendet später auch Kodak-Ektachrome-Material, das seit 1946 erhältlich war und – im

³⁹³ o.N., „War in China Gambles for Asia's Future“, in: *LIFE*, 5. Jg., 16/1938, S. 26 – 34, hier S. 28.

³⁹⁴ Vgl. Martha Schwendener, „Classic Lensman, Using Full Palette. ‚Capa in Color‘ at the International Center of Photography“, in: *The New York Times* 6.02.2014.

³⁹⁵ *Capa in Color*, Februar bis Mai 2014, New York: International Center of Photography.

Unterschied zu Kodachrome – selbst in der Dunkelkammer entwickelt werden konnte.³⁹⁶ Die für die Ausstellung aufgearbeitete Korrespondenz zwischen Capa und seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die ihn auf Reisen mit frischem Fotomaterial versorgten, belegt das frühe Interesse des Fotografen an der neuen Technik. So ist etwa ein Schreiben erhalten, in dem Capa dringend um das Zusenden des neuen Kodak Farbfilms inklusive Anweisungen zur Handhabung bittet, da er an ein Projekt denke, das sich für Farbaufnahme besonders eigne.³⁹⁷ Die erwähnten Aufnahmen aus China, die im *LIFE*-Magazin veröffentlicht wurden, sind das Ergebnis dieses Vorhabens. Insgesamt finden sich im Archiv des *International Center of Photography* rund 4.200 Farbaufnahmen Capas, allesamt auf Dia-Material belichtet.³⁹⁸ Parallel zur Ausstellung erschien eine Publikation³⁹⁹ und die *Magnum*-Agentur hat anlässlich dieses „little-known but important aspect of the great photographer’s work“⁴⁰⁰ einige von Capas Farbaufnahmen ins Netz gestellt. „After World War II he turned increasingly to color“⁴⁰¹ erklärt der Begleittext. Unter der Bildauswahl finden sich auch Abzüge von der letzten Filmrolle, die Capa belichtet hat. Die Bilder entstanden im Indochina-Krieg und zeigen französische Soldaten, die ein Minenfeld räumen. Eine Mine wurde Robert Capa, wenige Minuten nachdem er diese Aufnahmen gemacht hatte, zum Verhängnis.



Abb. 42:
Eine der letzten Aufnahmen
Robert Capas.
Thái Bình (Vietnam), 25. Mai
1954.

³⁹⁶ Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 104.

³⁹⁷ Vgl. *Capa en Color*, Circulo de bellas artes, Madrid. 20.10.2016 – 15.01.2017.

³⁹⁸ Vgl. Martha Schwendener, „Classic Lensman, Using Full Palette. ‚Capa in Color‘ at the International Center of Photography“.

³⁹⁹ Cynthia Young, *Capa in Color*, New York: Prestel 2014.

⁴⁰⁰ o.N., „Book – Capa in Color“, in: *Magnum Photos Pro*, 2014.

⁴⁰¹ Ebd.

Otto Karl Werckmeister hat dieses Foto als „das ultimative Dokument der Risikobereitschaft als Garantie für die Authentizität der Aufnahme“⁴⁰² beschrieben. In Bezug auf die Bedeutung, die die Fotografiegeschichte der Farbfotografie beikommen lässt, wiederholt sich hier an der Person Robert Capas noch einmal, was sich zuvor bereits am FSA-Projekt gezeigt hatte. Zwei der weltweit bedeutendsten fotografischen Institutionen verfügen über den Nachlass eines der bekanntesten Fotografen aller Zeiten und arbeiten die darin enthaltenen Farbfotografien erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach dessen Tod auf. Ein deutlicher Hinweis darauf, dass Farbfotografie auch in Fachkreisen lange Zeit im Schatten des Schwarz-Weiß stand.

Robert Capas erste Farbaufnahmen erscheinen also bereits 1938 in *LIFE*. Bis das Magazin aber regelmäßig auf Farbe setzen wird, sollten noch einige Jahre vergehen. Dem gebürtigen Wiener und späteren *Magnum*-Vorsitzenden Ernst Hass gelang es 1953, die auf zwei Ausgaben verteilte und komplett in Farbe gehaltene Serie „Images of a magic City“ zu veröffentlichen. „Austrian photographer finds fresh wonder in New York’s familiar sights“, lautete der Untertitel.⁴⁰³ Die Veröffentlichung wurde zu einem Referenzpunkt in der Geschichte der Pressefotografie.

Ernst Haas hat sein Verständnis von Farbfotografie in einem seiner wenigen Texte ausgeführt:

„There have never been conflicting thoughts within me about black and white versus color photography. The change came quite naturally. I was longing for it, needed it; I was ready for it, and there was a film available to work with. The year was 1949, and the film was Kodak, rated at 12 ASA.“⁴⁰⁴

Bemerkenswerter als das Datum, das darauf hindeutet, dass Haas bereits vor seiner berühmten New York-Serie mit Farbfilm gearbeitet hat, ist die Selbstverständlichkeit der

⁴⁰² Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, Berlin: form + zweck 2005, S. 38. Bezeichnend, dass die Fotografie hier in einer Schwarz-Weiß-Version abgebildet wird.

⁴⁰³ Ernst Haas, „Images of a Magic City. Part I“, in: *LIFE*, 35 Jg., 11/1953, S. 108 – 124, hier S. 110.

⁴⁰⁴ Ernst Haas, „Black and White Versus Color“, in: *Ernst Haas Estate*.

Entscheidung, die in diesem Zitat zum Ausdruck kommt. Der Griff zur Farbe war demnach etwas ganz natürliches, frei jeder Polemik, die dem Thema so gerne angedichtet wird.



Abb. 43:
Doppelseite aus Ernst Haas' Farbserie „Images of a magic city“, *LIFE*, 14. September 1953.

Jene Selbstverständlichkeit sieht man Haas' Aufnahmen dann auch deutlich an. Es sind Bilder, die mitunter allein von ihrer Farbigkeit getragen werden. So etwa die Häuserfronten der Wolkenkratzer beziehungsweise deren Reflexionen auf Schaufenstern, Windschutzscheiben oder der Oberfläche des Sees im Central Park. Haas hält seine Motive kaum direkt und nie vollständig fest, was ihnen einen höheren Grad der Abstraktion verleiht. Er scheint weniger an den Dingen selbst, denn an deren Farbigkeit interessiert.

Die seitenfüllend wiedergegebene Fotografie eines Ölflecks, der gleich einem Heiligenschein den Schatten eines Passanten erleuchtet, wird eigens im Editorial der Ausgabe – wenngleich in einem weit banaleren Zusammenhang – erwähnt: „Without coming out for dirtier cities we'd venture to say that Haas's artistic eye penetrates the

dirt to a very real and important aspect of the city.“⁴⁰⁵ Ein Aspekt mit einem derart charakteristischen Farbenspiel, dass er mittels Schwarz-Weiß-Film nicht adäquat erfasst hätte werden können.



Abb. 44, 45 und 46:
Drei Fotos von Ernst Haas, New York 1952.
Zwei Aufnahmen (links und Mitte) waren Teil der *LIFE*-Serie „Images of a magic city“.

Im Gegensatz zum tagesaktuellen Journalismus, in dem Aufnahmebedingungen und Zeitdruck weitgehend unbeeinflussbare Faktoren darstellen, befand sich die Studiofotografie in Bezug auf neue Technologien seit jeher im Vorteil. Deutlich wird das auch an der Verwendung von Farbfotografie. Schon 1932 veröffentlichte die Modezeitschrift *Vogue* ihre erste Ausgabe mit einer vollständig in Farbe gehaltenen Titelseite unter Verwendung einer Fotografie von Edward Steichen.⁴⁰⁶

Die Magazine des Verlagshauses *Condé Nast Publications*, das neben *Vogue* auch Titel wie *Vanity Fair*, *Glamour* und *Gourmet* produzierte, galt lange Zeit als maßstabsetzend in Bezug auf fotografische Innovationen. Beschäftigt wurden die damals bedeutendsten Fotografinnen und Fotografen – unter ihnen Edward Steichen und Man Ray – die in ihren Arbeiten für das Verlagshaus weitgehend künstlerische Freiheit genossen.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ o.N., „Editorial“, in: *LIFE*, 35 Jg., 11/1953, S. 31.

⁴⁰⁶ Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 126.

⁴⁰⁷ Vgl. ebd.



Abb. 47, 48 und 49.:

links: Das erste Farbcover unter Verwendung einer Aufnahme von Edward Steichen, 1932.

Mitte: Horst P. Horst, *The Mainbocher Corset*, 1939.

rechts: Horst P. Horst, *Balance*, 1941.

Auch Horst P. Horst, dessen fotografische Arbeit von einer unter dem Titel *Mainbocher Corset* bekannt gewordenen Schwarz-Weiß-Aufnahme überstrahlt wird, fotografierte seit 1931 regelmäßig für *Vogue*. Und das selbstverständlich auch in Farbe. Dass es dennoch eine Schwarz-Weiß-Aufnahme war, die zu seiner bekanntesten wurde, soll nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass Farbe im Bereich der Modefotografie seit den 1940er-Jahren eine wesentliche Rolle spielte. Über ein halbes Jahrhundert arbeitet Horst P. Horst für *Condé Nast Publications* und beeinflusste durch seine Arbeit auch die nächste Generation an Modefotografinnen und Modefotografen, die über ihre Aufträge für die Magazine des Verlags bekannt wurden: Richard Avedon, William Klein, Irving Penn, John Rawlings.

Auch Verweise auf die zeitgenössische Kunst zeichneten die Modefotografie der 1940er- und 1950er-Jahre aus: Nicht nur durch die eigenen Settings und Motive, sondern auch in Form expliziter Bezugnahmen, wie sich an einem Artikel für *Vogue* exemplarisch darstellen lässt. Der Engländer Cecil Beaton, den man laut Walter Koschatzky „zu den bedeutendsten Photographen aller Zeiten zu zählen hat“⁴⁰⁸, und der bereits seit 1928 für *Vogue* tätig war, belichtet 1951 ein Modell in einem Kleid von Henri Bendel vor einem Gemälde von Jackson Pollock.

⁴⁰⁸ Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, S. 225.



SHORT BALL GOWN. opposite page, daytime-short and shoulder-baring.
 Butterfly-light in silk paper tulle. The bow a lift of colour to balance
 the side-light of the skirt. Made to order. "V V Night" lipstick. Henri Bendel.
BALL GOWN AND BOLERO. below, designed for each other in Bianchini's rosy satin.
 The brief, balloon-sleeved bolero bordered in rosy-tinted fox; the long sweep
 of the princess dress bordered by coring. Made to order at Milgram.



JACKSON POLLOCK'S ABSTRACTIONS

In the backgrounds on these two pages and the two preceding ones.

The dazzling and curious paintings of Jackson Pollock, which are in the photographs on these four pages, almost always cause an intensity of feelings. The painted call them idiotic, the admiring call him a genius. Among the latter are some of the most astute private collectors and museum directors in the country. Last summer Pollock paintings were shown at Milan, Amsterdam, and in the American section at the Venice Biennale along with the work of John Marin, Arshile Gorky, and Willem de Kooning. Spirited and brilliant, his canvases are often nailed to the floor of his studio on Long Island; there with brush, trowel, and sometimes sticks, with drippings from paint cans, thirty-nine-year-old Jackson Pollock enacts his intertwining skeins of paint to give that extraordinary effect known as Pollock. (Photographed at the Betty Parsons Gallery.)

VOGUE, MARCH 1, 1951

159

Abb. 50:

„The New Soft Look“, *Vogue*, März 1951.

Aufnahmen von Cecil Beaton, im Hintergrund das Gemälde *Autumn Rhythm* von Jackson Pollock.

Unter dem Titel „The New Soft Look“ erschien eine Serie von Fotografien, die direkt in der New Yorker Petty Parsons Galerie gemacht wurden, in der mehrere Arbeiten Pollocks ausgestellt waren.⁴⁰⁹ Am Titelbild der Geschichte, das vor dem Gemälde *Autumn Rhythm* aufgenommen wurde, lässt sich klar die Bedeutung der Farbe für die Modefotografie ablesen. Dabei ist es nicht nur die Dynamik des Gemäldes, die mit dem asymmetrischen Schnitt des Kostüms korrespondiert, wesentliche Wirkung zieht die Fotografie auch aus der farblichen Übereinstimmung zwischen den Pastellfarben des Gemäldes und den rosafärbigen Details des Kleides. Erwähnenswert ist, dass die Serie noch aus Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen bestand, das Farbige demnach nur eine Option war. Möglicher Weise wollte Cecil Beaton nicht ausschließlich auf Farbe setzen, vielleicht wollte die Redaktion der *Vogue* nicht zu radikal mit der bislang dominierenden Schwarz-Weiß-

⁴⁰⁹ Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 133.

Ästhetik brechen. Etwas, das Ernst Haas und das *LIFE*-Magazin nur zwei Jahre später mit seiner erwähnten New York-Serie getan hatten.

In der fotografischen Praxis des Journalismus war also bereits in den 50er-Jahren eine Veränderung hin zur Farbfotografie zu erkennen. Bis aber auch Fotografie, die selbst den Anspruch erhob, Kunst zu sein, von dieser Tendenz erreicht wurde, sollten noch Jahre vergehen. Wenngleich unter der Leitung von Edward Steichen am *Department of Photography* des New Yorker MoMA bereits ab 1950 immer wieder Ausstellungen zu sehen waren, bei denen auch Farbfotos gezeigt wurden⁴¹⁰ – so etwa Aufnahmen von Edward Weston und Saul Leiter – gilt erst eine Ausstellung, die ein Vierteljahrhundert später stattfand als Referenzpunkt für die Etablierung der Farbfotografie: William Egglestons 1976 von John Szarkowski⁴¹¹ kuratierte und simpel als *Color Photographs by William Eggleston* betitelte Einzelausstellung.⁴¹²

Egglestone, der dadurch maßgeblich dazu beigetragen hat, Farbfotografie als Kunstform zu legitimieren, arbeitete mit dem aufwendigen Kodak Dye Transfer-Verfahren, das es ihm erlaubte, seine Abzüge gemäß seinen persönlichen Farbvorstellungen zu gestalten. So setzte er die Farbe „weniger zur genauen Beschreibung seiner Motive, denn als Faktor spezifischer Stimmungen“⁴¹³ ein. „The role of color is more than simply descriptive or decorative, and assumes a central place in the definition of the picture’s content“, hieß es in einer Pressemeldung zu Egglestons Ausstellung.⁴¹⁴ Die rund 75 gezeigten Arbeiten, die durchwegs kritisch, wo nicht explizit negativ rezensiert wurden, verstörten das Museumspublikum nicht nur durch das, was Egglestone fotografierte, sondern eben auch gerade durch ihre farbliche Umsetzung.

„The process’s [Kodaks Dye Transfer Prozess, DMK] greatest appeal, along with the long-term stability of the dyes in the dark, was its great flexibility and the control it provided for the rendition of colors. Though many individuals did their own printing at the height of dye imbibition printing’s popularity, the skills required to manipulate the expensive materials were not within reach of most

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ John Szarkowski war Edward Steichens Nachfolger an der Fotoabteilung des MoMA.

⁴¹² Vgl. o.N., „Pressemitteilung des MoMA vom 25.05.1976“, in: *William Eggleston and the Eggleston Artistic Trust*.

⁴¹³ Thomas Weski, „I always try to make beautiful pictures“, in: *Jeff Wall, Transit*, Schirmer Mosel: 2010, S. 13 – 24, hier S. 17.

⁴¹⁴ o.N., „Pressemitteilung des MoMA vom 25.05.1976.

hobbyists, so the bulk of the work was done by high-end commercial printing laboratories.“⁴¹⁵

Das Verfahren – im Film auch unter der Markenbezeichnung *Technicolor* bekannt – war also teuer und aufwändig. Ein Umstand, der in Zusammenhang mit Egglestones Motivwahl auf großes Unverständnis stieß: „Eggleston has been criticized for choosing the complicated and expensive dye-transfer technique for prints of such banal everyday objects.“⁴¹⁶

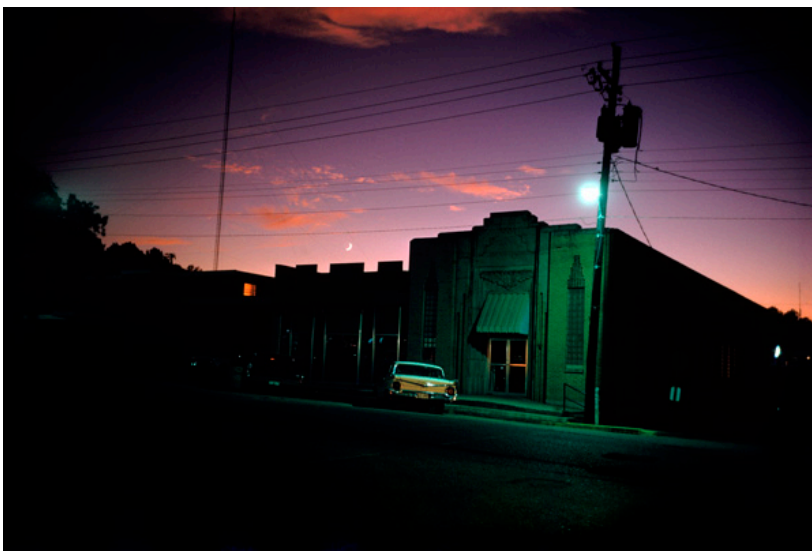


Abb. 51:
William Egglestone,
Downtown Morton, 1970.

Die Auswahl der von Eggleston fotografierten Objekte passte so gar nicht in die traditionelle Linie der altherwürdigen Meisterfotografen, die Edward Steichen zuvor über einen Zeitraum von eineinhalb Jahrzehnten am MoMA festgeschrieben hatte.⁴¹⁷ Was die Fotografiegeschichte in Hinblick auf Egglestone, Joel Meyerowitz oder Joel Sternfeld später mit dem Begriff der New Color Photography belegen sollte, etablierte sich tatsächlich häufig „über ungewohnte, pikante und oft auch vulgäre Sujets.“⁴¹⁸ „Eggleston’s photographs often seem to have been taken not by a photographer but by a motorized camera swinging around the photographer’s head on a string“⁴¹⁹, schrieb 1976 ein Kritiker über Egglestons Motivfindung. Ein anderer sprach dem Fotografen die grundlegendsten

⁴¹⁵ Sylvie Pénichon, *Twentieth Century Colour Photographs*, S. 149.

⁴¹⁶ Thomas Weski, „The Tender-Cruel Camera“, in: Gunilla Knappe (Hg.), *William Egglestone. The Hasselblad Award 1998*, Zürich: Scalo 1999, S. 8 – 16, hier S. 13.

⁴¹⁷ Edward Steichen war von 1947 bis 1962 Leiter der Fotoabteilung des MoMA.

⁴¹⁸ Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie*, S. 98.

⁴¹⁹ Thomas Weski, „The Tender-Cruel Camera“, S. 13.

Fachkenntnisse ab und meinte, die ausgestellten Arbeiten “would be unacceptable if submitted by one of my basic photography students.”⁴²⁰

Tatsächlich verraten derartige Polemiken weniger über die Arbeitsweise der kritisierten Fotografen und Fotografinnen als über die Intensität der Auseinandersetzung, die zwischen Anhängern und Anhängerinnen der traditionellen fotografischen Schule und jenen Vertretern und Vertreterinnen tobte, die die Fotografie unter Verwendung der Farbe erneuern wollten. Genannt werden in diesem Kontext neben Eggleston selbst auch immer wieder Diane Arbus, Garry Winogrand und Lee Friedlander.⁴²¹ Wenngleich sie alle noch überwiegend in Schwarz-Weiß arbeiteten, lässt sich ihr spontaner und subjektiver fotografischer Stil als Aufbegehren gegen ein in dogmatischer Form festgeschriebenes visuelles System begreifen, das von Männern wie Anselm Adams oder Edward Weston geprägt worden war, und „sich durch strenge Komposition, meisterhafte Bewältigung der fotografischen Technik und einen bedeutungsvoll überhöhten Inhalt auszeichnete.“⁴²²

Zwei berühmt gewordene Zitate bieten sich an, den Konflikt zu illustrieren. Auf der einen Seite steht Walker Evans, der die Polemik gegen die Farbfotografie mit den Worten „There are four simple words for the matter, which must be whispered: Color-photography is vulgar“⁴²³ befeuerte. Auf der anderen Seite steht mit Garry Winogrand ein Kollege und Freund Egglestons, der seinen Zugang zur Fotografie einmal wie folgt zugespitzt hat: „I don't have anything to say in any picture. My only interest in photography is to see what something looks like as a photograph.“⁴²⁴

⁴²⁰ Ebd., S. 12.

⁴²¹ Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie*, S. 86f.

⁴²² Thomas Weski, „I always try to make beautiful pictures“, S. 13.

⁴²³ Walker Evans Zitat wird oft bemüht, dabei aber nie genau belegt. Vgl. etwa Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 165. Es stammt wohl aus einem vergriffenen Band mit Interviews zeitgenössischer US-amerikanischer Künstler_innen der 1960er-Jahre: Louis Kronenberger, *Quality. Its Image in Arts*, New York: Atheneum 1969. Evans entdeckte trotz dieser ostentativen Ablehnung während seiner letzten Lebensjahre die farbige Polaroid-Fotografie für sich. Mit einer kleinen SX-70 machte er von 1973 bis zu seinem Tod 1975 nicht weniger als 2.500 Aufnahmen. Vgl. Jerry L. Thompson, „Eine letzte Runde um den Block. Zeichen und die Polaroid SX-70s“, in: John T. Hill, Heinz Liesbrock (Hg.), *Walker Evans: Tiefenschärfe*, New York: Prestel 2016, S. 346 – 356, hier S. 352.

⁴²⁴ Garry Winogrand hat dieses schnell populär gewordene Zitat wenig später in einem Interview relativiert und darauf hingewiesen, dass es auf die Transformation angelegt war, die ein Objekt erfährt, wenn es zu einem Foto wird. Vgl. Barbara Diamonstein, *Visions and Images: American Photographers on Photography, Interviews with photographers by Barbara Diamonstein*, New York: Rizoli 1982, S. 112.

Eine derartig offensiv zur Schau gestellte Geringschätzung der fotografischen Praxis musste zwangsläufig Proteste auslösen. Dass Winogrand, der auch gerne als Begründer der Streetphotography bezeichnet wird⁴²⁵, fast ausschließlich für seine Schwarz-Weiß-Fotos bekannt wurde, ändert nichts daran, dass gerade auch der unverkrampfte Umgang mit Farbe, etwa in Form von Experimenten mit überlagertem Material⁴²⁶ oder einer von den strengen Vorgaben abweichenden Handhabung der Fotochemie, ein besonderer Antrieb für diese neue Generation von Fotografinnen und Fotografen war.

Rückblickend lässt sich sagen, dass all die Polemik niemandem geschadet hat. Die Arbeiten der damals so leidenschaftlich kritisierten jungen Kolleginnen und Kollegen gehören längst zum Kanon der Fotografiegeschichte, die ihrer Vorgänger_innen und Kritiker_innen sowieso. In Bezug auf Farbfotografie haben sich, wenngleich nach einer langen Phase des Übergangs, die Positionen verkehrt und längst trifft das zu, was Wolfgang Kemp in einem schlichten Satz auf den Punkt gebracht hat: „Farbe ist die Norm, Schwarz-Weiß die Abweichung.“⁴²⁷

2.6.4 „Vom Pigment zum Licht“ – Moholy-Nagy und die Farbfotografie

Fragt man nach der Bedeutung, die der aufkommenden Farbfotografie in ihrer Frühzeit beigemessen wurde, ist die Rolle von Moholy-Nagy, eines Künstlers, der die von ihm verwendeten Materialien stets einer grundlegenden und systematischen Untersuchung unterworfen hat, von besonderer Relevanz. Seine vielfältigen Versuche und deren theoretische Fundierung in unterschiedlichen Texten kann für die Einordnung einer so grundlegenden Innovation wie der Farbfotografie wichtige Hinweise liefern. Doch auch auf Moholy-Nagys Beschäftigung mit der Farbfotografie trifft das zu, was sich bereits an anderer Stelle gezeigt hat: Die Forschung hat das Thema der Farbigkeit erst mit der dafür typischen Verzögerung erkannt.

⁴²⁵ Wenngleich er selbst diesen Begriff deutlich ablehnt. „I hate the term. I think it's a stupid term, Street Photography, I don't think it tells you anything about a photographer or work.“ Vgl. *Zeitgenössische Fotografie in Amerika. Filmische Werkstattgespräche über eine Kunstform unserer Zeit*, R.: Michael Engler, Deutschland 1982, TC: 01:13:40 – 01:13:51.

⁴²⁶ Die Arbeit mit abgelaufenen oder unsachgemäß gelagerten Filmen war etwa ein Markenzeichen des Fotografen Saul Leiter. Vgl. Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 134.

⁴²⁷ Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie*, S. 98.

Im Vorwort zu *Color in Transparency* äußert Moholy-Nagys Tochter Hattula ihre Verwunderung darüber, dass die Forschung lange nicht nach den Fotokameraarbeiten ihres Vaters aus der Zeit in den USA gefragt habe.⁴²⁸ „Eine meiner wenigen noch lebendigen Kindheitserinnerungen an Moholy ist die, daß er permanent fotografierte. Wenn wir im Freien waren, hatte er fast immer seine Leica dabei.“⁴²⁹

Es ließe sich sagen, dass die Beschäftigung mit Moholy-Nagys Farbfotografien gleich in doppelter Hinsicht erschwert wurde, was auch eine Erklärung für die vergleichsweise Unbekanntheit seiner Farbfotografien ist. Was aus den bereits behandelten Beispielen bekannt ist, nämlich dass eine intensive Auseinandersetzung mit dem Schwarz-Weißen⁴³⁰ eine Beschäftigung mit Farbarbeiten lange blockiert hat, trifft sicher auch im Falle Moholy-Nagys zu. Verstärkt wird dieses Manko im konkreten Fall aber noch dadurch, dass, wie Hattula Moholy-Nagy mit ihrer Feststellung andeutet, die Kamerafotografie ihres Vaters insgesamt – gleich ob schwarz-weiß oder farbig – für lange Zeit von seinen bedeutenden Arbeiten am Fotogramm verdeckt worden war.

Tatsächlich begann Moholy-Nagys intensive und nachhaltige Beschäftigung mit der Farbfotografie bereits 1933 während seiner Zeit in Amsterdam.⁴³¹ Bei mehreren Aufenthalten in London lernte er die Farbfotografie in ihren für die damalige Experimentierphase typischen unterschiedlichen Ausprägungen kennen:

„Wie ein Zauberlehrling ließ er sich in die Materie einweisen, fertigte Tabellen von Chemikalien und Belichtungen an und lernte der Reihe nach ein Dutzend von Verfahrensvarianten mit ihren jeweiligen chemischen Reaktionen kennen: vom einfach zu handhabenden Kodachrome über Agfa, Dufay und Finlay bis hin zur Anfertigung von komplizierten Farbdrucken.“⁴³²

⁴²⁸ Hattula Moholy-Nagy, „Die Wiederentdeckung der Farbfotografie Moholy-Nagys“, in: Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (Hg.), *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Fotografische Experimente in Farbe, 1934 – 1946*, Göttingen: Steidl 2006, S. 10 – 13, hier S. 10. Die Publikation erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung am Bauhaus-Archiv in Berlin, 21. Juni bis 4. September 2006.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Zur Rolle des Schwarz-Weißen im Werk Moholy-Nagys siehe: Herbert Molderings, „Die Geburt der modernen Fotografie“.

⁴³¹ Hattula Moholy-Nagy, „Die Wiederentdeckung der Farbfotografie Moholy-Nagys“, S. 11.

⁴³² Jeannine Fiedler, „Moholy-Nagys farbige Kamerafotografien. Ein Pionier der Farbfotografie“, in: Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (Hg.), *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Fotografische Experimente in Farbe, 1934 – 1946*, Göttingen: Steidl 2006, S. 24 – 33, hier S. 30.



Abb. 52 und Abb. 53:

links: Aufnahme für eine Marmeladenwerbung der Firma *Hero* nach einem nicht genauer bekannten Dreifarbenverfahren, ca. 1935.

rechts: *Dufay Farbphotographie (Filtern des Lichtes)*, 1935.

Komposition aus Lichtfiltern mittels Dufay-Verfahren.

Die aus dieser frühen Zeit stammenden Farbaufnahmen lassen erkennen, wie Moholy-Nagy systematisch die unterschiedlichen Techniken durchspielte und auf ihre möglichen Anwendungsbereiche hin auslotete. Aufgrund seiner damaligen Tätigkeit im Bereich des Werbedesigns wurden bereits immer wieder Farbaufnahmen veröffentlicht.⁴³³ Allerdings erkannte Moholy-Nagy die damals verfügbare Technik als noch nicht ausreichend um damit auf künstlerischer Ebene über ein Experimentierstadion hinaus zu kommen. Die beiden hier gezeigten Beispiele aus dieser frühen Zeit der Farbigkeit belegen dieses Verhältnis zwischen sachlicher Anwendung und künstlerischer Erprobung.

⁴³³ Vgl. Hattula Moholy-Nagy, „Die Wiederentdeckung der Farbphotografie Moholy-Nagys“, S. 11.

Jeannine Fiedler stellt die Vermutung an, dass Moholy-Nagy während seiner Zeit im englischen Exil von 1935 bis 1937 einem Vortrag Madame Yevondes über die Farbfotografie beigewohnt haben könnte.⁴³⁴



Abb. 54:
Madame Yevonde,
Ship's Funnel „Queen Mary“,
1936.

Die Britin Yevonde Cumbers betrieb seit 1914 in London unter dem Namen Madame Yevonde ein Studio für Portraitfotografie und gehörte ab den frühen 1930er-Jahren zu den ersten ihres Faches, die sich intensiv mit der neuen Farbfotografie beschäftigten.⁴³⁵ Yevonde arbeitet mit dem Vivex-Verfahren⁴³⁶, das auch Moholy-Nagy während seiner Zeit in England kennen lernte. Wenngleich die stark inszenierten und oftmals von einer überbordenden Ausstattung dominierten Arbeiten Yevondes grundsätzlich nicht viel mit Moholy-Nagys Zugang zur Fotografie zu tun haben scheinen, finden sich unter ihren Arbeiten vereinzelt auch immer wieder Beispiele, die an eine fotografische Tendenz anschließen, der auch Moholy-Nagy nahestand. So erinnern etwa Bildaufbau und Perspektive einer Aufnahme vom Stapellauf der *Queen Mary* stark an die formalen Experimente des Neuen Sehens.

⁴³⁴ Vgl. Jeannine Fiedler, „Moholy-Nagys farbige Kamerafotografien. Ein Pionier der Farbfotografie“, S. 27.

⁴³⁵ Vgl. Brett Rogers, „Be Original or Die. Yevonde's Life of Colour“, in: Doriana Comerlati (Hg.), *Madame Yevonde*, Mailand: Mazzotta 2001, S. 21 – 30, hier S. 22f.

⁴³⁶ Das Vivex-Verfahren wurde 1928 von der Londoner Firma *Color Photographs Limited* eingeführt und war bis 1939 verfügbar. Es war im Vereinten Königreich so populär, dass etwa 90% aller vor dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Farbaufnahmen auf Vivex gemacht wurden. Vgl. Sylvie Pénichon, *Twentieth Century Colour Photographs*, S. 104.

Obwohl derartige Überlegungen über etwaige Einflüsse aufgrund fehlender biografischer Überlieferungen im Grunde Spekulationen bleiben müssen⁴³⁷, scheint ein anderer Aspekt ebenfalls dafür zu sprechen, dass Yevondes Zugang zur Fotografie auch für Moholy-Nagy interessant sein hätte können: Ihr Einsatz der Farbe ist in der Regel betont unnaturalistisch und überhöht: „Naturalism was never Yevonde’s goal.“⁴³⁸ Ein Grundsatz, der – wie noch zu sehen sein wird – auch für Moholy-Nagys Verständnis der Farbfotografie bestimmend war.

Moholy-Nagy selbst hatte derweil einen seiner wesentlichen Grundgedanken bezüglich der Farbfotografie, nämlich dass farbiges Licht das Pigment der Malerei bzw. licht- und farbempfindliche Fotopapiere die Leinwand ersetzen sollten, in Grundzügen schon angelegt. So schreibt er bereits 1925 in *Malerei Photographie Film* über die Möglichkeiten des Fotogramms: „Dieser Weg führt zu Möglichkeiten der Lichtgestaltung, wobei das Licht als neues Gestaltungsmittel, wie in der Malerei die Farbe, in der Musik der Ton, souverän zu handhaben ist.“⁴³⁹ In dem Text „vom pigment zum licht“⁴⁴⁰ wird dieser Gedanke ebenfalls ausgeführt: Einleitend beklagt Moholy-Nagy die vielen Kategorisierungen der Malerei, die er „kunst-ismen“ nennt und als „apokalytisches wirrwar“ ablehnt.⁴⁴¹ Es gehe darum, einen „generalnenner“ zu finden, der es ermögliche, Entwicklungen in der Malerei wie der Kunst insgesamt zu ermessen: „die erfindung der fotografie hat den kanon des darstellenden, abbildenden bildes gesprängt.“⁴⁴² Seither stehe eine Arbeit mit „den elementaren, rein optischen mitteln“ im Vordergrund. Dies sei auch der für die Fotografie notwendige Weg.

„die fotografie mit ihrem fast entmaterialisierten leuchten,
insbesondere das strahlen der kameralosen fotografie und des in
der bewegung lichtflutenden films drängt zur klärung.
untersuchungen, experimente, farbenlehren, lichtlehren,
abstrakte bildlichtspiele – noch viel zu fragmentarisch, viel zu

⁴³⁷ Vgl. Jeannine Fiedler, „Moholy-Nagys farbige Kamerafotografien. Ein Pionier der Farbfotografie“, S. 27.

⁴³⁸ Adam Lowe, „A Riot of Colour. Yevonde’s Vivix Photography“, in: Doriana Comerlati (Hg.), *Madame Yevonde*, Mailand: Mazzotta 2001, S. 35 – 37, hier S. 36.

⁴³⁹ László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, S. 30.

⁴⁴⁰ László Moholy-Nagy, „vom pigment zum licht“ [Orig. 1923 – 1926], in: Oliver A. I. Botar, Klemens Gruber (Hrsg.), *Telehor: Internationale Zeitschrift für visuelle Kultur*. Bd. 1-2, Faksimile Reprint, Zürich: Lars Müller Publishers 2013, S. 118 – 120. [Orig. 1936]

⁴⁴¹ Ebd., S. 118. Siehe auch: Hans Arp, El Lissitzky: *Die Kunstismen*, Baden: Müller 1990 [Orig. 1925].

⁴⁴² László Moholy-Nagy, „vom pigment zum licht“, S. 119.

isoliert – berichten schon von morgigem. Aber sie können über die art der zukünftigen totalität noch nicht präzise aussagen.“⁴⁴³

Es lässt sich hier eine – wenngleich durch den Stand der Technik leicht gedämpfte – Euphorie für die Möglichkeiten einer zukünftigen Fotografie herauslesen, die in einer Auflistung noch zu klärender Fragen mündet, von denen auch einige direkt den Aspekt des Farbigen adressieren: „was ist farbe (pigment)?, was sind die zwischenmedien, durch die die farbe leben gewinnt?, was ist farbintensität?, chemie der farbe und der lichtwirksamkeit?, bedingtheit der form durch die farbe?“⁴⁴⁴

Derartige Fragen seien noch zu klären, und eine folgende Anwendung der Farbfotografie habe darauf abzielen, den neuen technischen Möglichkeiten entsprechende Arbeitsmethoden zu entwickeln. Alte, hemmende Praktiken gälte es zu überwinden.⁴⁴⁵ Es gehe um eine Zukunft, „die mit lichtschöpfungen rechnet, welche direkt schaltbar in allen arten und in beliebiger qualität und quantität ohne pigment aufleuchten: mit projektorischen spielen farbig flutenden lights.“⁴⁴⁶

Noch deutlicher zum Ausdruck kommen Moholy-Nagys Hoffnungen in Bezug auf die neuen gestalterischen Möglichkeiten einer färbigen Fotografie in einem Zitat aus einem Brief an seine spätere Frau Sibyl:

„Das einzige Problem, das mich bei der Farbfotografie interessiert, ist, über die Natur *hinauszugehen*. Allmählich dämmert es mir, dass es so etwas wie natürliche Farbe nicht geben kann, denn die chemischen Reaktionen und die Mischung von künstlichem und natürlichem Licht werden die Wirklichkeit immer verzerren. Es muss jetzt versucht werden, einen Farbprozess zu finden, der kontrollierte abstrakte Farbkombinationen und ihre billige präzise Reproduktion ermöglicht.“⁴⁴⁷

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Vgl. ebd., S. 341.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 342.

⁴⁴⁷ Sibyl Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, Berlin: Kupferberg 1972, S. 95.

Farbe als Gestaltungsmittel erscheint Moholy-Nagy demnach nur in Form der Überhöhung geeignet: „In einer Art von Theatralisierung ihrer Künstlichkeit“⁴⁴⁸, wie Jeannine Fiedler meint. Im Grunde geht es also auch hier um eine erkennbare und gestaltbare visuelle Differenz zwischen dem tatsächlichen Objekt und der fertigen Fotografie. Also genau das, was für die meisten Theoretikerinnen und Theoretiker auch das Schwarz-Weiße als Kunstmittel legitimiert.⁴⁴⁹ Nur dass im Falle der Farbfotografie die dafür notwendige Technik weitaus komplexer ist und ihre Möglichkeiten demnach umfangreicher sind. Moholy-Nagy lehnt das Streben um eine möglichst naturalistische Farbwiedergabe, das die meisten seiner Kollegen und Kolleginnen antreibt, für seine Zwecke klar ab.

„Sie sind begeistert, wenn sie einen Apfel so abbilden können, daß er rot und nicht braun aussieht, oder wenn die Oberfläche eines Sees blau und nicht grün ist. Für die wissenschaftliche Dokumentation und die Reportage mag das ausreichen. Aber der Photographie als schöpferischem Prozeß, die Techniken verwendet, die nur ihr eigen sind, ist dadurch großer Schaden zugefügt worden. Die Verfeinerung der Kontraste, die wir in Schwarz und Weiß endlich beherrschen, wird ungütig gemacht. Wir sind wieder da angelangt, wo die realistischen Maler der Renaissance anfangen – bei der Nachahmung der Natur mit unzulänglichen Mitteln.“⁴⁵⁰

Dieser Einschätzung nach ist die bemüht naturalistische Farbfotografie nicht nur aus einer künstlerischen Perspektive heraus uninteressant, sondern man verliere dabei sogar noch etwas, was man sich durch die Arbeit am Schwarz-Weißen bereits erarbeitet hatte: Das Verständnis für fotografiespezifische gestalterische Mittel, wie die Arbeit mit feinen Kontrasten und genau definierten Tonwerten. In dem 1936 erschienenen Text „Der befreiten Farbfotografie entgegen“ erneuert Moholy-Nagy diese Position: „Wie vor vierzig Jahren kämpft die Farbfotografie auch heute noch mit den Schwierigkeiten einer in jeder Beziehung befriedigenden farbigen Wiedergabe der Natur.“⁴⁵¹ Die Vorstellung vom Farbfoto, das auf einer „vollkommenen Übereinstimmung der dargestellten Objekte mit

⁴⁴⁸ Jeannine Fiedler, „Moholy-Nagys farbige Kamerafotografien. Ein Pionier der Farbfotografie“, S. 30.

⁴⁴⁹ Siehe Kapitel 2.6.1 in dieser Arbeit.

⁴⁵⁰ Sibyl Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*, S. 95.

⁴⁵¹ László Moholy-Nagy, „Der befreiten Farbfotografie entgegen“, in: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1986, S. 354 – 356, hier S. 354.

der Fotografie“ beruhe, sei demnach als Illusion zu entlarven.⁴⁵² „Noch eine andere Illusion muß zerstört werden: allgemein ist die Ansicht verbreitet, dass das Farbfoto vom Standpunkt der Fotografie aus ein großer Fortschritt ist. Eines ist sicher: der technische Fortschritt ist gegeben, nicht aber der fotografische.“⁴⁵³ Wie schon in „vom pigment zum licht“ zieht Moholy-Nagy auch hier seine Lehren aus der Entwicklung der Malerei, etwa am Beispiel Cézannes. „Die objektive schöpferische Arbeit Cézannes ebnete über Expressionismus und Kubismus den Weg der abstrakten Malerei. Heute ist es der Malerei möglich, mit der Farbe selbst zu arbeiten.“⁴⁵⁴ Dasselbe gelte es für die Fotografie zu ermöglichen: „Mit anderen Worten, es handelt sich hier wieder um das uralte Problem, die Intensivierung des Farbausdrucks, aber nicht im naturalistischen Sinne.“⁴⁵⁵ Ein Problem, das Moholy-Nagy in einem zusammenfassenden Kommentar als noch ungelöst betrachtet. Der Schlüssel zur Lösung des Problems, so stellt er abschließend fest, liege in dem noch zu realisierenden Farbfotogramm.⁴⁵⁶

Ein Aspekt – den Moholy-Nagy allerdings lediglich nebenbei erwähnt – bietet sich hier zur Illustration an. Es seien die Pointillisten gewesen, die das additive Verfahren der Farbfotografie vorweg genommen hätten.⁴⁵⁷ Betrachtet man die Vergrößerung einer fotografischen Platte wie sie im Autochrome-Verfahren der Brüder Lumière Verwendung fand, erkennt man, dass die Farbwirkung auf demselben Prinzip beruht, wie es etwa in den Gemälden eines Georges Seurat der Fall ist. Nebeneinanderliegende kleinste Farbpartikel dienen als Grundlage für einen übergeordneten Farbeindruck.

In seinem letzten Buch *Vision in Motion* hat Moholy-Nagy dann in polemischer Weise darauf hingewiesen, dass die meisten Fotografen von dieser Vorleistung nichts wüssten und ihre Entdeckungen deshalb als eigene Erfindungen betrachteten.⁴⁵⁸

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 355.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 356.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 355.

⁴⁵⁸ Vgl. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago: Theobald 1947, S. 170. Diese und alle folgenden Stellen zitiert nach der deutschen Ausgabe: László Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, Edition Bauhaus 39, Leipzig: Spector Books 2014.

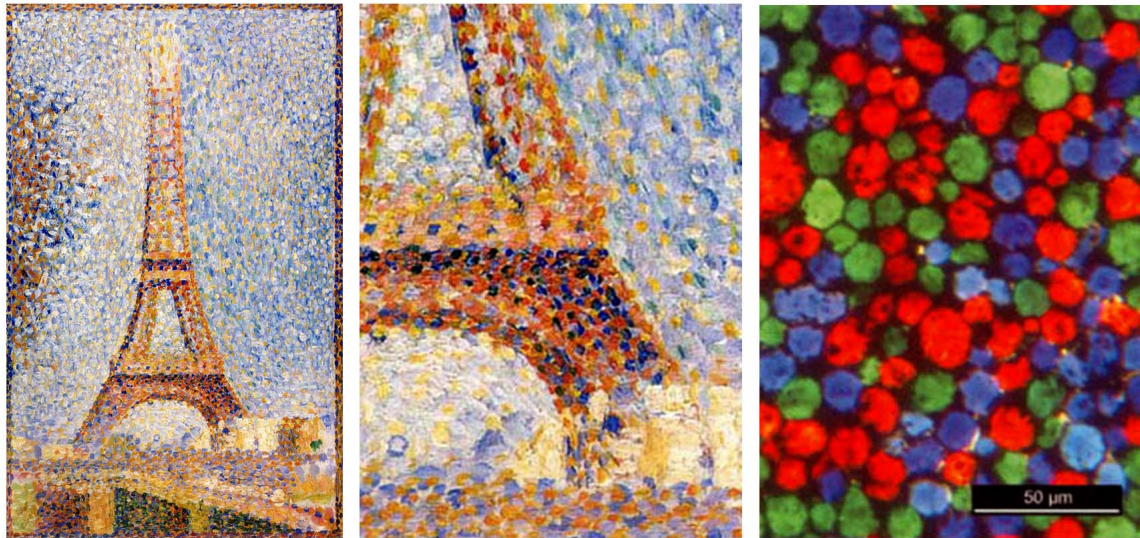


Abb. 55, Abb. 56, Abb. 57:

links: Georges Seurat, *Eiffelturm*, 1889.

Mitte: Vergrößerung eines Ausschnitts.

rechts: Vergrößerung einer Fotoplatte für die autochrome Farbfotografie.

Es seien aber ohnehin nicht bloß derartige technische Details, die der Entwicklung der Farbfotografie dienlich sein könnten, sondern vor allem eine „gesündere Einstellung zur Farbgestaltung“, wie man sie aus der Malerei kenne.⁴⁵⁹ So hätten die Impressionisten das erste Mal gewagt „das erzählende, novellistische Element der Malerei zugunsten der Farbgestaltung zu unterdrücken.“⁴⁶⁰ Die Bedeutung, die Moholy-Nagy der Malerei für das Verständnis von Farbfotografie beimisst, wird dann auch in *Vision in Motion* noch einmal deutlich: „Die Farbfotografie kann nur zu sich selbst kommen, wenn der Fotograf visuell gebildet ist und die Malerei so gut versteht wie das Charakteristische seines eigenen Mediums, dessen neuartige und eigentliche ‚Qualität‘.“⁴⁶¹

Eine befreite Farbgestaltung für die Fotografie wirksam zu machen, „anstelle von Farbe mit Licht ‚malen‘“, das war eine Aufgabe, die Moholy-Nagy mittels der Arbeit am farbigen Fotogramm zu realisieren erhoffte. Ein Wunsch, der aufgrund der technischen Gegebenheiten seiner Zeit unerfüllt bleiben sollte.⁴⁶² Ab 1937, nach der Emigration in die

⁴⁵⁹ László Moholy-Nagy, „Der befreiten Farbfotografie entgegen“, S. 355.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ László Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, S. 170.

⁴⁶² Vgl. Jeannine Fiedler, „Moholy-Nagys farbige Kamerafotografien. Ein Pionier der Farbfotografie“, S. 29.

USA, verfügte Moholy-Nagy jedoch mit dem Kodachrome-Farbfilm über ein Verfahren, das ihn zumindest insofern befriedigte, dass er es bis zu seinem Tode im Jahr 1946 fast ausschließlich verwendete.⁴⁶³ So stellen Aufnahmen auf Kodachrome auch die überwiegende Mehrzahl der erhaltenen Farbfotografien Moholy-Nagys dar.⁴⁶⁴

„Natürlich wird noch viel Zeit vergehen, bis die Farbfotografie und der Film den Punkt erreichen, an dem sich die Farbe von den gewohnten naturalistisch-illusionistischen Bedeutungen löst; an dem wir die Farbe als das verstehen, was sie ist, nicht als ein Zeichen oder Symbol zur Darstellung eines Gegenstands.“⁴⁶⁵ So lautet der letzte Kommentar zum Thema Farbfotografie in *Vision in Motion*, die man als abschließendes Statement Moholy-Nagys zu diesem Thema betrachten kann. Auf Kodachrome realisierte Beispiele veranschaulichen, wie er versucht hatte, diesen Ansatz umzusetzen. Etwa mittels Langzeitbelichtungen von sich bewegendem Lichtquellen: „Die echte kinetische Darstellung von Farb-Lichtwerten wird uns die erste große Sensation der direkten Lichtschau bringen.“⁴⁶⁶ Eine zwischen 1937 und 1946 in Chicago entstandene Aufnahme, die Neonlichter und Autoscheinwerfer zu einem beinahe abstrakten Gemälde verbindet und dabei den Ausdruck Lichtmalerei in geradezu exemplarischer Weise umsetzt, scheint geeignet Moholy-Nagys Suche nach einer befreiten Farbfotografie zu dokumentieren.



Abb. 58:
Moholy-Nagy, *Verkehr (Lichter der Stadt – Eastgate Hotel)*, Chicago 1937 – 1946.
Langzeitbelichtung auf Kodachrome.

⁴⁶³ Vgl. ebd., S. 31.

⁴⁶⁴ Vgl. Hattula Moholy-Nagy, „Die Wiederentdeckung der Farbfotografie Moholy-Nagys“, S. 12.

⁴⁶⁵ László Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, S. 173.

⁴⁶⁶ Ebd.

Jener von Moholy-Nagy bereits früh formulierte Ansatz aber, dass gerade Fotogramme dazu geeignet seien, auch farbiges Licht in ähnlicher Weise handzuhaben, wie es im Bereich des Schwarz-Weißen gelungen war, sollte erst 2013 von Renate Heyne und Floris M. Neusüss ausgeführt werden. Sie benutzten das farbig beleuchtete Lichtrequisit als „Malmaschine“⁴⁶⁷ und versuchten sich so an jenen farbigen Fotogrammen, die Moholy-Nagy bereits mehr als ein halbes Jahrhundert zuvor erdacht hatte.

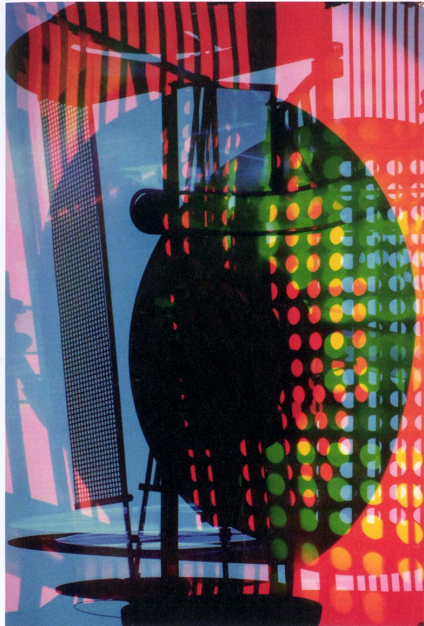


Abb. 59:
Renate Heyne und Floris M. Neusüss,
Fotogramm mit dem Lichtrequisit von
Moholy-Nagy auf Dye Destruction
Paper, 2013.

⁴⁶⁷ Vgl. Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 176. Zu weiteren Spielformen des färbigen Fotogramms siehe auch: Floris M. Neusüss, „Das Fotogramm – Ein Negativ ohne Negativ“.

3. Inszenierungen des Fotografischen im Film: eine Spurensuche

Als Ausgangspunkt dessen, was später Fotografie werden sollte, kommt den frühen Verfahren automatischer Bilderzeugung, den Apparaten und Erfindungen historisch eine herausragende Rolle zu. Ab den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts kam es zu fotografischen Experimenten, deren Ergebnisse sich rückblickend als erste Fotografien verstehen lassen. Doch genauso wenig, wie es *einen* Erfinder / *eine* Erfinderin der Fotografie gibt, gibt es auch nicht *die* erste Fotografie. Zahlreiche Versuche lieferten zwar bereits Resultate, scheiterten dann aber an dem Vorgang der Fixierung, weshalb es für sie keine Belege in Form eines erhaltenen Bildes, sondern lediglich schriftliche Aufzeichnungen darüber gibt. So stützen sich Darstellungen der frühesten Versuche mit lichtempfindlichen Substanzen, wie sie die etwa William Herschel und Johann Wilhelm Ritter bereits an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert anstellten, ausschließlich auf private schriftliche Quellen wie Briefe oder Notizbücher.⁴⁶⁸ Auch von Joseph Nicéphore Niépce ist aus einem Brief an seinen Bruder bekannt, dass er bereits 1816 eine frühe Version seiner berühmten Aufnahme *Blick aus dem Arbeitszimmer bei Le Gras* von 1827 gemacht hatte, diese damals aber noch nicht fixieren konnte.⁴⁶⁹

Doch unabhängig davon, ob ein physisches Bild erhalten ist oder nicht, handelte es sich dabei um Versuche, die bereits sämtliche Elemente umfassten, welche später auch im Bereich der analogen Fotografie bestimmend bleiben sollten. Allen voran lightsensible Trägermaterialien und einfache Kameras, bald auch Objektive. Die Geschichte dieser fotografischen Techniken ist bereits mehrfach geschrieben – und kritisiert⁴⁷⁰ – worden. Sie stellt lediglich einen Teilaspekt der hier angestellten Überlegungen dar.

Vor diesem Hintergrund und unter Bezug auf die bereits erbrachten Bestimmungen des analogen fotografischen Vorgangs soll in Folge dargestellt werden, wie die neue Technik rasch zu einem medialen Phänomen wurde, das bald sämtliche Lebensbereiche erfasste – und schließlich selbst zum Thema neuer Erzählungen wurde.

⁴⁶⁸ Vgl. etwa Herta Wolf, „Nature as Drawing Mistress“, in: Mirjam Brusius, Katrina Dean, Chitra Ramalingam (Hg.) *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven & London: Yale center for British Art 2013, S. 119 – 143, hier S. 129f.

⁴⁶⁹ Vgl. Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 114.

⁴⁷⁰ Etwa Jonathan Crary's Kritik an einer technisch zentrierten Darstellung der Fotografieggeschichte mit dem Ausgangspunkt camera obscura. Vgl. Jonathan Crary, „Die Modernisierung des Sehens“, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 67 – 81.

Das folgende Kapitel unternimmt demnach keine Darstellung vom eigentlichen Material aus, sondern untersucht – stellvertretend für zahlreiche andere Fälle – zwei Beispiele des kommerziellen Spielfilms, innerhalb derer die frühe Fotografie auf unterschiedliche Weise behandelt wird. Beide Filme beziehen sich – einmal auf eine einzige Sequenz konzentriert, einmal als durchgängiges Motiv – weniger auf konkrete Fotografien als auf ein Verständnis von Fotografie, das über die bloße Thematisierung fotografischer Produkte weit hinaus geht. Da sich die in den gewählten Beispielen dargestellte Technik zu einem wesentlichen Teil mit jener Technik deckt, die die Filme selbst entstehen hat lassen, verweisen die beiden Spielfilme immer auch auf ihr eigenes Zustandekommen. Selbstreferenzialität ist derartigen Anordnungen dadurch als Grundmotiv eingeschrieben, das von einer Analyse stets berücksichtigt werden muss.

Die frühe Fotografie wird hier aber nicht lediglich im Kontext einer intermedialen Bezugnahme begriffen, sondern davon ausgehend als eigenständiges mediales Phänomen vorgestellt, das mit der Zeit, Welt und Gesellschaft, die sie abzubilden begann, von Anfang an auf vielfältige Weise verbunden war. In Form von Verweisen auf ihre Geschichte, Technik und Theorie wird so einerseits die frühe Fotografie selbst fassbar und gleichzeitig deren Funktion innerhalb übergeordneter Erzählungen erkennbar. Solcherart soll die angestellte Analyse auch aussagekräftig in Bezug darauf sein, wie unser Wissen über Technologien, die uns in ihrer eigentlichen Form kaum noch begegnen, weiterhin formiert und aktualisiert wird.

3.1 Das Beispiel *Mr. Turner*

3.1.1 „A Fellow With a Box“ – William Turner und die Fotografie

In dem Spielfilm *Mr. Turner*⁴⁷¹, der die Biografie des englischen Malers Joseph Mallord William Turner nachzeichnet, findet sich eine Sequenz⁴⁷², die die frühe Fotografie auf bemerkenswerte Weise thematisiert. Viele der erwähnten technischen Besonderheiten sowie der Prozess des Portraitierens selbst – nebst dessen gesellschaftlicher Bedeutung – werden hier geradezu exemplarisch dargestellt.

Die Ausgangssituation könnte geeigneter kaum sein, hätte William Turner von seinen Lebensdaten her doch ebenso gut ein früher Fotograf sein können. 1775 in London geboren, war er lediglich dreizehn Jahre älter als einer der Erfinder der Fotografie, Luis Daguerre (geb. 1787). Gestorben sind die beiden Männer schließlich beide im Jahr 1851, zu einem Zeitpunkt, zu dem die Fotografie bereits ein etabliertes Verfahren und die Daguerreotypie schon wieder im Verschwinden begriffen war.⁴⁷³

Die behandelte Sequenz ist für die Art und Weise, wie frühe Fotografie – bzw. das Verfahren, das diese Bilder hervorbrachte – in einem Spielfilm inszeniert wird, gleich in mehrerlei Hinsicht lohnend. So ist die dargestellte Situation zwar gemäß der Regeln des Spielfilms adaptiert, jedoch nicht erfunden: sie beruht vielmehr auf wahren Begebenheiten, die in der Literatur zur Biografie Turners teilweise sehr präzise nachzulesen sind.⁴⁷⁴ Aussagen über den Umgang mit der damals neuen Technik und Verweise auf die ‚reale‘ Geschichte der Fotografie leiten sich damit nicht – wie das sonst so oft der Fall ist – von einer erfundenen Episode, sondern von einer tatsächlichen Gegebenheit ab. Andererseits bietet sich hier die Möglichkeit, William Turner und sein Werk in Bezug zu dem so ausführlich behandelten Verhältnis zwischen Malerei und Fotografie zu setzen. Etwas, was in den die Fotografie begleitenden Texten und Überlegungen bisher kaum der Fall war. Wenngleich die Analyse der kurzen Sequenz

⁴⁷¹ *Mr. Turner*, R.: Mike Leigh, UK 2014.

⁴⁷² Es ist dies eine drei Szenen umfassende Sequenz, die von TC 01:51:35 bis 01:58:10 reicht.

⁴⁷³ So wurde das Kollodiumverfahren, das die Daguerreotypie endgültig verdrängen sollte, just im Todesjahr Daguerres erfunden. Vgl. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 80.

⁴⁷⁴ Mike Leigh, der Regisseur von *Mr. Turner* weist in einem Audiokommentar der DVD explizit darauf hin, dass die im Film dargestellte Begebenheit belegt ist. Vgl. Audiokommentar des Regisseurs auf derselben DVD, Timecodes wie angegeben.

diese Leistung nicht nachreichen kann, lässt sie sich doch zumindest als ersten Hinweis auf diesen noch zu erschließenden Bereich verstehen.

Es ist bekannt, dass William Turner, der von einer berufsbedingten Neugier nach technischen Neuerungen auf dem Feld des Visuellen getrieben war, in seinen letzten Lebensjahren mehrmals ein Portrait-Studio aufgesucht hat. Auch unterhielt Turner gute Kontakte zur Welt der Wissenschaft, war mit bedeutenden Naturforschern wie Michael Faraday und Humphry Davy persönlich bekannt, und besuchte Vorträge an der *Royal Institution*.⁴⁷⁵ Technische Errungenschaften finden sich dann auch immer wieder in Turners Bildern. Etwa in der Form von Eisenbahnen und Dampfschiffen. Monika Wagner hält diesbezüglich fest, dass eine industriekritische Haltung, wie sie in Bezug auf Turner immer wieder formuliert wurde, nur schwer nachvollziehbar sei.⁴⁷⁶ Vielmehr wurde eine diesbezügliche Position Turners häufig von den zahlreichen fotografiekritischen Kommentaren des mit Turner befreundeten Kunsttheoretikers John Ruskins abgeleitet, ist in eigenen Worten Turners aber nicht belegt.⁴⁷⁷

Ein Interesse Turners für die fotografische Technik ist in jedem Fall anzunehmen, ein bei seinen Besuchen im Daguerreotypie-Studio eventuell entstandenes Portrait des Malers ist bisher allerdings nicht bekannt. Mike Leigh, der Regisseur des Films, weist darauf hin, dass die existierenden Portraits Turners – allesamt gezeichnet oder gemalt – beträchtliche Unterschiede aufwiesen und nur wenig hilfreich dabei seien, sich ein Idee von der tatsächlichen Erscheinung des Malers zu machen.⁴⁷⁸ Eine erhaltene fotografische Aufnahme wäre demnach von großer Bedeutung. Andererseits fügt sich ein derartiges Manko äußerst passend in die Biografie eines Künstlers, dessen malerisches Oeuvre das visuell Konkrete über weite Strecken ausschließt.⁴⁷⁹

Der tatsächlich stattgefundenen Besuch beim Porträtisten während Turners letzter Lebensjahre ist in Andrew Wiltons Turner-Monographie, *Turner und seine Zeit*, belegt:

⁴⁷⁵ Monika Wagner, *William Turner*, München: Beck 2011, S. 103.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 105.

⁴⁷⁷ Ruskin befürchtete, die Fotografie würde „die Kräfte des Könnens“ im Menschen zum erschaffen bringen. Gleichzeitig rühmte er sich, der erste Engländer gewesen zu sein, der eine Daguerreotypie in Händen gehalten habe und machte für seine Arbeit als Kunsthistoriker umfangreichen Gebrauch von Fotografie. Vgl.: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, S. 151f.

⁴⁷⁸ Vgl. Audiokommentar des Regisseurs auf derselben DVD, TC wie oben.

⁴⁷⁹ So spricht Monika Wagner etwa von der „Unbestimmtheit der dargestellten Dinge“, die Turners Malweise charakterisiere. Monika Wagner, *William Turner*, S. 92.

„Er [Turner] war keineswegs ausgelöscht in diesen letzten Jahren, sondern konnte sich noch von kongenialer Gesellschaft anregen lassen. Der amerikanische Photograph J. J. E. Mayall hat erzählt, wie Turner häufig sein Londoner Atelier besuchte, um über die neue Wissenschaft zu diskutieren.“⁴⁸⁰

Eine erste Einordnung der Begebenheit in Hinblick auf das technische Verfahren, mit dem es William Turner zu tun hatte, verweist bereits auf einen wesentlichen Punkt: Genau genommen hat Turner gar keinen Fotografen, sondern einen Daguerreotypisten aufgesucht.



Abb. 60:
Mit der für einen Maler
gebotenen Vorsicht nähert sich
Turner dem Daguerreotypie-
Studio.
TC: 01:51:38.

Möchte man die Episode aus dem Spielfilm in Hinblick auf ihre Aussagekräftigkeit über fotografische Verfahren untersuchen, muss man sich zu allererst diese spezielle Technik und ihr Entstehen im Kontext weiterer früher fotografischer Erfindungen verdeutlichen.

⁴⁸⁰ Andrew Wilton, *Turner und seine Zeit*, München: Hirmer 1987, S. 235.

3.1.2 Heliographie, Daguerreotypie, Talbotypie

Ob es sich bei der Daguerreotypie tatsächlich um die erste praktikable fotografische Technik handelte, die erfunden wurde, ist vor dem Hintergrund des nahezu zeitgleich entwickelten Negativverfahrens von William Henry Fox Talbot zwar zu bezweifeln⁴⁸¹, gleichzeitig aber nicht mehr als eine Fußnote aus der fotografischen Frühzeit, die auf die folgenden Entwicklungen keinen nachhaltigen Einfluss hatte.

Das Verfahren der Daguerreotypie war nur für verhältnismäßig kurze Zeit populär, wohingegen das Negativverfahren nach Talbot über die gesamten Periode der anlogenen Fotografie hinweg die bestimmende Technik bleiben sollte. Während Daguerre, der seine Erfindung, hätte sein Miterfinder Niépce die Präsentation des Verfahrens noch erlebt, wohl kaum unter seinem alleinigen Namen vermarkten hätte können⁴⁸², vom Französischen Staat für seine Leistung entlohnt wurde, konnte Talbot trotz guter Vernetzungen mit der wissenschaftlichen Elite Englands keine vergleichbaren Zuwendungen erwirken.⁴⁸³ Eine Ironie, die daran erinnert, dass es bei der Fotografie von Anfang an auch immer schon um wirtschaftliche Aspekte ging. Dieter Daniels weist darauf hin, dass vor allem für Daguerre, der als Schausteller direkt vom ökonomischen Erfolg seines Spektakels abhängig war, auch der Aspekt des Finanziellen von Anfang an im Zentrum seiner Bemühungen um die Fotografie gestanden hatte.⁴⁸⁴

Die Daguerreotypie fand nach ihrer öffentlichen Präsentation 1839 im wesentlichen nur über einen Zeitraum von ein bis zwei Jahrzehnten Anwendung. Bereits ab 1850 wurde das Verfahren schrittweise von anderen Techniken abgelöst.⁴⁸⁵ Dennoch beschäftigt die Auseinandersetzung mit Daguerreotypien die Fotografiegeschichte und Fototheorie bis heute.

Auf den ersten Blick scheint es verwunderlich, dass Daguerreotypien einen derartigen Erfolg bzw. Nachhall zeitigen konnten, weisen sie doch gleich eine ganze Reihe von Eigenschaften auf, die dem Erfolg eines visuellen Mediums im Grunde entgegenlaufen.

⁴⁸¹ Vgl. Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, S. 48f.

⁴⁸² Erst im endgültigen Vertrag, der am 13. Juni 1837 geschlossen wurde, konnte Daguerre den Namen gegen den heftigen Widerstand Isidores, dem Sohn Nicéphore Niépces, der 1833 verstorben war, durchsetzen. Vgl. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 119.

⁴⁸³ Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, S. 53.

⁴⁸⁴ Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 91.

⁴⁸⁵ Vgl. Timm Starl, „Das Aufkommen einer neuen Bildwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerreotypie“, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, S. 33 – 50.

Zu allererst sind Daguerreotypen in dem Sinne ungenau, als die Bilder – als Produkte eines nicht transparenten Positivverfahrens – stets spiegelverkehrt und auf dem Kopf stehend erscheinen. Um 180 Grad drehen lässt sich ein Bild problemlos, im Nachhinein spiegeln allerdings nicht. Zwar wurde der Umstand der Spiegelung gelegentlich durch ein Prisma vor dem Objektiv umgekehrt, in der Mehrzahl handelte es sich bei den Daguerreotypen jedoch um spiegelverkehrte Aufnahmen.⁴⁸⁶ Aufnahmen, die grundsätzlich nicht reproduzierbar waren. Daguerreotypen waren deshalb immer auch Unikate. Dies ist sicherlich der wesentlichste Unterschied zu späteren fotografischen Reproduktionstechniken, die – mit wenigen Ausnahmen⁴⁸⁷ – stets auf beliebige Vervielfältigung ausgerichtet waren und sind. Nur sehr selten wird darauf hingewiesen, dass Daguerre selbst in diesem Umstand keinerlei Nachteil erkannte. „Er sah in seinen Bildern wie in seinen Gemälden Einzelobjekte, Kunstwerke, die einer Vervielfältigung nicht bedurften. Als Unikate wurden die Bilder teuer bezahlt. Er lehnte es stets ab, Vervielfältigungsversuche zu machen.“⁴⁸⁸ Doch unter den zahlreichen Anwendern und Anwenderinnen, die sich sofort des Verfahrens bedienten, entstand sehr rasch der Wunsch nach einer Vervielfältigung, zumal die bei der Daguerreotypie verwendete Metallplatte geradezu dazu reizte, „sie wie eine Kupferstichplatte zu ätzen und zum Drucken zu verwenden.“⁴⁸⁹ Daguerre blieb dennoch bei seiner Position. Als er von den ersten Versuchen der Vervielfältigung erfuhr, wandte er sich in einem persönlichen Schreiben an François Arago, den Sekretär der französischen Akademie der Wissenschaft, um klar Stellung zu beziehen:

„Gerade einen Monat ist mein Verfahren bekannt, und schon stellt man von allen Seiten den Anspruch, seine Grenzen hinauszuschieben und Mittel zu finden, durch Gravierung oder andere Mittel die Ergebnisse zu vervielfältigen. Das veranlaßt mich heute mich an Sie zu wenden, um gegen diese angebliche Neuerung zu protestieren.“⁴⁹⁰

⁴⁸⁶ Vgl. ebd.

⁴⁸⁷ So zum Beispiel Sofortbildverfahren, die den Aspekt der Reproduzierbarkeit der schnellen Verfügbarkeit unterordnen.

⁴⁸⁸ Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München: Schirmer und Mosel 1977, S. 127.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.

Das just jener Aspekt der Vervielfältigung dann der eigentliche Grund für die Überlegenheit des Negativ-Verfahrens werden sollte, wie es Talbot entwickelt hatte, gehört zu den zahlreichen Ironien der Fotografiegeschichte.

Die hohe Sensibilität der Aufnahmen wurde hingegen von Anfang an als ein offensichtliches Manko der Daguerreotypie erkannt. Die Oberflächen der Bilder waren stark berührungsempfindlich, weshalb sie oft vergoldet⁴⁹¹ und fast immer verglast wurden. Aufbewahrt wurden sie in eigens dafür angefertigten Etuis. Die Ausführung der für Präsentation und Aufbewahrung gewählten Rahmen, Passepartouts und Schächtelchen lässt auf den Wert schließen, den Fotografen und Fotografinnen wie Porträtierte den Objekten beimaßen. Gleichzeitig verweisen sie auf eine Praktik des Betrachtens, die etwas stark Intimes, per se nicht Öffentliches auszeichnet: Ein weiterer wesentlicher Unterschied zu den durchwegs auf Repräsentation ausgerichteten späteren Formen der Fotografie. Walter Benjamin hat der Daguerreotypie in seiner „Kleinen Geschichte der Fotografie“ mehrere Kommentare gewidmet.

„Daguerres Lichtbilder waren jodierte und in der camera obscura belichtete Silberplatten, die hin- und hergewendet sein wollten, bis man in richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte. Sie waren unica; im Durchschnitt bezahlte man im Jahre 1839 für eine Platte 25 Goldfrank. Nicht selten wurden sie wie Schmuck in Etuis verwahrt.“⁴⁹²

Walter Benjamin versucht hier die ganz spezielle Anmutungsqualität von Daguerreotypien zu umschreiben, die sich nur schwer vermitteln lässt. Wer Originale, etwa in einem Museum, zum ersten Mal sieht, ist beeindruckt von dieser ungeahnten visuellen Qualität, die sich ganz anders ausnimmt, als alle späteren fotografischen Produkte. Es wirkt, als würde sich etwas in den Aufnahmen gegen das Betrachtet-Werden sträuben. Ein Widerstand, den es durch das von Benjamin erwähnte Hin- und Herwenden zu überwinden gilt. Der Fotografiehistoriker Timm Starl beschreibt das Phänomen folgendermaßen:

⁴⁹¹ Erste diesbezügliche Versuche sind schon ab Dezember 1839 belegt. Das Goldbad war aber nicht nur für die Daguerreotypien wichtig, sondern fand später auch bei der Tönung der Papierbilder Anwendung. Vgl. ebd., S. 125.

⁴⁹² Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 49.

„Die neuen Bilder der Daguerreotypie bestimmen die Haltung ihrer Betrachter. Um die negativ aufgezeichneten Wiedergaben als positive erkennen zu können, muss die Platte schräg gegen einen dunklen Hintergrund gehalten werden. [...] Will man die meist kleinformatigen Daguerreotypien näher betrachten [...] bedarf es der Vergrößerung.“⁴⁹³

Beiden Kommentaren ist der Verweis auf die damals übliche Rezeption der Aufnahmen gemein. Die spezielle Position, die der Betrachter bzw. die Betrachterin zur Daguerreotypie einnehmen musste, verunmöglichte es, die Bilder gemeinsam in einer Gruppe anzusehen. Auch die geringe Größe der Aufnahmen⁴⁹⁴ eignete sich kaum für eine Präsentation vor großem Publikum. Den Aufnahmen war damit vieles von dem, was Fotografie später auszeichnen sollte, noch vollkommen fremd.

Zahlreiche der angesprochenen Punkte lassen sich in der Spielfilmsequenz aus *Mr. Turner* wiederfinden beziehungsweise werden dort angedeutet. Der Maler betritt das Daguerreotypie-Studio mit einer Mischung aus Skepsis und Neugierde, was sich nicht nur an seiner mürrischen Art und ungelenken Körpersprache erkennen lässt, sondern auch schon daran, dass er sich unter falschem Namen angemeldet hat.⁴⁹⁵ Man muss hier unweigerlich an jene Stelle in Walter Benjamins „Kleine Geschichte der Photographie“ denken, in der er das Zustandekommen der frühen Portraitaufnahmen beschreibt.

„Diese Bilder sind in Räumen entstanden, in denen jedem Kunden im Photographen vorab ein Techniker nach der neuesten Schule entgegentrat, dem Photographen aber in jedem Kunden der Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse mit einer Aura, die bis in die Falten des Bürgerrocks der Lavallière sich eingenistet hatte.“⁴⁹⁶

⁴⁹³ Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 56.

⁴⁹⁴ Durchgängig feststehende Formate gab es noch nicht, hauptsächlich kam jedoch die sogenannte Viertelplatte mit den Abmessungen 10,8 x 8,1 cm zur Anwendung; vgl. ebd.

⁴⁹⁵ Dieses Detail haben die Filmemacher aus der Literatur übernommen. Vgl. Andrew Wilton, *Turner und seine Zeit*, S. 235.

⁴⁹⁶ Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 55.

Jener Techniker „der neusten Schule“, Mr. J. J. E. Mayall, der in diesem Beispiel den wissbegierigen Maler begrüßt, ist also keineswegs erfunden.⁴⁹⁷ Auch die in Folge der Szene kurz umrissene Geschichte des Mannes ist weitgehend belegt. Es handelte sich demnach um einen Engländer, der vorübergehend die USA ausgewandert war, wo er in Philadelphia die Technik der Daguerreotypie kennen gelernt hatte. Schließlich kehrte er mit einer Kamera im Gepäck wieder nach England zurück, um in London ein Fotostudio für Portraitaufnahmen zu eröffnen.

Was hier implizit umrissen wird, ist die enorme Geschwindigkeit, mit der sich die fotografische Technik damals verbreitete. Turners Besuche beim Daguerreotypisten fanden in seinen letzten Lebensjahren und damit nur wenige Jahre nach der Präsentation der Technik von 1839 in Paris statt. Dennoch erreichte ihm die Daguerreotypie – wenngleich im benachbarten Frankreich erfunden – über den Umweg der USA und damit gewissermaßen vom anderen Ende der Welt her. Die schnelle Verbreitung der Daguerreotypie ist gut dokumentiert. Helmut Gernsheim zitiert einen historischen Bericht, demzufolge bereits noch am Tag der Präsentation an der Akademie der Wissenschaften die Pariser Optikergeschäfte von Kundinnen und Kunden gestürmt wurden, die für die Daguerreotypie notwendige Gerätschaften erwerben wollten.⁴⁹⁸ Daguerres Beschreibung des Verfahrens wird dann auch innerhalb von nur fünf Monaten in 29 Auflagen und sechs Sprachen vertrieben.⁴⁹⁹ Wolfgang Baier sieht den Grund für den enormen Erfolg der Technik in ihrer abgeschlossenen und klar definierten Verfahrensform:

„Die Fotografie trat sofort in einem fertig ausgebildeten Verfahren, der Daguerreotypie, in Erscheinung, einem Verfahren, das jedermann erlernen und ausführen konnte; darin ist der Grund für das ungeheure Aufsehen zu suchen, das die Erfindung bei ihrer ersten Ankündigung [...] auf der ganzen Welt hervorrief.“⁵⁰⁰

Eine oft in diesem Zusammenhang erwähnte Karikatur von 1838 thematisiert die rasante Verbreitung der neuen Technik und die damit einhergehende Euphorie.

⁴⁹⁷ Vgl. TC: 01:52:00.

⁴⁹⁸ Helmut Gernsheim, *Geschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main 1983, S. 61.

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 115.



Abb. 61:
Théodore Maurisset,
Die Daguerreotypomanie,
1839.
Eine kolorierte Version der
bekannten Lithographie.

Daguerreotypomanie, so der treffende Titel des noch 1838 von Thödore Maurisset behandelten Phänomens. Der Künstler erkennt die Fotografie „als Begleiterscheinung der zunehmenden Industrialisierung. In seiner Karikatur geht sie einen Pakt mit der Dampfkraft ein. Eisenbahn und Dampfschiff transportieren Kameras in jeden Winkel der Erde – Daguerreotypomanie weltweit.“⁵⁰¹ Eisenbahn und Dampfschiff sind dann auch wiederkehrende Motive der Industrialisierung im späten Werk Turners.

Es ist also nur stimmig, wenn der fiktive Mr. Turner aus der behandelten Spielfilmsequenz mit dem Daguerreotypisten zu allererst über Herkunft und korrekte Aussprache des Wortes Kamera fachsimpelt.⁵⁰² Der Fotograf verwendet bereits selbstverständlich die englische bzw. amerikanische Aussprache – arbeitet er doch auch mit einem amerikanischen Fabrikat – während Turner den Begriff von camera obscura ableitet und folglich anders betont. Doch schnell einigt man sich, und nach dieser ersten inhaltlichen Annäherung lässt sich Turner tatsächlich dazu bewegen, auf dem Daguerreotypisten-Stuhl Platz zu nehmen. Es folgt eine kurze Empörung ob der anzubringenden Halterungen und endlich kann mit dem eigentlichen Fotografieren begonnen werden. Der Maler lässt jedoch nicht locker und löchert den Fotografen weiterhin mit gezielten Fragen. Es ist in der Spielfilmsequenz deutlich zu erkennen, dass es Turner bei seinen Besuchen

⁵⁰¹ Petra Löffler, „Bilderindustrie. Die Fotografie als Massenmedium“, in: Albert Kümmel, Leander Scholz, Eckhard Schumacher (Hg.), *Einführung in die Geschichte der Medien*, München: Fink 2004, S. 95 – 124, hier S. 98.

⁵⁰² TC: 01:52:28.

beim Fotografen vor allem darum ging, etwas über die Technik der Daguerreotypie zu erfahren.

„Zunächst wusste Mayall nicht, wer er [Turner] war, fühlte sich aber ‚von seiner wißbegierigen Veranlagung sehr beeindruckt‘ und erzählte ihm gewissenhaft alles, was ich damals über die Wirkung des Lichtes auf jodierten Silberplatten wußte. Er kam immer wieder, stets mit irgendeiner neuen Meinung über das Licht.“⁵⁰³

Im Film erkundigt sich Turner dann auch nach der Bauart des Objektivs, wobei er bei dem Fotografen leichte Irritation auslöst, da er sich zuvor als Gerichtsbeamter ausgegeben hatte – wonach ihm der Fotograf als „Mann des Rechts“ empfohlen hatte, für die Aufnahme den Zylinder auf zu behalten. Wissen über optische Bauteile zählte damals mit Sicherheit nicht zur Allgemeinbildung. Turner gibt sich folglich auch große Mühe, seine Tarnung nicht aufzugeben, als er die für ihn vielleicht wesentlichste Frage stellt: „The image you create is not of color, for why?“⁵⁰⁴ Doch der Fotograf ist zu sehr in seine Vorbereitungen vertieft, als dass ihm das spezifische Interesse und Vorwissen seiner Kundschaft stutzig machen würde. „I’m afraid this is a question we have yet to answer, Sir“, antwortet er knapp. Und fügt dann hinzu: „It is a Mystery!“

Turner, im Verlauf dessen Schaffens es immer weniger um „konkrete Strukturen“⁵⁰⁵, und immer mehr darum ging, „stimmungshafte Eindrücke wiederzugeben, die für sich alleine den wahren Gegenstand des Bildes ausmachen“⁵⁰⁶, wusste insgeheim, dass er von Seiten einer mechanischen und noch dazu farblosen Reproduktionstechnik nichts zu befürchten habe. Folglich nimmt er die Antwort des Fotografen auch stoisch hin und fügt dann, mehr zu sich selbst als zu seinem Gegenüber, hinzu: „And long might it remain unsolved!“ Die nicht ganz zu tilgende Furcht vor einer Konkurrenz durch die Daguerreotypie manifestiert sich in einem Wunsch, der die Malerei auch weiterhin als Überlegen erkennen will.

⁵⁰³ Andrew Wilton, *Turner und seine Zeit*, S. 236.

⁵⁰⁴ TC: 01:54:50.

⁵⁰⁵ Monika Wagner, *William Turner*, S. 92.

⁵⁰⁶ Ebd.

Die ambivalente Haltung Turners gegenüber der neuen Technik, wie sie in dieser Szene inszeniert wird, findet sich in überraschender Übereinstimmung immer wieder in der Fachliteratur, die sich dem Verhältnis der Malerschaft gegenüber der frühen Fotografie widmet:

„As soon as it appeared, photography was seen by some painters as a threat to their livelihood, destined, they feared, to provide those delineations of reality which they alone had provided hitherto; others, on the contrary, saw the specific features of the new medium, its usefulness as a supplier and multiplier of images, and took a keen interest in it.“⁵⁰⁷

Turner vereint beide der hier genannten Positionen. Faszination und Ablehnung, Neugierde und Angst scheinen Hand in Hand zu gehen, doch schließlich überwiegen die positiven Assoziationen und er lässt sich tatsächlich ablichten. Mit der gebotenen Bewegungslosigkeit lässt der Maler den Vorgang über sich ergehen und man darf vermuten, dass er, selbst wenn die Technik es nicht verlangt hätte, ebenso erstarrt wäre. „It is finished“, stellt der Fotograf endlich fest. Und Turner antwortet: „I fear that I, too, am finished.“⁵⁰⁸ Es folgt ein Szenenwechsel.

Turner präsentiert die Aufnahme Zuhause seiner Lebensgefährtin Sophia Booth. Wenn man genau hinsieht, erkennt man, dass die Regie den Details große Aufmerksamkeit geschenkt hat.



Abb. 62:
Das Portrait William Turners
aus dem Spielfilm.
TC: 01:56:07.

⁵⁰⁷ Jean-Luc Daval, *Photography. History of an Art*, S. 83.

⁵⁰⁸ TC: 01:56:00.

So ist die fertige Aufnahme, die man nur sehr kurz zu sehen bekommt, tatsächlich spiegelverkehrt und in ein für die damalige Zeit charakteristisches Etui gefasst. Ein aktuelles Projekt aus dem Bereich der Digital Humanities stellt dar, wie historische Daguerreotypien tatsächlich ausgeführt wurden und welche die bevorzugten Motive waren.⁵⁰⁹ Der überwiegende Teil der Aufnahmen sind demnach Portraits, die zumeist im Hochformat gehalten sind. Nur bei Gruppenaufnahmen kommt auch das Querformat zur Anwendung. Oft werden die Portraitierten im Sitzen aufgenommen, wobei sie häufig einen Arm auf einem Tisch abstützen. Eine stabile Position, die ganz offensichtlich den langen Belichtungszeiten geschuldet ist. Die in dem obigen Zitat belächelten Säulen finden sich hingegen kaum.



Abb. 63:
Portrait-Daguerreotypie in
typischer Pose. Aufwendig
gestaltetes Etui mit Passepartout
und Deckglas.
Aufnahme 6,5 x 7,5 cm,
Datierung um 1850.

Weitere Eingriffe in das Format werden durch die unterschiedlichen Passepartouts erzeugt, die Teile des Bildes abdecken. Die Etuis, Rahmungen und Passepartouts zielten darauf ab, der Aufnahme eine klare Form zu geben und ermöglichten es gleichzeitig, technische Schwächen, etwa in Form von Vignettierungen⁵¹⁰ zu kaschieren. Der sichtbare Bildausschnitt entspricht damit nicht mehr dem der Linse. Das Passepartout bringt so auch „Distanz zwischen Bild und Betrachter, dem der vollständige Anblick des Originals

⁵⁰⁹ Das von der *European Daguerreotype Association* betriebene webbasierte Katalogisierungsprogramm *Daguerreobase*, an dem gegenwärtig siebzehn europäische Projektpartner mitwirken, belegt das ungebrochene Interesse an dieser besonderen fotografischen Technik. *Daguerreobase* wird unter der Leitung des FoMu Provincie Antwerpen betrieben und umfasst gegenwärtig rund 16.000 digitalisierte Daguerreotypien. Vgl. www.daguerreobase.org/ (Zugriff: 12. April 2016).

⁵¹⁰ Abhängig vom verwendeten Objektiv nur unzureichend belichtete Bereiche am Rand der Aufnahme, die am fertigen Bild als Abdunkelungen zu erkennen sind.

entzogen wird. Mit der Absenz von Teilen der ursprünglichen Bildfläche verstärken sich die abstrakten Momente.“⁵¹¹ In seinem berühmt gewordenen Portrait der Gräfin Castiglione hat der Pariser Fotograf Pierre-Louis Pierson 1864 das Verhältnis aus verbergen und zeigen, das ein Passepartout stets umsetzt, geschickt inszeniert. Die Gräfin blickt durch ein für einen Aufstellrahmen konzipiertes, ovales Passepartout, hinter dem sie gleichzeitig den Großteil ihres Gesichts verbirgt. So wird ein ergänzender physischer Teil des Bildes, der mit der Fotografie selbst jedoch in keinem ursächlichen Zusammenhang steht, zu einem kompositorischen Element der Aufnahme. Der Betrachter / die Betrachterin wird daran erinnert, dass Fotografie den Blick immer auch lenkt und dabei stets nur das zeigt, was ihr Fotograf / ihre Fotografin zeigen will – bzw. die von ihm verwendete Technik zu zeigen erlaubt. Die herausragende Bekanntheit dieser Aufnahme – und an Aufnahmen der Gräfin mangelt es nicht, zählt ihre Hinterlassenschaft doch mehr als 400 Bilder – verdankt sich, neben dem durch die Inszenierung ebenfalls angedeuteten Verweis auf den exzentrischen Lebenswandel der Gräfin, zu einem Großteil dem Umstand, dass die fotografische Technik hier nicht lediglich als passives Aufzeichnungsmedium begriffen wird, sondern darüber hinaus eine eigene produktive Funktion erfüllt.⁵¹²



Abb. 64:
Pierre-Louis Pierson, *La Comtesse de Castiglione*, ca. 1864.

⁵¹¹ Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 210.

⁵¹² Vgl. Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006, S. 17.

Heute sind derartige Details auch nützliche Hinweisgeber wenn es darum geht, Aussagen über das jeweilige Entstehungsdatum der Daguerreotypen zu treffen. Ein Artikel aus dem ebenfalls von der *European Daguerreotype Association* herausgegebenen *Daguerrotype Journal* veranschaulicht, wie sich eine derartige zeitliche Einordnung durchführen lässt.⁵¹³ Dabei sind unterschiedliche Passepartouts, Rahmungen und Etuis und der Zustand der fotografischen Platte meist hilfreicher als Informationen, die sich aus dem Bildinhalt selbst ableiten lassen.

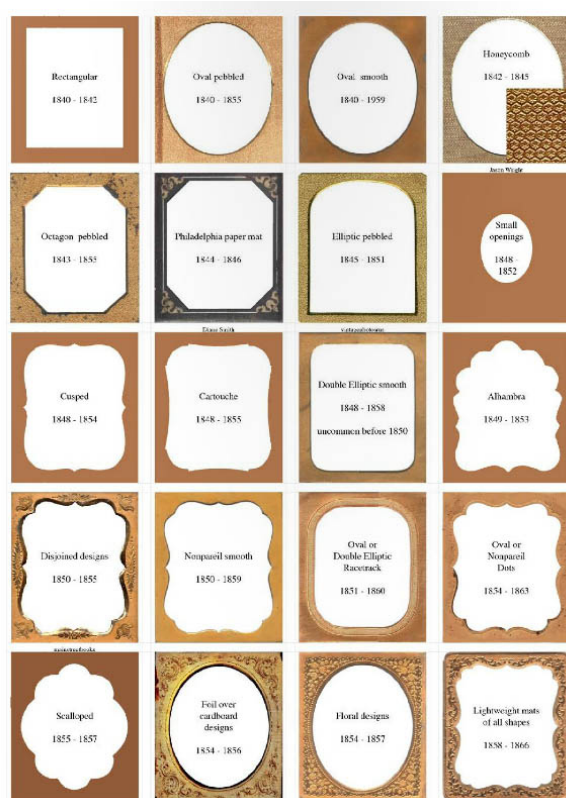


Abb. 65:
Populäre Passepartout-
Formen von 1840 – 1866.

Ähnlich wie es auch später bei den Kontaktabzügen von Rollfilm⁵¹⁴ der Fall ist, liefert auch hier das Begleitmaterial, das mit der Aufnahme selbst in keinem ursächlichen Zusammenhang steht, die für die spätere Einordnung relevanten Anhaltspunkte. Gleichzeitig wird deutlich, dass die charakteristische rechteckige bzw. quadratische Erscheinungsform, die Fotografien seit der industriellen Vorbereitung des Filmmaterials beziehungsweise der massenhaften Herstellung von Abzügen kennzeichnet, zur damaligen Zeit noch keineswegs Standard war.

⁵¹³ Vgl. Sean William Nolan, „Dating American Daguerreotypes“, in: *Daguerreotype Journal*, 2. Jahrgang, 2/2015, S. 28 – 37.

⁵¹⁴ Siehe Kapitel 2.5.2 in dieser Arbeit.

Im Filmbeispiel wird die Rezeption der Aufnahme dann auch genauso inszeniert, wie es in den oben erwähnten Beschreibungen der Fall war. Turner macht die Daguerreotypie seiner Partnerin zum Geschenk. Es ist also etwas sehr Privates, das hier in betont heimeliger Atmosphäre (vor dem Kaminfeuer!) betrachtet und kommentiert wird. Auch machen sich die beiden über die starre Körperhaltung lustig, die Turner während der Aufnahme einnehmen musste und die auch auf dem fertigen Bild noch zu erkennen ist.



Abb. 66:
Die Daguerreotypie wird in betont privater Atmosphäre betrachtet. Turner imitiert die starre Körperhaltung während der Aufnahme.
TC: 01:56:28.

„It is known as a daguerreotype“⁵¹⁵, erklärt Turner. „Oh, whatever next!“, antwortet seine Lebensgefährtin kopfschüttelnd und erkundigt sich, wo er die Aufnahme habe machen lassen. In der Stadt, antwortet Turner und fügt etwas abschätzig hinzu „A fellow with a box!“

Dieser Moment verdeutlicht auch, dass ein mediales Verfahren, wenn seine technische Entwicklung erst einmal abgeschlossen ist, sich in einem weiteren Schritt auch auf gesellschaftlicher Ebene etablieren muss. Dazu bedarf es zuallererst einer konkreten Bezeichnung, das Verfahren braucht also einen Namen. Im Spielfilm weiß Mrs. Booth bereits, dass es derartige Bilder gibt, und sie kennt auch ein Wort dafür: Fotografie. Das ist historisch auf jeden Fall korrekt, wurde das Wort Fotografie doch in England geprägt oder viel mehr erfunden: William Herschel weist in einem Brief aus dem Februar 1839 Fox Talbot darauf hin, dass er das Wort „photographic“ für weit geeigneter halte als das Wort

⁵¹⁵ TC: 01:56:18.

„photogenic“, das Talbot zuvor verwendet hatte.⁵¹⁶ Talbot greift Herschels Anregung auf, wodurch das Wort „Photographie“ erfunden war und sich auch bald durchsetzen sollte. Ihre medienspezifische Ausprägung in Form der Daguerreotypie, mit der es William Turner und seine Lebensgefährtin in der Spielfilmsequenz zu tun haben, bedarf dann aber einer knappen Erläuterung, die Turner mit der bereits erwähnten Formulierung „Ein Typ mit einer Kiste“ erbringt.

In Folge schlägt Turner seiner Lebensgefährtin vor, sich gemeinsam ablichten zu lassen, was diese sehr bestimmt zurückweist. „It is not painfull“, versucht Turner zu beruhigen, doch Mrs. Booth bleibt skeptisch.⁵¹⁷ Nichtsdestotrotz sieht man die beiden in der nächsten Szene gemeinsam vor der Kamera sitzen. Während Mrs. Booths starr vor Angst das Treiben beobachtet, beginnt Turner neuerlich damit, den Fotografen auszufragen. „Do you take landscapes with your contraption?“⁵¹⁸, möchte Turner wissen. „I do, Sir, from time to time“, antwortet der Fotograf, der daraufhin erklärt, erst kürzlich die Niagara-Fälle abgelichtet zu haben. Und zwar inklusive eines Regenbogens. Turner gesteht, grün vor Neid zu sein. Und man glaubt es ihm gerne. Ist es doch bekannt, dass Turner die Niagara-Fälle stets besuchen wollte, es ihm aber Zeit seines Lebens verwehrt geblieben war. So endet er dann, nach einigen Unmutsäußerungen, mit der für seine Berufsgruppe fatalen Einschätzung: „Soon painters will go about the world with a box, like a tinker, instead of a portfolio under their arms.“ „I’m sure they will“ ist die knappe und emotionslose Antwort des Fotografen. Turner bleibt nur noch, verächtlich die Nase zu rümpfen. Auch dieser Teil der Filmsequenz hält sich stark an die bekannten Informationen von Turners tatsächlichen Besuchen im Fotostudio. Der Turner-Biograph Andrew Wilton zitiert den historischen Fotografen Mayall mit den Worten:

„Er [Turner] bat mich, meine Ansichten des Niagara zu kopieren [...] und erkundigte sich nach dem Effekt eines sich über den großen Fall spannenden Regenbogens. [...] Er erzählte mir, er

⁵¹⁶ Vgl. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 119f. Quasi zeitgleich ist auch eine erste deutschsprachige Erwähnung des Wortes Photographie belegt, die auf den Astronomen Julius Mädler zurück geht. Vgl. ebd.

⁵¹⁷ Eine diffuse Angst davor, fotografiert zu werden, ist in der Geschichte der frühen Fotografie gut belegt. So amüsierte sich z.B. der Fotograf Nadar darüber, dass sein Freund Balzac große Angst vor einer Aufnahme hatte. Vgl. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, S. 208. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass derartige Ängste stets nur von jenen Personen formuliert wurden, die fotografiert werden sollten, niemals aber von jenen, die selbst zur Kamera griffen.

⁵¹⁸ TC: 01:57:00.

würde gerne den Niagara sehen, da er das größte Naturwunder sei; er wurde meiner Beschreibungen über ihn nicht müde.“⁵¹⁹

Auch dieser Teil der filmischen Sequenz nimmt sich wie ein Beleg der bekannten Fakten um die Daguerreotypie aus. Das Brotgeschäft stellte die große Menge an Portraits dar, die in eigenen Studios für Angehörige des Bürgertums angefertigt werden, die auf Reisen festgehaltenen Landschaftsaufnahmen entstanden dagegen nur „von Zeit zu Zeit“ und dienten dazu, Naturwunder und Phänomene von besonderem Interesse festzuhalten.

Tatsächlich sahen sich die Gewerbetreibenden dieser frühen fotografischen Technik mit einer paradoxen Situation konfrontiert: Das Portraitieren von Menschen – von Daguerre persönlich sofort als eine der ersten Anwendung erkannt⁵²⁰ – wurde durch die langen Belichtungszeiten erschwert. Die bekannten Episoden über das beschwerliche, bewegungslose Verharren während der Belichtung finden sich zwar häufiger in späteren Zuschreibungen als in historischen Kommentaren⁵²¹ – und gehören damit gewissermaßen zur Folklore der frühen Fotografie – verweisen aber dennoch auf ein reales Problem. Ein Problem, das auch Walter Benjamin anspricht, wenn er die Ateliers der Fotografen als eine Mischung aus „Folterkammer und Thronsaal“⁵²² umschreibt oder ein Fachblatt zitiert, das sich über Marmor- oder Steinsäulen lustig macht, die auf einem Teppichboden stünden.⁵²³



Abb. 67:
F. M. Schmelkow, *Der Kaufmann vor dem Photographen*
Satirische Darstellung aus der Zeit
der Visitenkartenfotografie inklusive
Säule auf Teppich.

⁵¹⁹ Andrew Wilton, *Turner und seine Zeit*, München: Hirmer 1987, S. 236.

⁵²⁰ Jules Janin, „Der Daguerreotyp“, in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 2006, S. 46 – 51, hier S 50.

⁵²¹ Vgl. Timm Starl, *Fotokritik*, S. 57.

⁵²² Vgl. Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S 54.

⁵²³ Ebd.

Auch zahlreiche Karikaturen greifen immer wieder derartige Absurditäten aus dem Bereich des neuen Berufsstands samt seiner Kundschaft auf, die Benjamin als „Angehörige einer im Aufstieg befindlichen Klasse“⁵²⁴ beschrieben hat. Bei Aufnahmen von Landschaften, Architektur oder Kunstwerken, in der Regel unbeweglichen Motiven also, bei denen die langen Belichtungszeiten keine Einschränkungen bedeuteten, wurde dafür ein anderer technischer Missstand wirksam: Während bei Portraits in der Regel eine Aufnahme ausreichte, zielten diese Motive auf ein breiteres Publikum. Um mit derartigen Bildern wirtschaftlich erfolgreich zu sein, wäre es also notwendig gewesen, die Aufnahmen zu vervielfältigen. Der Unikat-Charakter, der bei den Portraits durch ihre Rahmungen und Schächtelchen noch extra hervorgehoben wurde, stand einer kommerziellen Nutzung anderer Motive somit klar entgegen.

Dennoch erkannte Turner bereits die Gefahr, die sich durch die neue Technik für seine Berufsgruppe abzeichnete. In der Spielfilmsequenz spricht der Maler diesen Punkt dann auch deutlich an, wobei ihm der Fotograf sofort zustimmt: Die Sammlungen der Zukunft werden mittels Kamera angelegt werden und nicht mehr per Pinsel und Leinwand. Soviel ist den beiden Männern klar. Ob es ihnen nun gefällt oder nicht.

Doch der Argwohn, den der Maler in dieser halb erfundenen und halb realen Szene der fotografischen Technik entgegen bringt, scheint aus heutiger Perspektive unbegründet. Ist doch gerade der unverwechselbare malerische Stil seines letzten Entwicklungsstadiums, „in dem er zu einer befreienden, Formen und Farben auflösenden Betrachtung des Lichts gelangt“⁵²⁵ von fotografischen Darstellungen – mögen sie nun historisch oder zeitgenössisch sein – denkbar weit entfernt.

Eines der bekannten Gemälde Turners illustriert diesen Umstand. *The Fighting Temeraire* entstand 1839, exakt in jenem Jahr also, in dem auch Daguerres fotografisches Verfahren präsentiert wurde. Zentrales Motiv des Gemäldes ist ein bereits dampfgetriebener Schlepper, der das Marineschiff HMS Temeraire zum Abwracken zieht. Am Beispiel der Seefahrt thematisiert Turner damit den technischen Wandel seiner Zeit: Das verdienstreiche aber alte Segelschiff der Kriegsmarine wird von einem dampfgetriebenen Schlepper ins Ausgedinge gezogen.

⁵²⁴ Vgl. Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 54.

⁵²⁵ Jean Selz, *Turner*, Bindlach: Gondrom 1994, S. 80.



Abb. 68:
William Turner, *The Fighting Temeraire tugged to her last Berth to be broken up*,
Gemälde von 1838.

Es ist überliefert, dass Turner diesem Ereignis tatsächlich beigewohnt hat. Im Film wird dieses Ereignis an zentraler Stelle⁵²⁶ inszeniert, wobei die Kameraposition mit dem in Turners Gemälde festgehaltenen Blick korrespondiert.



Abb. 69:
The Fighting Temeraire in
ihrer filmischen Reinkarnation
Screenshot aus *Mr. Turner*.
TC: 01:32:29.

Während Turner in Gesellschaft von Kollegen der Temeraire von einem Ruderboot aus bei seiner letzten Fahrt zusieht, verlieren die Männer einige Worte über die Bedeutung dieses Motivs. Nachdem sie einen Toast auf das altgediente Schiff ausgesprochen haben, kommentiert Turner die Szene mit den Worten: „The past ist he past. We’re abserving the future: Smoke, iron, steam!“ Damit verleiht er nicht nur seiner Begeisterung für den technischen Fortschritt Ausdruck, sondern nimmt gleichzeitig den Titel eines seiner bekanntesten Gemälde vorweg. Turners Malstil weicht zu diesem Zeitpunkt bereits vom Konkreten ab und er löst immer wieder Teile seiner Bilder ins Flächige auf. Der

⁵²⁶ TC: 01:31:30.

Regisseur Mike Leigh erkennt diesen Wandel als zentral für das Schaffen Turners und hat seinen Film bewusst daran orientiert: „You get the way in which his work becomes more and more [...] esoteric and difficult for people to understand.“⁵²⁷ Tatsächlich wirkt es so, als hätte Turner die Erfindung einer mechanisch reproduzierenden Technik erahnt und seinen Stil bereits in Voraussicht auf die daraus erwachsende Bedrohung neu ausgerichtet. Eine bekannte zeitgenössische Karikatur zeigt dann auch, wie Turner mit einem groben Wischmop anstelle eines feinen Pinsels vor einer Leinwand steht.

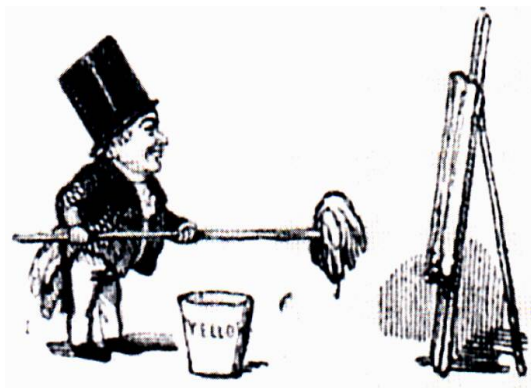


Abb. 70:
R. Doyle, *Turner painting one of his pictures*,
Karikatur von 1846.

Vor diesem Hintergrund lässt sich eine der frühesten kunsttheoretischen Diskussionen umreißen, die die Fotografie gewissermaßen seit ihrer Erfindung begleitet: Die Frage der Wiedergabe von Details in fotografischen Bildern. Während die einen die präzise Darstellung lobten, wurde sie von anderen mit starken Worten verurteilt. Die bekanntesten Vertreter im Kampf gegen den Detailreichtum waren der Maler Eugène Delacroix und der Schriftsteller Charles Baudelaire.⁵²⁸ Letzterer spricht diesen Punkt auch in seiner berühmten Salonkritik von 1859 explizit an:

„Im Bereich der Malerei und der Bildhauerei lautet das augenblickliche Credo der Leute von Welt [...] folgendermaßen: ‚Ich glaube an die Natur, und ich glaube an nichts anderes als an die Natur [...]. Ich glaube, daß die Kunst die genaue Nachbildung der Natur ist und nichts anderes als diese Nachbildung sein kann [...]. Demnach wäre die Industrie, die uns mit der Natur identische Ergebnisse liefert, die absolute

⁵²⁷ Audiokommentar des Making off *The many colours of Mr. Turner*, R.: o.N., UK 2014, TC: 06:55.

⁵²⁸ Vgl. Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, S. 13f.

Kunst.⁵²⁹ Ein rächender Gott hat die Wünsche dieser Menge erhört. Daguerre war sein Messias.⁵²⁹

In der Folge verhöhnt Baudelaire all jene, die sich von der neuen Technik portraituren lassen und danach trachten „wie ein einziger Narziß ihr triviales Bild auf der Metallplatte zu betrachten.“⁵³⁰ Neben aller Polemik sieht Baudelaire – der dem Fotografen Nadar später gestanden hatte, die fotografische Abteilung des Salons von 1859 überhaupt nicht besucht zu haben⁵³¹ und sich selbst wiederholt hat portraituren lassen – auch eine mögliche positive Anwendungsmöglichkeit der Fotografie. Wie schon Druckkunst und Stenographie könne auch die neue fotografische Technik ob ihrer hohen Genauigkeit, den Wissenschaften und Künsten eine Dienerin sein, „und zwar eine sehr bescheidene Dienerin, wie der Buchdruck und die Stenografie, die weder die Literatur geschaffen, noch ersetzt haben.“⁵³² Allein in dieser Hilfsfunktion könne die technische Präzision der Fotografie zum Vorteil gereichen.

Tatsächlich scheint der Detailreichtum der Fotografie selbst deren Erfinder und Erfinderinnen ein wenig erschreckt zu haben. So ist bekannt, dass bereits Talbot beim Abziehen seiner Fotos gelegentlich ein zusätzliches Papier zwischen Negativ und Abzug gelegt hat, um die Wiedergabe der Details abzuschwächen.⁵³³ Portraitfotografen und Fotografinnen, die von der Daguerreotypie auf die Talbotypie umgestellt hatten, warben für ihr neues Verfahren ausdrücklich damit, dass die allzu große Schärfe, die der Daguerreotypie angehaftet habe, den Bildeindruck nun nicht mehr störe.⁵³⁴ Eine Position, die sich in unterschiedlichen Ausprägungen über die gesamte Fotografiegeschichte hinweg immer wieder findet⁵³⁵.

⁵²⁹ Charles Baudelaire, „Der Salon 1859“, in Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 120 – 127, hier S. 120.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Vgl. Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, S. 109.

⁵³² Charles Baudelaire, „Der Salon 1859“, S. 122.

⁵³³ Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, S. 18.

⁵³⁴ Vgl. Wolfgang Pensold (u.a.), *Es werde Bild! Geschichte der Fotokamera*, S. 27.

⁵³⁵ Etwa in der Frage der Unschärfe im Piktoralismus oder in Form der Retusche im Bereich der Portraitfotografie bis hin zu digitalen Techniken, die versuchen, Verfahren von niedrigerer visueller Qualität zu imitieren.

Am ehesten ließen sich die Gemälde Turners mit Fotografien aus dem Bereich der bildmäßigen Fotografie vergleichen, jener fotografischen Stilrichtung also, die den direkten Vergleich mit der Malerei bewusst suchte.

Etwa zeitgleich zu Turners Besuchen beim Daguerreotypisten, beginnt sich dessen Landsmann Henry Peach Robinson mit der Fotografie zu beschäftigen. Bei Oscar G. Rejlander erlernte er die aufwendige Kombinationstechnik, die er in Folge zur Perfektion weiterentwickelt. Robinson eröffnet 1857 – sechs Jahre nach Turners Tod – ein fotografisches Studio im englischen Leamington Spa. Als Werbung für das zu Beginn noch recht schleppend laufende Geschäft fertigt er seine berühmteste Kombinationsfotografie *Fading Away* (1858) an, die ihm schnell große Anerkennung einbringt und eine fixe Stelle in der Fotografiegeschichte sichert.⁵³⁶ Den Erfolg dieses Bildes sollte er trotz eines umfangreichen Werks und einer langen Karriere nie wieder erreichen. Mike Weaver meint, dass Robinson in einem weiteren halben Jahrhundert als aktiver Fotograf „nie wider eine so unsentimentale Fotografie mit einem derart subtilen Grauen geschaffen“⁵³⁷ habe.



Abb. 71:
Henry Peach Robinson,
Seascape at night, 1870.

Im Werk Henry Peach Robinsons finden sich aber auch immer wieder Arbeiten, die ihre Wirkung maßgebend der Integration von Landschaftsaufnahmen verdanken und deshalb in Bezug auf die Motivwahl eine augenscheinliche Gemeinsamkeit mit den Gemälden Turners aufweisen. So etwa die Werke *Seascape at Night* (1870) oder *Atlanta* (1896), die zudem das bei Turner immer wiederkehrende Motiv des Meeres eint.

⁵³⁶ Jean-Luc Daval, *Photography. History of an Art*, S. 88.

⁵³⁷ Mike Weaver, „Künstlerische Ambitionen. Die Versuchung der Schönen Künste“, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, S. 185 – 195, hier S. 191.

Henry Peach Robinson war Gründungsmitglied des *Linked Ring*⁵³⁸ und hat über seine eigene Arbeit auch immer wieder ausführlich publiziert. Sein Buch *Pictorial Effect in Photography* wurde zum Namensgeber und Standardwerk der piktorialistischen Fotografie. Wenn man Robinsons darin ausgeführte Überlegungen zur Fotografie als Kunstform liest, stößt man dabei zu allererst auf einige Überraschungen:

„In this book I shall have not a word to say on the poetry of art; [...] I shall confine myself to what may be called the construction of a picture: in fact, I propose to deal with the body, or perhaps the skeleton, and not the soul; with the tangible, not with the intangible; with that which can be taught, not that which must be felt.“⁵³⁹

Das zentrale Werk Robinsons, das ihren Verfasser zum „Vater des Pictorialismus“⁵⁴⁰ machen sollte, jener fotografischen Richtung also, die wie keine andere darum bemüht war, Fotografie nach den Gesetzmäßigkeiten der Malerei als Kunst zu legitimieren, beginnt mit einer Erklärung darüber, dass sein Verfasser über Kunst nichts zu sagen habe. Er möge lediglich über „den Körper“ oder vielleicht „das Skelett“ sprechen, keinesfalls aber über „die Seele“ der Werke, heißt es. Und mehr noch, wenig später fügt Robinson noch die nüchterne Feststellung hinzu: „It must be confessed, and distinctly understood, that photography has its limits.“⁵⁴¹

Was Titel und Aufbau des Buches versprechen, klingt tatsächlich mehr nach einer betont formalen Anleitung zur Bildgestaltung denn nach kunsttheoretischen Ausführungen. Tatsächlich bleibt Robinson seiner angekündigten Selbstbeschränkung auf formale Kriterien dann aber keineswegs treu. Als exemplarisch kann das Kapitel XII, „The legitimacy of skies in photography“⁵⁴² gelten. Erwähnenswert ist dieser Abschnitt hier auch deshalb, weil sich Robinson darin ausdrücklich auf den Maler William Turner bezieht. Es geht um die Frage, ob es legitim sei, den Himmel in einer fotografischen

⁵³⁸ Eine Vereinigung von Vertretern der bildmäßigen Fotografie, der über die Grenzen Englands hinaus auch Mitglieder wie Alfred Stiglitz und Gertrude Käsebier gewinnen konnte. Vgl. Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie: Technik, Geschichte, Meisterwerke*, S. 135.

⁵³⁹ Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography. Hints on composition and chiaro-oscuro for photographers*, Philadelphia: Wilson 1881, S. 1.

⁵⁴⁰ Mike Weaver, „Künstlerische Ambitionen. Die Versuchung der Schönen Künste“, S. 191.

⁵⁴¹ Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, S. 2.

⁵⁴² Ebd., S. 53f.

Aufnahme nachträglich per Negativmanipulation zu bearbeiten, um so eine bessere Bildwirkung zu erzielen. Robinson, der anmerkt, selbst zwar keine derartigen Eingriffe vorzunehmen, stattdessen allerdings gerne komplette Teile von einem anderen Negativ zu übernehmen⁵⁴³, mag daran nichts Falsches erkennen. In seiner Rechtfertigung bezieht er sich auf eine überlieferte Episode über den Maler William Turner. Dieser sei eines Abends mit einem Bekannten zu dessen Anwesen gefahren und habe den Kutscher plötzlich angewiesen, zu halten. In Folge betrachtete Turner für einige Minuten einen eindrucksvollen Sonnenuntergang. Wochen später besuchte der Bekannte Turners Atelier und entdeckte dort ein Gemälde des gemeinsam betrachteten Motivs, woraufhin er das Bild erwerben wollte, Turner aber gleichzeitig darum ersuchte, dem Bild eine andere Landschaft hinzuzufügen. Turner lehnte das Angebot ab.⁵⁴⁴

Robinson sieht in dieser Anekdote eine Begründung für die Legitimation, wenn nicht gar für die Notwendigkeit der Nachbearbeitung. Turners Gemälde zeichneten sich ihm zufolge eben genau dadurch aus, dass jede Szene über den exakt dazu passenden Himmel verfüge, weshalb die Landschaft im Nachhinein eben nicht beliebig auswechselbar sei.

„His skies look like transcripts of Nature, but they are the result of remembrances of his contemplation. They are composed of many combinations and changes in the heavens, drawn from the retentive stores of his memory; they are adapted to the picture in hand by the different qualities required.“⁵⁴⁵

Demzufolge sei es nur legitim, selbiges auch auf die Fotografie anzuwenden. Denn: „Truth may be obtained without art. The exact representation of unselected nature is truth; the same of well-selected nature is truth and beauty. The former is not art, the latter is.“⁵⁴⁶ Robinson spricht damit einer Fotografie das Wort, die ihre mechanische Abbildfunktion zugunsten einer künstlerischen Gestaltung aufgibt. Die Begründung dazu leiht er sich – und das ist aus seiner Perspektive nur konsequent – dann auch bei der Malerei. Mr. Turner, der beim Anblick der frühen Kamera so erschrocken festgestellt hatte, dass Maler bald mit einer Kiste anstelle einer Staffelei unter dem Arm durch die Gegend marschieren würden, wäre wohl noch um vieles mürrischer gewesen, hätte er gewusst, dass er schon

⁵⁴³ Ebd., S. 56.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Ebd.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 54.

bald höchstpersönlich für die Legitimation der fotografischen Bildmanipulation herangezogen würde.

Gelang es Robinson damals zwar mittels seiner aufwendigen Fotografien in Wettstreit mit den akademischen Malern und Malerinnen seiner Zeit zu treten, gilt letztlich doch, was Jean-Luc Daval festgehalten hat: „seen from the vantage point of today his photographs amount to little more than imitative and sentimental picture-making.“⁵⁴⁷ Und Mike Weaver stimmt ihm diesbezüglich zu, wenn er festhält, dass die Bedeutung von Robinsons Kombinationsfotografien nach *Fading Away* den technischen Aufwand kaum noch gerechtfertigt hätten.⁵⁴⁸

In der Biografie zu William Turner ist jedenfalls festgehalten, dass der Fotograf J. J. E. Mayall 1849 Turners Identität aufdeckte, woraufhin dieser das Studio niemals wieder besucht hat.⁵⁴⁹ Ganz so, als hätte er die direkte Konfrontation eines Malers mit einem Fotografen gescheut. Verdeutlicht man sich, dass das Verhältnis zwischen Malerei und Fotografie auch weiterhin von heftigen kunsttheoretischen Debatten begleitet wurde – man denke nur an die leidenschaftlichen Seitenhiebe auf eine bildmäßige Fotografie im Kontext des Neuen Sehens durch Aleksandr Rodčenko und László Moholy-Nagy – erscheint eine derartige Scheu nachvollziehbar. Gleichzeitig belegt die weit über seine Zeit herausragende Bedeutung seines Werkes, dass Turner einer derartigen Begegnung weitaus gelassener entgegentreten hätte können.

Aber wie genau entstanden nun diese Bilder, deren mediale Spezifik in der Fotografiegeschichte bis heute eine Sonderrolle einnimmt? Was taten diese frühen Fotografinnen und Fotografen, wenn sie nicht gerade mit neugierigen Besuchern und Besucherinnen plauderten oder die Belichtung vornahmen. Viel ist über das Verfahren und seine auf mehrere Personen verteilte Entdeckung geschrieben worden, weshalb es an dieser Stelle genügen soll, die wesentlichsten Punkte kurz zusammenzufassen: Eine versilberte Metallplatte wurde mit Joddampf überzogen und in eine Kamera eingesetzt, die im wesentlichen dem Modell der bereits bekannten camera obscura folgte. Darauf folgte die Belichtung per Öffnung der Linse, wobei von Hand ein Deckel abgenommen wurde. Einen eigenen Kameraverschluss gab es noch nicht. Die Belichtungszeiten

⁵⁴⁷ Jean-Luc Daval, *Photography. History of an Art*, S. 88.

⁵⁴⁸ Mike Weaver, „Künstlerische Ambitionen. Die Versuchung der Schönen Künste“, S. 191.

⁵⁴⁹ Andrew Wilton, *Turner und seine Zeit*, S. 236.

betrugen einige Minuten.⁵⁵⁰ Anschließend wurde die belichtete Platte Quecksilberdämpfen ausgesetzt, wodurch ein latentes Bild entstand. In einem lauwarmen Salzwasserbad wurden die noch verbleibenden lichtempfindlichen Substanzen gelöst und die Aufnahme fixiert.⁵⁵¹

Was hier mit der Daguerreotypie für die analoge Fotografie insgesamt festgeschrieben wurde, ist der grundlegende chemische Prozess, der seither nach demselben Schema abläuft:

Empfindlich machen → Belichten → Entwickeln → Fixieren

Der Vorgang des Empfindlich-Machens, das Sensibilisieren der fotografischen Platten also, war bei der Daguerreotypie – wie bei anderen frühen fotografischen Verfahren – noch lange fixer Bestandteil der eigentlichen fotografischen Arbeit. Eine zeitliche und später oft auch räumliche Trennung zwischen Vorbereitung, Aufnahmesituation und Entwicklung – zwischen Labor und Studio, zwischen heller und dunkler Kammer – wurde erst sehr viel später durch die industrielle Vorbereitung fotografischer Materialien (vor allem Film und Fotopapier) ermöglicht. Die frühen Fotografinnen und Fotografen jedoch waren noch stets Materialproduzent_innen, Fotograf_innen und Labortechniker_innen in einer Person. Der Aspekt des Handwerklichen, der bereits für jene Physiker, Ärzte und Chemiker, die der Erfindung der Fotografie den Boden bereitet hatten, relevant gewesen war, blieb so auch für die frühen Fotografinnen und Fotografen ein bestimmender Faktor. Walter Benjamin hält denn auch fest, dass es die handwerkliche und nicht die künstlerische Vorbildung der ehemaligen Miniaturmaler sei, der man das hohe Niveau ihrer fotografischen Leistung zu verdanken habe.⁵⁵²

Dieser handwerkliche Aspekt der fotografischen Tätigkeit ist aus heutiger Perspektive oftmals schwer zu ermessen, was mit dessen früher Auslagerung an die kamera- und

⁵⁵⁰ Bei der öffentlichen Präsentation des Verfahrens durch François Arago wurde, je nach Jahreszeit und stand der Sonne, von fünf bis zwölf Minuten gesprochen. Vgl. François Arago, „Bericht über den Daguerreotyp“, in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 2006, S. 51 – 55, hier S. 53.

⁵⁵¹ Derartige Beschreibungen finden sich, mehr oder weniger detailliert, quer durch die gesamte fotografische Fachliteratur. Hier folge ich der auf die wesentlichsten Punkte reduzierten Darstellung von: Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*, S. 54.

⁵⁵² Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 53.

filmerzeugende Industrie bzw. die ihr angeschlossenen Laboratorien zu tun hat. Kodaks Slogan „You Press the Button, We Do the Rest“⁵⁵³ hat auch dazu geführt, dass viele materialspezifische Aspekte in weiten Bereichen der Fotografiegeschichtsschreibung unterrepräsentiert sind. Es ist ausgesprochen wichtig, auf diesen Umstand hinzuweisen, da Daguerreotypien im Original nur selten zu sehen sind und ihre spezielle mediale Charakteristik von Reproduktionen nur mit großen Einschränkungen erfasst wird. Was reproduziert werden kann, ist stets nur der Bildinhalt, niemals aber die spezielle Materialität der Originale.

In fotografiegeschichtlichen Darstellungen, die ihre Illustrationen gerne mit Daguerres berühmt gewordener Aufnahme *Boulevard du temple* von 1839 beginnen lassen, erscheinen sämtliche Reproduktionen des Verfahrens als gewöhnliche Graustufenbilder mit Abmessungen, die sich zumeist am Format der jeweiligen Publikation orientieren. Es soll hier nur kurz angemerkt werden, dass selbst in der Fachliteratur neben der Problematik der speziellen Materialität und Farbigkeit – wie sie im ersten Teil der Arbeit beschrieben wurde – auch der Aspekt des Originalformats kaum Beachtung fand und findet. Da fertige Daguerreotypien ja nichts anderes als die entwickelten und fixierten fotografischen Platten selbst sind, wurden ihre Abmessungen stets bereits von der verwendeten Kamera bestimmt und konnten später nicht mehr geändert werden. Die verwendeten Formate hatte Daguerre vorgegeben. Ausgangspunkt war dabei die sogenannte „ganze Platte“ mit einem Format von 8 x 6 Pariser Zoll, was 216 x 162 mm entsprach.⁵⁵⁴ Die für Portraits am häufigsten verwendete Viertelplatte maß somit 108 x 81 mm. Es handelte sich anfangs entweder um reine Silberplatten bzw. versilberte Kupferplatten. 1841 gelang es dem Wiener Fotografen Kratochwila dann unmittelbar auf Kupferplatten zu belichten. Talbot nahm im selben Jahr ein Patent auf die Verwendung von Kupferplatten.⁵⁵⁵ Was so, ausgehend von Daguerre, für weite Bereiche der Fotografiegeschichte erstmals festgelegt wurde, war die rechteckige Form der Aufnahmen.

Dabei hätte es auch anders kommen können und im Grunde wäre dies sogar naheliegender gewesen, denn Objektive liefern, bedingt durch ihre zylindrische Bauart, stets kreisförmige Bilder, wie das z.B. auch bei Fernrohren seit jeher der Fall ist. In der

⁵⁵³ Vgl. Todd Gustavson, *Kamera. Von der Daguerreotypie bis zum digitalen Zeitalter*, S. 129.

⁵⁵⁴ Vgl. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 81.

⁵⁵⁵ Ebd.

Optik ist deshalb vom Bildkreis die Rede. Je größer der Bildkreis, desto größer kann das belichtete Negativ ausfallen. Dabei ist allerdings folgendes Manko zu beobachten: „Fotografische Objektive ergeben ein kreisförmiges Bild, dessen Schärfe und Ausleuchtung über das Bildfeld nicht völlig gleichmäßig ist. Es ist am schärfsten und hellsten in der Mitte und nimmt nach außen zu allmählich an Schärfe und Helligkeit ab.“⁵⁵⁶ Die Kombination einer rechteckigen Platte mit einem Objektiv, dessen Bildkreis die gesamte Platte abdeckt, bringt also den Vorteil, dass die schlechter belichteten Randbereiche sich lediglich in den Ecken der Aufnahme niederschlagen. Der Hauptgrund für die Verwendung rechteckiger Platten durch Daguerre und Niépce mag also ein pragmatisch-technischer gewesen sein. Dass die als Orientierungspunkt dienende Malerei in ihrer Ausprägung eines Gemäldes auf Leinwand die rechteckige Form für bildliche Darstellungen bereits etabliert hatte, dürfte ebenfalls eine Rolle gespielt haben.

Doch noch lange nicht lieferten tatsächlich alle Kameras rechteckige Bilder. In Wien, wo an der Akademie der bildenden Künste noch Ende 1839 erstmals zwei Daguerreotypien ausgestellt wurden, die Daguerre, der das gezielte Verschenken seiner Bilder als Werbung für seine Erfindung einsetzte, dem Kaiserhaus hatte zukommen lassen⁵⁵⁷, etablierte sich bald eine an der Fotografie interessierte Szene. Der Wiener Optikermeister Johann Christoph Voigtländer konstruierte auf Grundlage von Berechnungen, die ihm der Mathematiker Paul Petzval hatte zukommen lassen⁵⁵⁸, eine lichtstarke, kegelförmige Kamera aus Messing, die ab 1841 verkauft wurde.⁵⁵⁹ Als positives Unikat entsprachen die damit erzeugten Daguerreotypien den kreisförmigen Platten, die die spezielle Bauart der Kamera verlangte.

⁵⁵⁶ Andreas Feininger, *Grosse Fotolehre*, S. 60.

⁵⁵⁷ Vgl. Wolfgang Pensold (u.a.), *Es werde Bild! Geschichte der Fotokamera*, S. 18.

⁵⁵⁸ Petzval hatte knapp davor eine Art Satzobjektiv konstruiert, das aus drei Teilen bestand und in unterschiedlicher Zusammensetzung verschiedene Brennweiten ergab. Darunter das berühmte Petzval Portrait-Objektiv. Vgl.: Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 132.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 22. *Voigtländer* hat sich als Markenname für Messsucherkameras und Objektive bis heute gehalten und ist damit der älteste noch bestehende Markenname im Bereich der Fotografie. Gefertigt werden *Voigtländer*-Produkte seit 1999 allerdings von der Japanischen Firma *Cosina*.



Abb. 72:
Voigtländer Kamera für
kreisförmige
Daguerreotypen, 1841.

Eine weitere Kamera für kreisförmige Daguerreotypen ist auch von Friedrich August Wilhelm Netto, dem Verfasser des ersten deutschsprachigen Lehrbuchs für Fotografie belegt. Das darin beschriebene Verfahren hatte er auf Grundlage der Ideen Henry Fox Talbots entwickelt. Da das Lehrbuch noch vor der Veröffentlichung der Beschreibung Daguerres erschien, saß Netto dem Irrtum auf, dass auch dessen Verfahren Negative erzeugen würde.⁵⁶⁰

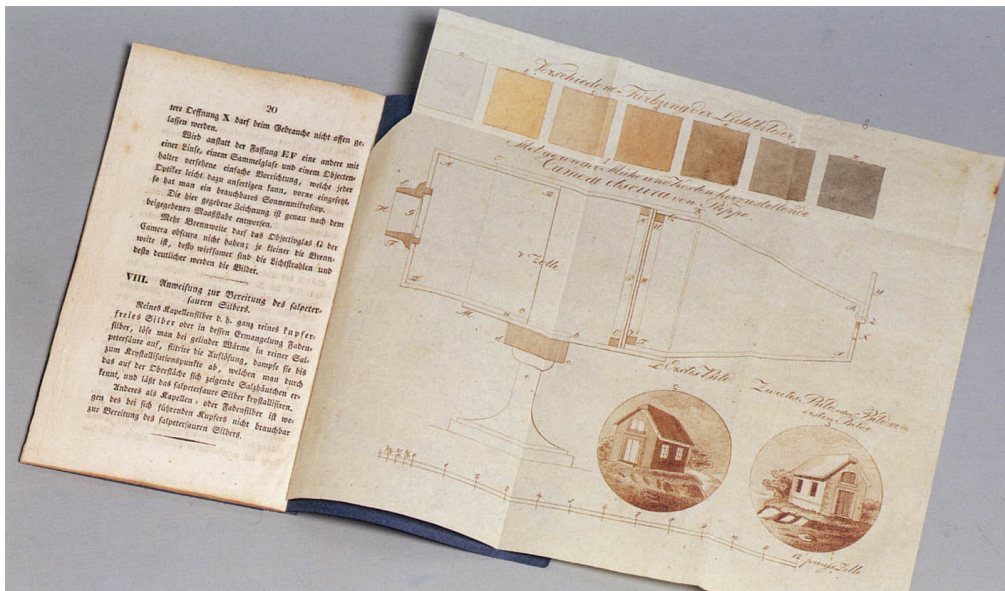


Abb. 73:
Erstes Lehrbuch für Fotografie von Friedrich August Wilhelm Netto mit einer Darstellung,
der von ihm konstruierten Kamera für kreisrunde Aufnahmen, 1839.

⁵⁶⁰ Vgl. Thomas Ganz, *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung: 1994, S. 106.

Auch in der ersten Phase der industriellen Fertigung fotografischer Produkte bestand die kreisrunde Form noch weiter. Die legendäre Kodak No. 1, die ab 1889 unter dem bereits erwähnten und schnell berühmt gewordenen Slogan „You Press the Button, We Do the Rest“ vertrieben wurde, erzeugte pro Ladung 100 kreisrunde Aufnahmen mit einem Durchmesser von 6,5 cm.⁵⁶¹



Abb. 74:
George Eastman mit einer Kodak Box-Kamera für kreisrunde Aufnahmen, 1890.

Erst der Leica-Kleinbildfilm mit einem Negativmaß von 24 x 36 mm, der 1925 vorgestellt wurde und in Folge zum populärsten Filmtyp der analogen Fotografie werden sollte, schrieb das Rechteck endgültig als die fotografische Standard-Form fest.⁵⁶² Dabei wurde das bis auf Daguerre zurückgehende Verhältnis von 1:1,33 (ganze Daguerresche-Platte und Teilungen davon) auf ein Verhältnis von 1:1,5 aktualisiert. Seither presst die Fotografie die Welt in ein Rechteck.

Ein Erklärungsversuch für die mangelnde Sensibilität in Bezug auf die materielle Spezifik bei Illustrationen von Daguerreotypen, lässt sich darin erkennen, dass Fotografie in ihrer späteren Form ganz grundsätzlich kein festgeschriebenes Positiv-Format mehr kennt. Seitdem Abzüge nicht mehr Ergebnisse eines direkten Kontakts mit dem Negativ sind, sondern per Vergrößerung hergestellt werden, ist die Frage nach dem Format des Abzugs bedeutungslos geworden. So lange das Negativ erhalten ist, lässt sich grundsätzlich

⁵⁶¹ Ebd., S. 112.

⁵⁶² Vgl. Todd Gustavson, *Kamera. Von der Daguerreotypie bis zum digitalen Zeitalter*, Kerkdriel: Librero 2016, S. 212.

jederzeit ein Abzug in einem anderen Format oder von einem anderen Ausschnitt erzeugen. Bei Daguerreotypen war das nicht möglich.

Was bedeuten diese technischen Gegebenheiten für die damalige fotografische Praxis? Was wurde damals eigentlich fotografiert? Walter Benjamin schreibt in der „Kleinen Geschichte der Photographie“, dass die Portraitminiatur zum eigentlichen Opfer der Fotografie wurde.⁵⁶³ Das galt bereits zur Zeit der Daguerreotypie, die sich klar in eine Linie zu den vor ihrer Erfindung populären, handgemalten Portraitminiaturen stellte. Als Unikat blieb das Portrait für den familiären Gebrauch damit die häufigste Anwendung der Daguerreotypie. Zahlreiche Portraitmaler_innen wechselten schon bald nach der Bekanntmachung der Erfindung zur Daguerreotypie. Vor allem in bürgerlichen Kreisen gelangte die Technik so schnell zu großer Popularität. Walter Benjamin hat diese Kundschaft und deren eigentümliche Aura, die „bis in die Falten des Bürgerrocks oder der Lavallière sich eingenistet hatte“⁵⁶⁴ beschrieben. Während die immer lichtstärkeren Objektive die spezielle Charakteristik dieser Portraits veränderte, wandelte sich laut Benjamin auch die Gesellschaft, wodurch Objekt und Technik, die einander bei der frühen Portraitfotografie noch entsprachen, zunehmend auseinandertraten. Das Bestreben vieler Fotografinnen und Fotografen, jene verschwundene Aura durch Nachbearbeitung herbeizuführen, verrät laut Benjamin schlicht „die Ohnmacht jener Generation im Angesicht des technischen Fortschritts.“⁵⁶⁵ Eine „Ohnmacht“, die im Verlauf der Geschichte der visuellen Medien immer dann auftritt, wenn technologische Veränderungen bereits etablierter Sehgewohnheiten modifizieren.

Bleibt man bei einer Bestandsaufnahme der Bilder, die das Verfahren der Daguerreotypie hervorbrachte, finden sich neben den bereits erwähnten technischen Einschränkungen aber auch Vorteile. So fand etwa die hohe Detailgenauigkeit und Schärfe der Abbildungen immer wieder besondere Erwähnung. Bereits in einem Text von Ludwig Schorn und Eduard Koloff, der zum Kanon der historischen Begleittexte der Daguerreotypie zählt, wird ein 1839 bei der Präsentation in Paris anwesender „Augenzeuge“ wie folgt zitiert:

⁵⁶³ Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 53.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 55.

⁵⁶⁵ Ebd. Worauf Benjamin hier mit dem Begriff der Aura abzielt, unterscheidet sich von dem hauptsächlich mit ihm in Zusammenhang gebrachten Aura-Begriff eines Kunstwerks, wie er an anderer Stelle des Textes Erwähnung findet und später auch im Kunstverkaufsatz ausgeführt wird. Es geht Benjamin hier um den ästhetischen Aspekt lichtschwacher Portraitaufnahmen, bei denen sich „mühsam das Licht aus dem Dunkel“ ringe, was dem Portraitierten eine besondere Aura verleihe.

„Jede Linie, jede Stelle, die kleinsten Unebenheiten des Terrains und der Gebäude, die am Ufer aufgestapelten Waren, die zartesten Gegenstände, die kleinsten Kieselsteine am Rand des Flusses und die verschiedenen Grade von Durchsichtigkeit, welche sich dem Wasser mitteilen, - Alles ist mit unglaublicher Genauigkeit und Bestimmtheit wiedergegeben.“⁵⁶⁶

Im selben Text ist an anderen Stellen auch von „mikroskopischer Feinheit“⁵⁶⁷, „unglaublicher Ausführlichkeit“⁵⁶⁸ und „einem sehr hohen scientificen [...] Werth“⁵⁶⁹ die Rede. In einem noch früheren Text, der bereits im Jänner 1839 – und damit rund ein halbes Jahr vor der eigentlichen Präsentation – von dem Kunstkritiker Jules Janin verfasst worden war, finden sich ebenfalls derartige Zuschreibungen. Janin entwickelte seine Überlegungen zur Daguerreotypie auf Grundlage weniger Aufnahmen, die er – vermutlich auf persönliche Einladung Daguerres und Vermittlung Dominique François Aragos – vorab betrachten hatte können.⁵⁷⁰

„Es handelt sich hier wohlgerne nicht um eine grobe mechanische Erfindung, die die Massen ganz ohne Tiefe, ohne Detail und nur so vollkommen zeigt, wie des mehrere Stunden Handarbeit zustande brächten. Nein, es handelt sich um die zarteste, feinste und vollkommenste Reproduktion, die göttliches und menschliches Vermögen nur erreichen können.“⁵⁷¹

Nun lässt sich die Begeisterung für diese „zarteste, feinste und vollkommenste Reproduktion“ teilweise schon allein dadurch erklären, dass es sich bei den präsentierten Daguerreotypen ganz einfach um die ersten fotografischen Aufnahmen gehandelt haben muss, die Janin und all die anderen Kommentatoren je zu Gesicht bekommen haben. Daguerre hatte mit seinen Ansichten von Paris bereits vor der offiziellen Präsentation

⁵⁶⁶ Ludwig Schorn, Eduard Koloff, „Der Daguerreotyp“, S. 29.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 28.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 29.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 31.

⁵⁷⁰ Steffen Siegel, „Daguerre in the City“, in: *Daguerreotype Journal*, 2. Jahrgang, 3/2015, S. 20 – 27, hier S. 24.

⁵⁷¹ Jules Janin, „Der Daguerreotyp“ [Orig. 1839], in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 1980, S. 46 – 51, hier S. 48.

seines Verfahrens an der Französischen Akademie der Wissenschaften am 7. Jänner 1839 Werbung für seine Erfindung gemacht. Eine Analyse früher Quellen hat ergeben, dass Daguerres sein Verfahren höchst wahrscheinlich stets mit denselben Beispielen und Erklärungen präsentiert hat: „If we examine the various accounts in comparison, it becomes even clearer that Daguerre consistently used the same or similar wording to talk about his invention and, moreover, revered to the same set of images again and again.“⁵⁷²

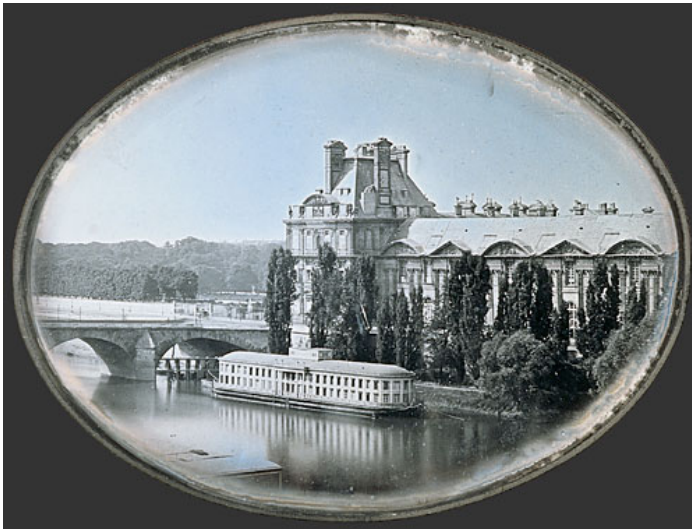


Abb. 75:
L. J. M. Daguerre, *Der Louvre vom linken Seine-Ufer*, 1839.
Eine der Aufnahmen, mit denen Daguerre sein Verfahren bewarb.

Gezeigt wurden vor allem Pariser Stadtansichten, wobei in den bekannten Texten vor allem eine Aufnahme von Notre-Dame, eine von den Brücken über die Seine und eine Ansicht des Louvre Erwähnung finden.⁵⁷³

Daguerres Motivwahl legt nahe, dass es ihm darum gegangen war, seine Erfindung an der Realität zu messen. Die wirklichkeitsnahe Wiedergabe vertrauter Motive sollte die Journalistinnen und Journalisten von den Qualitäten seines Verfahrens überzeugen. Tatsächlich aber war die Daguerreotypie in Hinblick auf ihre Abbildungsqualität auch späteren fotografischen Techniken ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen. Auch vor dem Hintergrund unserer heutigen Sehgewohnheiten überrascht bei Daguerreotypen – sowohl bei Originalen als auch bei zeitgenössischen Reproduktionen – vor allem die ungemeine visuelle Klarheit und Schärfe. Auch der Tonwertumfang, die Wiedergabe unterschiedlich ausgeprägter Grauwerte also, ist beeindruckend.

⁵⁷² Steffen Siegel, „Daguerre in the City“, S. 24.

⁵⁷³ Ebd.

Ein historischer Vergleich verdeutlicht den Umstand: William Henry Fox Talbot veröffentlichte 1844 in *The Pencil of Nature* ebenfalls eine Aufnahme eines Pariser Straßenzugs (Tafel II: *Ansicht der Boulevards von Paris*). Die Wahl des Motivs muss vor dem Hintergrund Daguerres berühmter Aufnahme *Blick auf den Boulevard du Temple* alles andere als zufällig erscheinen. Talbot stellt mit *The Pencil of Nature* also ein Verfahren vor, „das mit dem Daguerres und dessen Anspruch, der eigentliche Erfinder der Photographie zu sein, explizit in Konkurrenz tritt.“⁵⁷⁴ Der zwar nicht exakte – Talbot wählte nicht denselben Straßenzug⁵⁷⁵ – dabei dennoch höchst anschauliche Vergleich ergab, dass Daguerres Verfahren in Hinblick auf Detailreichtum und Scharfzeichnung das Negativverfahren Talbots nicht fürchten musste. Die Talbotypie wurde dann auch dank der Möglichkeit der Vervielfältigung zum erfolgreichen fotografischen Verfahren und nicht etwa aufgrund einer Überlegenheit in Bezug auf ihre visuelle Qualität.



Abb. 76 und 77:

Boulevards in Paris von Daguerre bzw. Talbot.

links: L.J.M. Daguerre, *Boulevard du Temple*, Daguerreotypie, 1839.

rechts: W.H.F. Talbot, *View oft he Boulevards at Paris*, Talbotypie, 1843.

⁵⁷⁴ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, S. 33.

⁵⁷⁵ Die Aufnahme wurde „von einem der obersten Fenster des Hotels de Douvres aufgenommen, das an der Ecke der Rue de la Paix liegt. Der Betrachter blickt in Richtung Nordost. Die Zeit ist Nachmittag“. So Talbot im Begleittext zur Tafel II. Vgl. Henry Fox Talbot, „Der Stift der Natur“, in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 1999, S. 60 – 65, hier S. 60.

3.1.3 Von Niépce bis Gursky – kurzer Exkurs des Fensterblicks

Die beiden Boulevard-Aufnahmen von Daguerre und Talbot eignen sich aber ohnehin für viel mehr als einen simplen Vergleich technischer Präzision. Was Talbot mit seiner fotografischen Antwort auf Daguerres Vorlage vollbracht hat, verweist auf eine ganze Reihe von Verfahren und Anwendungen, die für die spätere Fotografiegeschichte prägend werden sollten. Talbots Motivwahl ist ein frühes Beispiel für die Bezugnahme auf eine bereits bekannte Vorlage, die mittels eines ähnlichen medialen Verfahrens entstanden war. Angelegt ist darin zum einen der Aspekt des Seriellen, zum anderen der des Selbstreferenziellen. Talbot fotografiert ein Motiv, da ein derartiges Motiv zuvor von Daguerre fotografiert worden war. Fotografie bezieht sich damit – und das in dieser konkreten Form möglicher Weise historisch erstmals – auf Fotografie. So etabliert sich vor dem Hintergrund eines technischen Kräftemessens erstmals eine eigene mediale Form, die sich in dem was sie abbildet, gleichzeitig auch selbst zum Thema macht.

Auch in Bezug auf die Perspektive der Aufnahmen lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen, die weit über diesen historischen Bereich der Fotografie hinausreichen. Sämtlichen von Daguerres Paris-Aufnahmen eint eine leicht erhobene Perspektive, was darauf hindeutet, dass die Bilder durch geöffnete Fenster nahestehender Gebäude aufgenommen wurden. So auch der berühmte *Blick auf den Boulevard du Temple*⁵⁷⁶ von 1839. Genauso macht es Talbot mit seiner *Ansicht der Boulevards von Paris*. Nimmt man dies als Hinweis für Serialität, lässt sich ein weiteres, noch früheres Bild in eine Reihe zu Daguerre und Talbot stellen: Jene, oftmals als erste Fotografie bezeichnete Aufnahme von Joseph Nicéphore Niépce, die den *Blick aus dem Arbeitszimmer bei Le Gras* von 1827 zeigt. Es stehen hiermit drei frühe Beispiele jeweils unterschiedlicher fotografischer Verfahren in einer klar erkennbaren formalen Linie. Wenngleich der wohl stärkste Anlass dafür, die sichere und praktische Arbeitsweise auf dem geschützten Fensterbrett eines Arbeitszimmers, ein rein pragmatischer sein mag, deutet sich hier dennoch etwas an, das die Fotografie von den ersten Sammlungen⁵⁷⁷ bis hin zur künstlerischen Fotografie der Gegenwart begleitet hat: die Bedeutung der Serie.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 26.

⁵⁷⁷ Daguerre selbst wies bereits 1838 auf die Bedeutung seiner Erfindung für etwaige Sammeltätigkeiten hin. Vgl.: Herta Wolf, „Es werden Sammlungen jeder Art entstehen‘. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2/2010, S. 27 – 41, hier S. 33.

Joseph Nicéphore Niépces frühe Aufnahme *Blick aus dem Arbeitszimmer bei Le Gras* verdankt sich der Lichtempfindlichkeit von Asphalt. Mit Originalabmessungen von 16,5 x 20,5 cm handelt es sich um eine vergleichsweise große Aufnahme. Darüberhinaus gelten für die zahllosen Reproduktionen sämtliche Einschränkungen, die bereits für die Daguerreotypien angeführt wurden. Die Fotohistorikerin Bettina Gockel hat in ihrem Text „Schillernd. Die Erfindung der Schwarz-Weiß-Fotografie“ den an eine Sherlock Holmes-Geschichte erinnernden Weg der Wiederentdeckung der lange verschollenen Aufnahme nachgezeichnet und auf deren besondere Materialität und Farbigkeit hingewiesen. Demnach ist das, was in beinahe allen Beiträgen zur frühen Fotografiegeschichte unhinterfragt abgebildet wird, bestenfalls eine Näherung, die auf einem retuschierten Schwarz-Weiß-Abzug von 1952 basiert.⁵⁷⁸ Gockel macht deutlich, dass das Originalbild in seiner speziellen materiellen Beschaffenheit gar nicht vermittelt werden kann:

„Was Niépce herstellte, war ein bildhaftes Objekt, eine asphaltbeschichtete, glatte Zinnplatte, das [...] wie ein Spiegel anmutete. Erst hin- und hergewendet im Licht zeigte sich das Bild des Ausblicks von Niépce' Arbeitszimmer auf Gebäude und Häuserdächer in Le Gras.“⁵⁷⁹

Der Entdecker der Aufnahme, der Fotograf, Fotohistoriker und Sammler Helmut Gernsheim, ließ Techniker_innen der Kodak Eastman Company drei Wochen lang versuchen, das Original zu reproduzieren, bevor er selbst einen Schwarz-Weiß-Abzug mit Aquarellfarben übermalte, um das herzustellen, wovon er glaubte, dass es dem Original am ehesten entspreche. Das Ergebnis ist in die Fotografiegeschichte eingegangen – und alles andere als befriedigend. So sind etwa die impressionistisch anmutenden Flecken, die das reproduzierte Bild aufweist, Spuren dieser unsachgemäßen Bearbeitung und keineswegs Effekte des Alterungsprozesses der Aufnahme, wie man annehmen könnte. Ebenso wird in der Schwarz-Weiß-Umsetzung die spezielle Farbigkeit einer Metalloberfläche komplett vernachlässigt.

⁵⁷⁸ Bettina Gockel, „Schillernd. Die Erfindung der Schwarz-Weiß-Fotografie“, S. 162.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 160.



Abb. 78:
J. N. Niépce, *Blick aus dem Arbeitszimmer bei Le Gras*, 1927.
Der bekannte Schwarz-Weiß-Abzug von
Helmut Gernsheim, 1952.

Das Original, jene erhaltene Zinnplatte also, von der die Fotografie beinahe vollständig verblichen ist, taugt auf den ersten Blick kaum als Illustration für fotografiegeschichtliche Literatur. Und dennoch wäre eine entsprechende Reproduktion lohnend, verweist sie doch in ihrer visuellen Rätselhaftigkeit auf die Ungewissheit der frühen fotografischen Experimente und thematisiert zugleich unsere an hochwertigen fotografischen Produkten geschulten Sehgewohnheiten. Dass es zu sämtlichen Zeiten der Fotografiegeschichte Verfahren gab, die Ergebnisse von einer anderen visuellen Qualität hervorbrachten als jene, die man heute hauptsächlich kennt, ist ein Umstand, den man sich immer wieder bewusst machen muss. Und das selbst dann, wenn man sich auf dem sicheren Boden der Fachliteratur zu bewegen meint.



Abb. 79:
J. N. Niépce, *Blick aus dem Arbeitszimmer bei Le Gras*, 1927.
Farbfotografie der originalen Zinnplatte.

In Summe trifft auf die Aufarbeitung der berühmten Aufnahme das zu, was bereits im ersten Teil dieser Arbeit am Beispiel der Schwarz-Weiß-Fotografie dargestellt wurde und was Bettina Gockel in Hinblick auf diesen prominenten Fall „eine veritable Geschichte der

Einschränkungen, wenn nicht des Unvermögens fotografischer Reproduktion“ genannt hat.⁵⁸⁰

Doch zurück zur Perspektive, die diese drei Beispiele aus der Frühzeit der Fotografie eint. Dafür, dass sich das Motiv des Fensterblicks seither in allen Schulen und Moden stets wiederfindet, bieten sich gleich mehrere Erklärungen an. Einerseits lässt sich der dunkle Raum (nichts anderes bedeutet das Wort „Kamera“), der durch ein Fenster (Linse) erleuchtet wird, als Modell des fotografischen Vorgangs selbst lesen. Kamera und Fotograf bzw. Fotografin stehen bei einer derartigen Aufnahme also ganz physisch innerhalb einer weiteren, größeren Kamera und bilden diese auf der Fotografie immer auch mit ab. Eine derartige Aufnahme ist demnach stets auch Abbild der fotografischen Technik selbst. Andererseits dienen Bilder immer auch als Metapher für ein Fenster zur Welt und deren Begrenzung durch einen (Fenster-)Rahmen. Ein Aspekt, der später auch innerhalb der Filmtheorie große Wirkung entfalten sollte.⁵⁸¹ Als „ein Testfall der Filmtheorie“, der „die grundlegende Betrachtungssituation des klassischen Kinos figurativ nachstellt“⁵⁸², gilt Alfred Hitchcocks *Rear Window*⁵⁸³ von 1954. Der Film, der den Blick durchs Objektiv über weite Strecken mit dem Blick durch das titelgebende Fenster gleichsetzt, behandelt Fotografie auf so leichtfüßige und vielfältige Art, dass man – wie Bernd Stiegler festgestellt hat – gar nicht bemerkt, dass im Laufe des Films tatsächlich kein einziges Foto gemacht wird.

„Der Photograph bewegt sich in seinem Zimmer wie in einer Camera obscura, die Ansichten der Außenwelt zeigt. Diese technisch-natürliche Höhle des Photographen, in der er sich, um bei der Beobachtung nicht beobachtet zu werden, meist im Dunkeln aufhält, ist das Reich eines generalisierten Voyeurismus.“⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Ebd., S. 163.

⁵⁸¹ Vgl. Thomas Elsasser, Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 23f.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ *Rear Window*, R.: Alfred Hitchcock, USA 1954.

⁵⁸⁴ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Fotografie*, S. 318. Als aufschlussreich in Bezug auf den Aspekt des Voyeurismus kann die Übersetzung des Filmtitels gelten. Während einige Sprachen, etwa das Deutsche *Das Fenster zum Hof* oder auch das italienische *La finestra sul cortile* dem Original-Titel folgen, erschien der Film z.B. im Spanischen (*La ventana indiscreta*) oder Portugiesischen (*Janela indiscreta*) als „Das Fenster der Indiskretion“.

Susan Sontag hat – unter explizitem Bezug auf *Rear Window* – jenen Voyeurismus als eine für die Fotografie insgesamt gültige Haltung des Nicht-Einmischens beschrieben⁵⁸⁵, was sich allerdings durch Hitchcocks Film – so ein Einwand Stieglers⁵⁸⁶ – gerade eben nicht belegen ließe.

Was *Rear Window* in jedem Fall zeigt, ist der Mikrokosmos eines Innenhofs, den Hitchcock in seinem berühmten Gespräch mit François Truffaut folgendermaßen beschreibt:

„Auf der anderen Seite des Hofes haben Sie alle Arten menschlichen Verhaltens, einen kleinen Verhaltenskatalog. Das mußte man unbedingt so machen, sonst wäre der Film ohne Interesse gewesen. Was man auf der Hofmauer sieht, ist eine Fülle kleiner Geschichten, es ist der Spiegel [...] einer kleinen Welt.“⁵⁸⁷

An dieser Stelle ist eine Brücke zur zeitgenössischen Fotografie zu schlagen: Andreas Gurskys gelingt es mit seiner Aufnahme *Montparnasse* von 1993, das Prinzip der Montage, die Hitchcocks in *Rear Window* entwickelt hat, auf ein einziges Bild umzulegen. Aufgrund der enormen Ausmaße von 206 x 406 cm ist es auf den ersten Blick unmöglich, Details der Fotografie zu erfassen. Die leblose und ornamentale Struktur des enormen Gebäudes scheint das gesamte Bild zu beherrschen. Erst wenn man näher tritt und den Blick von Fenster zu Fenster schweifen lässt, erkennt man die Lebendigkeit der Aufnahme: „Plötzlich wimmelt es von Einzelheiten, von Menschen oder Gegenständen, die auf ihre Anwesenheit hinweisen.“⁵⁸⁸ Jene „Fülle kleiner Geschichten“ also, die auch für *Rear Window* bestimmend war.

⁵⁸⁵ Vgl. Susan Sontag, „In Platons Höhle“, in: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer ¹⁷2006, S17f.

⁵⁸⁶ Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Fotografie*, S. 316f. Tatsächlich widmet Susan Sontag *Rear Window* nur wenige Zeilen, was Stiegler nicht daran hindert, ihr über mehr als vier Seiten hinweg zu widersprechen.

⁵⁸⁷ François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht*, München: Heyne ²¹1999, S. 212.

⁵⁸⁸ Michael Diers, *Foto. Film. Video, Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg: Philo & Philo 2006, S. 123.



Abb. 80:
Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1993.
Fotografie, 206 x 406 cm.

Was Gursky hier mit einer seiner ersten digital nachbearbeiteten Fotografien umsetzt, steht in einer Linie zu Hitchcock und den Arbeiten der fotografischen Pioniere. Gleichzeitig wird mit einem wesentlichen Prinzip gebrochen: Die Kamera steht nun nicht mehr in einem dunklen Raum und blickt durch ein Fenster auf die Welt (Niépce) bzw. auch in andere Räume (Hitchcock). Sie ist nach außen gewechselt und scheint dabei gleichzeitig ihren Fotografen verloren zu haben. Es ist nicht länger der Blick eines klar identifizierbaren Dritten, der Gurskys Aufnahme bestimmt.

„Der Blick kann jetzt geruhsam durchs Bild spazieren, es inspizieren, die Vorhänge und Vorgänge in Augenschein nehmen, immer auf der Suche nach dem Einzelnen hinter dem Allgemeinen, dem Leben hinter der Starre der Fassade. Die erste Inspektion hält so lange an, bis klar wird, daß der Betrachter, je weiter er ins Bild ‚eindringt‘, unmerklich zum Beobachter geworden ist. Dieses Sich-bewußt-Werden entspricht der Dramaturgie und Logik der Bildinszenierung.“⁵⁸⁹

Der Videokünstler Jeff Desom hat den Hinterhof aus *Rear Window* 2011 mittels der Software After Effects in eine Plansequenz verwandelt und damit gewissermaßen an *Montparnasse* von Andreas Gursky angenähert. Die Drei-Kanal-Videoinstallation *Rear*

⁵⁸⁹ Ebd.

*Window Timelapse*⁵⁹⁰ zeigt eine einzige zwanzigminütige Einstellung des Innenhofs, in dem die einzelnen Geschichten, die sich durch die jeweiligen Fenster beobachten lassen, gemäß der Timeline des Films ablaufen. Desom weist in einem Interview⁵⁹¹ darauf hin, dass diese Art der Bearbeitung dadurch möglich wurde, dass das gesamte Setting stets aus sehr ähnlichen Blickwinkeln – der Position des auf den Rollstuhl angewiesenen Protagonisten – gefilmt wurde.

James Stewart in der Rolle des Fotografen Jeff lässt sich so auch als später Nachfahre der fotografischen Pioniere deuten, die ihre frühen fotografischen Apparate von den Fenstern ihrer Arbeitszimmer aus auf die Welt richteten. Das visuell überwältigende Ergebnis verdankt sich damit einem Umstand, der es gleichzeitig einschränkt.



Abb. 81:
Jeff Desom, *Rear Window Timelapse*, 2011.
Screenshot des digitalen Nachbaus mittels After Effects.

Hatte Hitchcock die Herausforderung von *Rear Window* doch darin erkannt, dass es sich dabei um die Möglichkeit handelte „einen vollkommen filmischen Film zu machen.“⁵⁹²

⁵⁹⁰ *Rear Window Timelaps*, R.: Jeff Desom, AUS, 2011.

⁵⁹¹ Vgl. o.N., „Interview with *Rear Window Timelapse* Filmmaker Jeff Desom, in: *One Small Window*, 05.05.2012.

⁵⁹² François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, S. 211.

„Da war der unbewegliche Mann, der nach draußen schaut. Das ist das erste Stück des Films. Das zweite Stück läßt in Erscheinung treten, was der Mann sieht, und das dritte zeigt seine Reaktion. Das stellt den reinsten Ausdruck filmischer Vorstellung dar, den wir kennen.“⁵⁹³

Rear Window Timelapse muss von den genannten drei Punkten zwei Punkte aufgeben, bleibt aber dennoch dem Filmischen verpflichtet. Mit Hitchcock gesprochen sieht man in der Installation nur den zweiten Teil aus *Rear Window*, also das, was auch der Protagonist des Films sieht. In Bezug auf die hier behandelten Beispiele nimmt *Rear Window Timelapse* damit eine Zwischenposition ein, die bis an den Beginn der Fotografiegeschichte zurückführt.



Abb. 82:
Jeff Desom, *Rear Window Timelapse*, 2011.
Screenshot der Videoinstallation.

Einerseits befindet sich die Installation näher an Gurskys Aufnahme, die ebenfalls lediglich diese zweite Ebene abbildet, als an *Rear Window* selbst. Andererseits bleibt in ihr der Aspekt des Fensterblicks in der Form des Point of view erhalten, der bei Gurskys *Montparnasse* fehlt. *Rear Window Timelapse* steht so am anderen Ende einer langen Linie, die bereits 1827 mit der ersten Heliographie begonnen hatte. Der Blick, für den Niépce sich damals entschieden hatte, sollte die Geschichte der Fotografie und der audiovisuellen Medien bis heute begleiten.

⁵⁹³ Ebd.

3.1.4 Die frühe „fotografische Gemeinschaft“

Wie gut einander die Erfinder und Erfinderinnen der frühen fotografischen Techniken im Blick hatten, lässt sich anhand einer weitgehend unbekannten Episode gut illustrieren. Während alle Welt lange fest davon ausgegangen war, dass *The Pencil of Nature*, jener von Talbot gewählte Buchtitel, der zum Synonym für die Selbstabbildungsfunktion der Fotografie werden sollte, auch tatsächlich von Talbot stammte, wurde dies kürzlich widerlegt. Tatsächlich erschien bereits am 2. Februar 1839 – also rund fünf Jahre vor Talbots berühmter Publikation – in der englischen *Literary Gazette* ein Bericht über Daguerres Erfindung mit dem Titel: „French Discovery – Pencil of Nature.“⁵⁹⁴ „This comes as a surprise“⁵⁹⁵, schreibt Herta Wolf treffend. Da man nicht davon ausgehen kann, dass Talbot dieser Artikel entgangen ist, muss es wohl zutreffen, dass er sich den prägnanten Titel an dieser Stelle „geliehen“ hat. Wenngleich es sich dabei lediglich um eine Formulierung handelt, die von einer Technologie auf die andere übergeführt wurde, lässt sich daran dennoch erkennen, wie sich die beiden Erfinder aufeinander bezogen.

„Seit der Erfindung der Fotografie hat die fotografische Gemeinschaft sich gewissermaßen selbst fest im Blick gehabt“⁵⁹⁶, schreibt Rolf H. Krauss. Der von ihm eingeführte Begriff der „fotografischen Gemeinschaft“ bezieht sich auf jene Akteure und Akteurinnen, die in unterschiedlichen Bereichen der frühen Fotografie tätig waren und in engem Austausch standen.

„Die fotografische Gemeinschaft bestand zunächst aus den Herstellern von fotografischen Geräten und Materialien und den Fotografen, dann, nach dem Aufkommen der Knipserfotografie, aus Fotohändlern und Fotoamateuren. Dazu kamen diejenigen, die über Fotografie schrieben, zunächst die Erfinder und Praktiker selbst, dann die Redakteure der schon früh aufkommenden Fachzeitschriften, die Verfasser von Firmenschriften und How-to-do-Büchern und die Wissenschaftler, die ihre Erkenntnisse veröffentlichten.“⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Vgl. Herta Wolf, „Nature as Drawing Mistress“, in: Mirjam Brusius, Katrina Dean, Chitra Ramalingam (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven & London: Yale center for British Art 2013, S. 119 – 143, hier S. 124.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Rolf H. Krauss, „Walter Benjamin und der neue Blick auf die Fotografie“, in: ders. (Hg.), *Kunst mit Fotografie. Und andere ausgewählte Texte zur Fotografie*, Bielefeld: Kerber 2006, S. 277 – 288, hier S. 277.

⁵⁹⁷ Ebd.

Die Episode um die berühmt gewordene Formulierung „The Pencil of Nature“ belegt diese Beobachtung und versöhnt mit einer kleinen Ungerechtigkeit der frühen Fotografiegeschichte. Bedenkt man, wie viel von dem Ruhm, den Daguerre unter seinem alleinigen Namen verbuchen konnte, eigentlich dem heute vergleichsweise unbekannten Niépce zustehen würde, scheint es nur gerecht, dass Talbot seine bekannteste Formulierung einem Artikel entwendete, der sich der Erfindung der Daguerreotypie verdankt hatte.

Wenngleich nicht als vollständiges Mitglied, so doch zumindest als einen Zaungast jener frühen fotografischen Gemeinschaft lässt sich wohl auch der Maler William Turner verstehen. Sein Besuch beim Daguerreotypisten, wie er in dem Spielfilm *Mr. Turner* zu sehen ist, wird von der Regie geschickt für die Erzählung genutzt, wobei diese vor allem der Charakterisierung ihres Protagonisten dient. William Turners ambivalente Haltung in Bezug auf technische Neuerungen werden hier fassbar. Einerseits findet er abschätzige Formulierungen für die neue Technik, andererseits ist er davon fasziniert und möchte sie für sich nutzen. Als er seine Lebensgefährtin dazu überreden will, sich mit ihm abbilden zu lassen, legt die Regie dem fiktiven Turner eine bemerkenswerte Formulierung in den Mund. „The two of us together“, sagt Turner, um Mrs. Booth zu überzeugen. Und fügt dann hinzu: „Forever“. In dieser kurzen Szene artikuliert sich deutlich ein Glaube an die Überlegenheit der Fotografie gegenüber der Malerei, die Turner ja jederzeit selbst hätte praktizieren können. Es ist der Glaube an die nicht von Menschenhand geschaffene Qualität und eine damit einhergehende Wahrheit, die bereits den frühesten Texten über die Daguerreotypie gemein war – und die analoge Fotografie bis zu ihrer Ablöse durch das digitale Verfahren begleiten sollte.

Abschließend sei noch eine scheinbar nebenher gemachte Bemerkung des Regisseurs Mike Leigh erwähnt, die das Verhältnis von Malerei und Fotografie in Verbindung zu einem anderen technischen Umbruch, nämlich dem von Analog- zu Digitalbild im Bereich des Kinos setzt.⁵⁹⁸ *Mr. Turner* sei, so Mike Leigh, der erste von ihm mittels digitalerameratechnik gedrehte Film. Er habe sich lange dagegen gewehrt, diesen Schritt zu machen, habe an das Celluloid geglaubt, die Fahne geschwungen und die Schlacht für den Film geschlagen. Doch es werde immer schwieriger mit Film zu arbeiten, weshalb er

⁵⁹⁸ TC: 01:52:15.

sich schließlich dazu entschlossen habe, für *Mr. Turner* die neue Technologie zu nutzen. Von Zeit zu Zeit habe die Film Crew sich während des Drehs gefragt, was Turner über diese neue Technologie wohl denken würde? Und Leigh gerät zu dem Schluss: „And of course, we know, Turner would be absolutely up to it. Because he was up for new things. He was up for new Technology.“⁵⁹⁹

Leigh denkt hier also den Wechsel von analoger zu digitaler Technik mit einem Nebenmotiv des Films, dem Umbruch von Malerei zu Fotografie, zusammen. Die Legitimation für sein Vorgehen – und es sagt einiges über die Intensität, mit der die Diskussion im Kreise der Filmschaffenden geführt wird, dass Leigh annimmt, es würde einer solchen Rechtfertigung bedürfen – holt er sich bei William Turner selbst. Leigh handelt damit ebenso, wie es bereits Henry Peach Robinson eineinhalb Jahrhunderte vor ihm getan hat, um die Nachbearbeitung des Himmels auf fotografischen Negativen zu verteidigen. Leigh befindet sich also in guter Gesellschaft. Und das auch in Bezug auf aktuelle Fototheorie. William J. Mitchell schreibt in *The Reconfigured Eye* über digitale Bildtechnik: „From the moment of its sesquicentennial in 1989 photography was dead – or, more precisely, radically and permanently displaced – as was painting 150 years before.“⁶⁰⁰ Nicht weniger als sich die Malerei durch die Fotografie geändert hat, habe sich demnach auch die Fotografie selbst durch die digitale Technik geändert. Und auch wenn man dabei nicht immer gleich vom Tod sprechen müsste, darf man davon ausgehen, dass sowohl der Regisseur Mike Leigh als auch der Maler William Turner dem Bildtheoretiker zustimmen würden.

⁵⁹⁹ TC: 01:53:10.

⁶⁰⁰ William J. T. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge: MIT Press 1992, S. 20.

3.2 Unglaubliche Bilder – Alejandro Amenábars *The Others*

Als radikaler Gegenentwurf zur Inszenierung von Fotografie im Sinne einer fortschrittlichen Technik im Kontext eines positivistischen Weltbilds kann der Spielfilm *The Others*⁶⁰¹ des Spanischen Regisseurs Alejandro Amenábar gelten. Hier erscheint Fotografie als ein wiederkehrendes Motiv innerhalb einer Erzählung, die um unerklärliche Phänomene kreist. Dabei birgt bereits die Ausgangslage der Geschichte Assoziationen zur technischen Anordnung des Fotografischen: Im England nach dem Zweiten Weltkrieg lebt eine alleinerziehende Mutter (Nicole Kidman) mit ihren beiden Kindern in einer viktorianischen Villa. Die beiden Kinder leiden an extremer Lichtempfindlichkeit, weshalb das gesamte Haus stets konsequent abgedunkelt sein muss. Schwaches Kerzenlicht dient als einzige Lichtquelle. Das Haus wird so zu einer gigantischen Dunkelkammer, in der unerklärliche Dinge vor sich gehen. Ohne den gesamten Inhalt wiedergeben zu müssen, handelt *The Others* davon, dass sich, wie es im Film einmal heißt, „die Welt der Lebenden mit der Welt der Toten mischt.“⁶⁰² Es handelt sich damit um einen Typ von Spielfilm, für dessen Beschreibung meist Genrebegriffe wie Thriller oder Fantasy bemüht werden.⁶⁰³ Um seine fantastische Handlung zu beglaubigen, bedient sich der Film an zwei zentralen Stellen der Fotografie.

In beiden Szenen⁶⁰⁴ findet die Mutter, Grace, Post-mortem-Fotografien ehemaliger Hausbewohner_innen, die Ende des 19. Jahrhunderts einer Tuberkuloseepidemie erlegen waren. Wie noch zu zeigen sein wird, übernehmen die Aufnahmen, indem sie Erklärungen für ungewöhnliche Vorgänge liefern, eine für die filmische Erzählung ganz wesentliche dramaturgische Funktion. Außerdem bieten sie gleich mehrere Anknüpfungspunkte für Überlegungen, die weit in die Geschichte der Fotografie, ihre frühe Rezeption und die Fototheorie reichen. Doch bevor untersucht werden soll, wie das Fotografische im Sinne eines technischen Verfahrens und einer Wissensordnung innerhalb des Spielfilms gedeutet wird, soll kurz dargestellt werden, wie die Regie die ungewöhnlichen Fotografien in die Spielfilmhandlung integriert und in welcher Weise der Film davon profitiert.

⁶⁰¹ *The Others*, R.: Alejandro Amenábar, USA 2001.

⁶⁰² „Sometimes the world of the living gets mixed up with the world of the dead.“ TC: 01:24:15.

⁶⁰³ Früher hätte man im deutschsprachigen Raum wohl von einem „Gruselfilm“ gesprochen.

⁶⁰⁴ TC: 00:38:12 – 00:40:15 bzw. 01:21:40 – 01:21:59.

Zuallererst nutzt *The Others* den simplen Umstand, dass der Anblick toter Menschen kein alltäglicher ist. Das Thema der Post-mortem-Fotografie fügt sich dabei gut in die Erzählung des behandelten Films, da derartige Aufnahmen im viktorianischen Zeitalter tatsächlich weit verbreitet waren.⁶⁰⁵ Der Anblick Verstorbener – zumal verknüpft mit der Erzählung über eine katastrophale Epidemie – birgt zunächst also einen ganz realen Schrecken. Das gilt auf den ersten Blick in gleicher Weise für die Protagonistin des Films als auch für den Großteil der Zuseher und Zuseherinnen.

Analysiert man die Anordnung genauer, tut sich hier allerdings ein Widerspruch auf: Für Zuseher_innen eines Films sind explizite Gewaltdarstellungen und die bildwirksame Inszenierung deren Opfer ganz und gar nichts Ungewöhnliches. Zumal in jenem Genre, dem *The Others* zuzuordnen ist. Das, was zu sehen ist, wäre für sich genommen also weiter kaum bemerkenswert. Eine Besonderheit besteht allerdings darin, wie dieser Anblick in die Handlung – auf der Ebene des Films – integriert wird und wie er – auf Ebene der konkreten Fotografien – inszeniert wird.

Die stillen Post-mortem-Aufnahmen, die sich im Unterschied zu den expliziten Gewaltdarstellungen aktueller Film- und Fernsehproduktionen geradezu harmlos ausnehmen, verweisen auf eine kulturelle Technik im Umgang mit dem Tod, auf eine *ars moriendi*, die nicht mehr in unsere Zeit gehört.⁶⁰⁶ Ohne weiter auf dieses Phänomen einzugehen, lässt sich festhalten, dass die Darstellung des Todes in *The Others* also gerade durch ihre Zurückhaltung weit ungewöhnlicher wirkt, als sonst üblich. Anders ausgedrückt: Das Morden gehört zum filmischen Alltag, der Umgang mit dem Tod nicht.

Dazu kommt der Umstand, dass der Schrecken dieses ungewöhnlichen Anblicks einer übergeordneten medialen Ebene entspringt, die – da sie außerhalb der eigentlichen Handlungsebene liegt – eine höhere Glaubwürdigkeit genießt. Wenn der Zuseher bzw. die Zuseherin die erste Ebene der medialen Vermittlung vergisst – worauf der klassische Spielfilm ja bekanntlich abzielt – geht es ihm also nicht anders als der Protagonistin selbst: Die Post-mortem-Fotografien erscheinen als authentische, nicht hinterfragbare Dokumente.

⁶⁰⁵ Vgl. Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, München: Fink 2009, S. 28f.

⁶⁰⁶ Ebd.

Zahlreiche zeitgenössische Spielfilmproduktionen bedienen sich mit Vorliebe derartiger Verschachtelungen medialer Formen, wobei die Technologien und deren Anordnungen stark variieren können. Ihnen allen gemein ist jedoch stets, dass eine mediale Technik bzw. deren Produkte – deren Zustandekommen in der eigentlichen Erzählung meist nicht gezeigt wird – per se unmögliche Phänomene beglaubigen sollen.⁶⁰⁷ Im Falle von *The Others* ist diese Technologie die frühe Fotografie.

In Folge soll gezeigt werden, wie die Regie diese spezielle mediale Anordnung für die fiktive Erzählung nutzbar macht und welche Bedeutung dabei der analogen Fotografie zugeschrieben wird.

3.2.1 Fotografie und Mystizismus: die irrationale Kehrseite einer nüchternen Technik

Durch die Erfindung der Fotografie vollzog sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine umfassende Neubewertung des menschlichen Sehens. Die neue Technik änderte die Sehgewohnheiten nicht nur in Abhängigkeit der neuen Bildmedien und deren radikal neuen Ästhetik, sondern auch in Bezug darauf, was gesehen wurde und werden konnte.

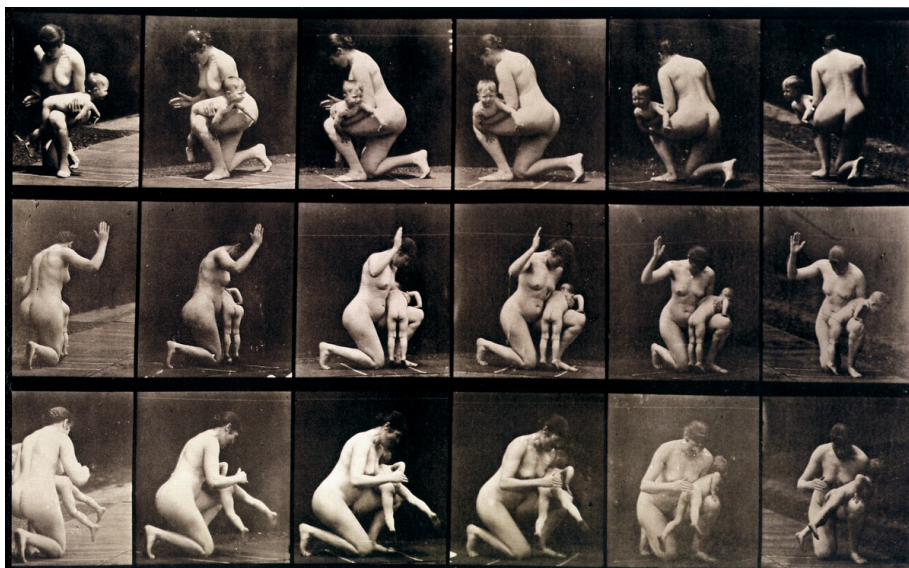


Abb. 83:
Verhauen eines Kindes
Chronofotografie von Eadweard Muybridge, 1887.

⁶⁰⁷ Ohne eine genaue Kategorisierung vorzunehmen, lassen sich einige genretypische Referenzfilme nennen und überblicksartig den von ihnen verwendeten Medien zuordnen: *The Blair Witch Projekt*, 1999 (Amateurfilm und Video), *Memento*, 2001 (Sofortbild-Fotografie), *Shutter*, 2004 (mehrere Formen der analogen Fotografie), *REC*, 2008 (Video, TV), *Cloverfield*, 2008 (Video).

Gemeint ist jene Fähigkeit der Fotografie – die Benjamin mit der Psychoanalyse parallelisiert – visuelle Informationen zu Tage zu fördern, die der menschlichen Wahrnehmung für gewöhnlich verborgen bleiben.

„Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des ‚Ausschreitens‘. Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.“⁶⁰⁸

In gleicher Weise wie die Fotografie so das Feld des Visuellen schrittweise erweiterte, entfernte sie sich dadurch auch von den natürlichen Sinneswahrnehmungen. 1895 sollte dieses Verhältnis schließlich auf vollkommen neue Weise erschüttert werden: Der Würzburger Physiker Wilhelm Conrad Röntgen entdeckte eine Form der elektromagnetischen Strahlung, die für das menschliche Auge unsichtbar ist, von fotografischen Platten aber erfasst werden kann.⁶⁰⁹ Auch sonst verhielten sich die neu entdeckten Strahlen nicht wie das sonst in der Fotografie verwendete Licht, sondern konnten lichtundurchlässige Stoffe teilweise durchdringen.



Abb. 84:
Demonstration der neuen Röntgen-
Technik.
Fotografie von 1895.

Die fotografische Technik konnte in dieser speziellen Ausprägung sogar bis ins Innere des Körpers vordringen und so erstmals Bereiche erschließen, die dem menschlichen Auge

⁶⁰⁸ Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, S. 50.

⁶⁰⁹ Vgl. Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen der Fotografie*, S. 415.

und der gewöhnlichen Fotografie zuvor verborgen geblieben waren. Als spektakuläre Anwendung, die gleichzeitig auch einen hohen medizinischen Nutzen versprach, erschien von Anfang an das Durchleuchten des menschlichen Körpers.

Die Bezeichnung „X-Strahlen“ geht bis auf ihren Erfinder zurück: „Der Kürze halber möchte ich den Ausdruck ‚Strahlen‘ und zwar zur Unterscheidung von anderen den Namen ‚X-Strahlen‘ gebrauchen“⁶¹⁰, so Wilhelm Conrad Röntgen in seinem ersten Bericht über seine Entdeckung. Corey Keller hat darauf hingewiesen, dass dieses nicht genauer definierte „X“ auch als Verweis auf den geheimnisvollen Ursprung der Technik zu deuten war.⁶¹¹ Eine Codierung, die es innerhalb der Science Fiction-Welt dann tatsächlich zu großer und langanhaltender Popularität gebracht hat.



Abb. 85:
The Man with the X-Ray Eyes,
Roger Corman, USA 1963.
Filmplakat unter Inszenierung der
damals längst nicht mehr neuen
Röntgen-Technik.

Röntgens bescheidene Namensgebung stellte gleichzeitig einen feinen Unterschied zu den auf Publicity bedachten Entdeckern der Fotografie dar, die ihre Erfindungen fast immer unter Rückgriff auf ihren eigenen Namen vermarktet hatten. Ein Grund dafür mag

⁶¹⁰ Ebd.

⁶¹¹ Corey Keller, „Abbilder des Unsichtbaren“, in: derselbe (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 – 1900*, Wien: Brandstätter 2009, S. 19 – 36, hier S. 33.

darin liegen, dass Röntgen ursprünglich gar nicht nach einem fotografischen Verfahren gesucht hatte, sondern dieses gewissermaßen als Nebenprodukt zu seinen Forschungen über das elektrische Entladungsverhalten entdeckte.⁶¹² Die eifrigen Gebräuche des teilweise im Schaustellergewerbe wurzelnden Fotografiebetriebs waren dem nüchternen Physiker damit wohl gänzlich fremd. Die Benennung der Strahlen nach ihrem Erfinder erfolgte schließlich erst auf Vorschlag des mit Röntgen befreundeten Anatomen Albert von Kölliker und wurde 1896 von der Pariser Akademie der Wissenschaften aufgenommen. Neben der Fachwelt war aber auch das breite Volk an der Erfindung interessiert. „Nicht nur die wissenschaftliche Welt, auch das Laienpublikum nahm stärkstes Interesse an den neuen Strahlen, über die in manchen Zeitungen aufregende und von Sachkenntnis nicht getrübbte Berichte erschienen.“⁶¹³ Zu großer Bekanntheit gelangten so auch die Abbildungen von durchleuchteten Händen befreundeter oder verwandter Personen, darunter auch jene des Anatomen von Kölliker oder Röntgens Frau Konstanze.



Abb. 86:
Röntgen erzeugt die Aufnahme von Albert von Köllikers Hand während eines öffentlichen Vortrags. Zeichnung von 1896.

Die bekannte Aufnahme der Hand von Köllikers entstand 1896 in Würzburg während eines Vortrags Conrad Röntgens vor Publikum. Abzüge davon wurden im Anschluss über die Universitätsbuchhandlung vertrieben.⁶¹⁴ So wurde das Bild rasch zu „einem Symbol der enthüllenden Macht der Röntgenstrahlen.“⁶¹⁵

⁶¹² Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 415.

⁶¹³ Ebd., S. 416.

⁶¹⁴ Vgl. Katja Müller-Helle, „Stumme Zeugen. Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2/2014, S. 37 – 48, hier S. 47.

⁶¹⁵ Corey Keller, „Abbilder des Unsichtbaren“, S. 34.

Susanne Holschbach hat angemerkt, dass die Röntgenfotografie und das Aufzeichnen von Bewegungsabläufen durch die Chronofotografie die „spektakulärsten[n] Visualisierungsverfahren des ausgehenden 19. Jahrhunderts“⁶¹⁶ darstellten. Gleichzeitig verhalfen derartige technische Neuerungen der Naturwissenschaft zu immer neuen Erkenntnissen und einem gehobenen gesellschaftlichen Ansehen. Es setzte sich der positivistische Grundkonsens durch, dass sich durch empirische Beobachtung der materiellen Welt gesichertes Wissen erlangen ließe.⁶¹⁷ Die Fotografie – selbst eine Erfindung eben dieser Zeit – war mit diesen Entwicklungen aufs Engste verknüpft. Gleichzeitig kam ihr eine ambivalente Rolle zu, denn parallel zu den neuen Wissensgebieten, an deren Erkundung sie Anteil hatte, wurde sie im Kontext schwer erklärbarer Phänomene, wie etwa den X-Strahlen, auch bald zu einem Symbol für das Mysteriöse und Unbegreifliche. Tom Gunning merkt dazu an:

„Gegen Ende des 19. Jahrhunderts herrschte zwar immer noch der Glaube an den wissenschaftlichen Fortschritt vor, doch die magischen Möglichkeiten der Technik ließen auch manche Ängste wieder wach werden, die mit dem althergebrachten Glauben an das Übernatürliche verbunden waren.“⁶¹⁸

Zahlreiche Gaukler_innen unter den frühen Fotografinnen und Fotografen wussten sich dieser Stimmung zu bedienen und erstellten gezielt Aufnahmen, die so wirkten, als würden sie übersinnliche Phänomene abbilden. Berühmt geworden sind die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstandenen Fotos von realen Personen mit schemenhaften Umrissen weiterer Personen, die bei der Aufnahme selbst nicht anwesend waren und somit glaubhaft als Geister gedeutet werden konnten. In Wahrheit handelte es sich dabei um simpelste fotografische Tricks – vor allem dem der Mehrfachbelichtung – die dem nicht fachkundigen Publikum schlichtweg unbekannt waren.

⁶¹⁶ Susanne Holschbach, „Fotografie“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2014, S. 267 – 278, hier S. 273.

⁶¹⁷ Ebd., S. 22. Zum Einfluss der Röntgen-Fotografie auf die moderne Fotografie des zwanzigsten Jahrhunderts siehe das Kapitel über Fotogramme.

⁶¹⁸ Tom Gunning, „Unsichtbare Welten, sichtbare Medien“, in: Corey Keller (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 – 1900*, Wien: Brandstetter 2009, S. 51 – 64, hier S. 52.



Abb. 87:
Hand des Anatomen von Kölliker,
 Röntgenaufnahme von 1896.



Abb. 88:
 William J. Pierce, Geisterfotografie von
 1903.

Rückblickend ist derartigen Aufnahmen ihre kalkulierende Inszenierung oft allzu deutlich anzusehen. Häufig wurden derartige Aufnahmen angefertigt, um eine Verbindung zwischen lebenden und verstorbenen Familienmitgliedern herzustellen. So wurde versucht, „die Reiche der Lebenden und der Toten im Medium der Fotografie überlappen zu lassen.“⁶¹⁹ Katharina Sykora beschreibt den Unterschied zwischen solchen Geisteraufnahmen und der Totenfotografie wie folgt:

„Waren die Familien- und Ehepaarfotos, in denen die realen Körper der verstorbenen in der Pose von Lebenden agieren, primär darauf ausgerichtet, das materielle Fortbestehen im Diesseits zu beschwören, so betont die Geisterfotografie die geistig-seelische Symbiose von Lebenden und Toten.“⁶²⁰

Man sollte glauben, dass sich die Verortung der Fotografie im Grenzbereich zum Okkulten mit fortschreitendem Wissen über das Verfahren ganz von selbst gelegt hätte. Im Großen und Ganzen mag das auch zutreffen, dennoch hat Rolf H. Krauss in einem Aufsatz über

⁶¹⁹ Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie*, S. 125.

⁶²⁰ Ebd.

Karl Ludwig Reichenbach exemplarisch dargestellt, wie wenig eine sachliche Beweisführung dem Glauben an übersinnliche Phänomene im Bereich des Fotografischen anhaben kann.⁶²¹ Reichenbach, der auch als Zauberer von Cobenzl bekannt wurde, glaubte Mitte der 40er-Jahre des 19. Jahrhunderts eine spezielle Form der Fotografie entdeckt zu haben, die eine nicht genauer definierte und sonst nicht messbare Substanz namens „Od“ sichtbar machen könne. Die Existenz jener von Reichenbach auch als „Lebenskraft“ bezeichnete Substanz konnte allerdings niemals tatsächlich nachgewiesen werden. Die Ergebnisse seiner Versuche verdankten sich höchstwahrscheinlich allesamt einem schlampigen, wo nicht unsachgemäßen Umgang mit den fotografischen Materialien. Doch selbst der Umstand, dass ausgewiesene Experten und Expertinnen der Fotografie – darunter der Chemiker Josef Maria Eder – die Existenz des Ods in unabhängigen Versuchen widerlegt hatten,⁶²² konnte den Spekulationen um die mysteriösen Strahlen keinen Abbruch tun: „Alle wissenschaftlichen und auch fotografisch-technischen Widerlegungen [...] haben ihnen nichts anhaben können.“⁶²³ Als dann die Röntgen-Strahlen entdeckt waren, versuchten Reichenbachs Anhänger diese zu vereinnahmen und als Beweis für die eigenen Thesen einzusetzen. Aus den letzten Lebensjahren Reichenbachs sind schließlich Anekdoten überliefert, die sich äußerst passend in das mysteriöse Umfeld fügen. So soll der enttäuschte Entdecker auf der Suche nach dem endgültigen Beweis für seine Od-Strahlen am Grinzinger Friedhof Experimente vor frisch ausgehobenen Gräbern durchgeführt haben. Heute taucht sein Name mitunter noch in Erklärungsversuchen zu den in spiritistischen Kreisen populären Aura-Fotografien auf.

Was die Anekdote um Karl Ludwig Reichenbach verdeutlicht, ist, dass sich die Fotografie aller nüchterner Beweisführung und ihrer Verankerung in einem wissenschaftlichen Umfeld zum Trotz etwas von jener Irrationalität, jenem Zauber behalten hat, der ihr bereits bei ihrer Erfindung bekundet wurde. Ein mögliche Erklärung dafür lässt sich in dem Umstand erkennen, dass der fotografische Prozess mit seinen chemischen Reaktionen für Laien schlichtweg schwer nachvollziehbar ist und ihm deshalb stets etwas Geheimnisvolles anhaftet. Wolfgang Hagen hat auf den Widerspruch hingewiesen, dass

⁶²¹ Vgl. Rolf H. Krauss, „Karl Ludwig von Reichenbach. Die Strahlenlehre des Zauberers von Cobenzl und die Fotografie“, in: ders., *Kunst mit Fotografie. Und andere ausgewählte Texte zur Fotografie*, Bielefeld: Kerber 2006, S. 139 – 152.

⁶²² Zu Reichenbachs Verhältnis zur Wissenschaftswelt siehe auch: Katja Müller-Helle, „Stumme Zeugen. Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit“.

⁶²³ Ebd., S. 148.

jener Prozess, der so exakte visuelle Ergebnisse hervorbringt, selbst nicht beobachtet werden kann, wodurch das eigentliche Verfahren der Fotografie im strengen Sinne unsichtbar bliebe.⁶²⁴ Zudem wird am Ende des 19. Jahrhundert die für die Fotografie bisher maßgebende Verbindung zwischen Abbild und Referenten auf Grundlage einer Ähnlichkeit erschüttert. Röntgenbilder zeigen Dinge, die mit bloßem Auge eben gerade nicht gesehen werden können. Das Konzept des Index, einer Spur also, die eine existenzielle Verbindung zu ihrem Referenten unterhält, die stärker wiegt als der Aspekt der Ähnlichkeit, wird dann auch just zu jener Zeit von Charles Sanders Pierce entwickelt.⁶²⁵

Ein Gefühl für eben jene mysteriöse, undurchschaubare Seite der Fotografie versucht der Spielfilm *The Others* zu reaktivieren. Dabei ist die eigentliche Erzählung des Films gar nicht vor dem hier skizzierten historischen Hintergrund angesiedelt. In der Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs war die Fotografie als Medium gut etabliert und als Technik, die neben einem professionellen Berufsstand auch von zahlreichen Amateurrinnen und Amateuren betrieben wurde, längst in der Mitte der Gesellschaft angekommen. So verfügten auch Personen, die sich nicht ausdrücklich mit Fotografie befassten, über ein grundsätzliches Verständnis des Verfahrens.

Die Regie bedient sich gleich mehrerer Tricks, um dennoch ein Gefühl für Fotografie entstehen zu lassen, wie es oben für die Zeit um die Jahrhundertwende beschrieben wurde. Zum einen spielt sich die gesamte Handlung des Films in einem von der Außenwelt abgeschlossenen Mikrokosmos, in dem konkrete Bezüge zum realen historischen Kontext nicht existieren. Die mysteriöse Krankheit der Kinder macht es zudem notwendig, auf elektrisches Licht zu verzichten, weshalb das gesamte Setting – zumal vor dem Hintergrund viktorianischer Architektur – in eine frühere Zeit entrückt scheint. Würde der soeben zu Ende gegangene Zweite Weltkrieg nicht wiederholt erwähnt werden, könnte die Geschichte ebenso gut ein halbes Jahrhundert früher spielen. Und schließlich sind da natürlich noch die Fotografien selbst, die aus dem Zeitraum des ausgehenden 19. Jahrhunderts stammen und – da weitere, neuere Fotografien nicht vorkommen – die einzige im Film sichtbare Referenz für das fotografische Verfahren darstellen.

⁶²⁴ Vgl. Wolfgang Hagen, „Being There!“, Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie, S. 111.

⁶²⁵ Vgl. Charles Sanders Peirce, *Semiotische Schriften*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 191f.

In der ersten diesbezüglichen Szene des Films entdeckt Grace in einem als Rumpelkammer erkennbaren Raum – dem die Ausstattung unter Rückgriff auf eindrucksvolle Mengen an Spinnweben ganz offensichtlich in ein unheimliches Licht rücken wollte – ein Album mit Post-mortem-Aufnahmen. Als sie das Büchlein durchblättert, wird sie von der Haushälterin Misses Mills überrascht, woraufhin sie diese fragt, ob sie wisse, was es mit diesen Aufnahmen auf sich habe.



Abb. 89:
Grace und Misses Mills
betrachten das „Book of the
Dead“.
Screenshoot aus *The Others*,
TC: 00:39:32.

„Do you have any idea what this might be?“, fragt sie. „It’s a photograph album, Ma’am“, antwortet die alte Dame. „But have a look. They are all asleep“, hakt Grace nach, was ihr einen verständnislosen Blick der alten Dame einbringt. „They are not asleep, Ma’am. They are dead!“, klärt sie die Haushälterin auf und fügt hinzu: „It’s a book of the dead.“ Es folgt eine kurze Erläuterung, die sich wohl auch an die Zuseherinnen und Zuseher richtet: „In the last century, I believe, they used to take photographs of the dead in the hope that their souls would go on living through the portraits.“

Doch was die Haushälterin mit diesen wenigen Worten darstellt, ist nicht lediglich die für das Verständnis der Handlung notwendige Basisinformation dieser speziellen fotografischen Gattung, es ist gleichzeitig so etwas wie das Substrat einer theoretischen Perspektive, die das Medium Fotografie seit langem begleitet. Der Tod ist seit jeher eines der ältesten und meistbemühten Themen der Fototheorie.⁶²⁶ In verblüffend ähnlicher Weise wie die Haushälterin aus *The Others* beschreibt etwa André Bazin eine der zentralen Funktionen der Kunst schlechthin: „Der Tod ist nichts anderes als der Sieg der

⁶²⁶ Für einen Überblick siehe: Jörn Glasenapp, „Der Beweis, das Schweigen, der Gebrauch und der Tod“, in: Gundolf S. Freyermuth, Lisa Gotto (Hg.), *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 71 – 101.

Zeit. Die fleischliche Gestalt des Menschen künstlich erhalten, hieß ihn aus dem Strom der Zeit künstlich herauszureißen, ihn an das Leben zu fesseln.“⁶²⁷ Bazin spricht an dieser Stelle jedoch (noch) nicht über Fotografie sondern über die Praxis des Einbalsamierens, wie sie aus der ägyptischen Hochkultur überliefert ist. Bazin erkennt einen Zusammenhang zwischen der Mumifizierung und der Entwicklung von Malerei und Skulptur, die die Funktion des Andenkens und Bewahrens sukzessive übernommen hätten. Fotografie und Film seien dann auch die ersten Künste gewesen, die es verstanden hätten, das Verlangen nach Realismus „endgültig und ihrem Wesen gemäß“ zu befriedigen.⁶²⁸ Die Totenfotografie, wie sie in *The Others* dargestellt wird, ist nichts anderes als die konkrete Umsetzung dieser Theorie.

Roland Barthes schließt in die *Die helle Kammer* an Bazins Überlegungen an. Und das teilweise sehr konkret. So spricht auch er von der „Einbalsamierung“, die im Moment der Aufnahme stattfindet und dem „Ereignis des Todes“, das der Fotografierte dabei im kleinen erfährt.⁶²⁹ Barthes weist aber auch auf einen eklatanten Widerspruch hin, der allen Fotografien innewohnt. Ihm zufolge bringe die Fotografie den Tod gerade erst dadurch hervor, dass sie das Leben aufbewahren wolle.⁶³⁰ Ein Grund dafür lässt sich in der fortlaufenden Zeit sehen, die sich sofort nach dem Auslösen zwischen den durch die Aufnahme festgehaltenen Moment und den späteren Moment des Betrachtens schiebt. Barthes erläutert den Gedanken anhand einer Aufnahme eines zum Tode Verurteilten. Über die Aufnahme schreibt er: „das wird sein und das ist gewesen; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.“⁶³¹ So wohnt jedem Foto immer auch die Differenz zum Moment der Aufnahme und damit das Wissen um das Vergehen der Zeit, das Heranrücken des Todes inne. Barthes Noema der Fotografie steht im Perfekt: „Es-ist-so-gewesen“. Vor dem Hintergrund der Post-mortem-Fotografie erscheinen diese Überlegungen in einem neuen Licht. Auf ihnen hat die Zeit ihr Motiv bereits eingeholt.

Schon vor Roland Barthes hatte bereits Siegfried Kracauer der verstreichenden Zeit, die sich zwischen den Moment der Aufnahme und das Betrachten der Fotografie schiebt, wesentliche Bedeutung beigemessen. Dieses Auseinanderdriften von Vergangenheit und

⁶²⁷ André Bazin, „Die Ontologie des fotografischen Bildes“, S. 59.

⁶²⁸ Ebd., S. 61.

⁶²⁹ Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 22.

⁶³⁰ Ebd., S. 103.

⁶³¹ Ebd., S. 106.

Gegenwart verleihe der Fotografie etwas Gespenstisches.⁶³² Eine Erwähnung des Textes Kracaurs im Kontext von *The Others* scheint demnach naheliegend. Doch bei genauer Betrachtung, wird ein Widerspruch deutlich.

„Es fröstelt den Betrachter alter Fotografien. Denn sie veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks; nicht der Mensch tritt in seiner Fotografie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet.“⁶³³

Das Unbehagen leitet sich laut Kracauer davon ab, dass der Mensch selbst von der Fotografie eben nicht fassbar sei, sondern stets etwas, was der Mensch einst war. Sämtliche Details einer Aufnahme – vor allem aber die Mode einer vergangenen Zeit – belegten diesen Umstand.⁶³⁴ Nun ist es jedoch so, dass eben jene Differenz, die laut Kracauer und Barthes Fotografien immer anhaftet, beim vorliegenden Beispiel gerade nicht schlagend wird. Die Personen auf der Post-mortem-Aufnahme und die tatsächlichen Hausbediensteten, wie sie sich zu Beginn des Films ihrer neuen Dienstgeberin präsentieren, scheint keine Zeit zu trennen. Lediglich das Datum auf der Rückseite der Aufnahme belegt die Zeitspanne eines halben Jahrhunderts, die auf dem Bild selbst nicht herauszulesen wäre. Das „Frösteln“ im Falle von *The Others* ist demnach einem gewitzten Spiel mit etablierten Wahrnehmungsgewohnheiten geschuldet. Eben deshalb, weil wir uns beim Betrachten von Fotografien eine erkennbare zeitliche Differenz erwarten, wirkt es unheimlich, wenn wir eine solche nicht ausmachen können.

Grace entdeckt in der besagten Szene aber nicht lediglich ein Foto, sie hat es gleich mit einem ganzen Album zu tun. Das Fotoalbum stellt eine Sonderform in der Betrachtung von Fotografien dar. Es steht in einer Linie zu den Etuis, wie sie für die Daguerreotypen üblich waren, erweitert diese an sich bereits intime Form aber noch um den Aspekt der individuellen Personalisierung. Alben weisen immer eine von ihrem Besitzer festgelegte Ordnung auf, die weit über eine bloße Aneinanderreihung von Bildern hinausgeht.

⁶³² Vgl. Siegfried Kracauer, „Die Fotografie“ [Orig. 1927], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 230 – 247, hier S. 239.

⁶³³ Ebd., S. 240.

⁶³⁴ Ebd., S. 238.



Abb. 90 und 91:
Grace findet das Album mit den Aufnahmen der Toten,
Screenshot *The Others*, TC: 00:38:44 und 00:39:50.

Timm Starl hat in seiner Untersuchung über die Knipserfotografie darauf hingewiesen, dass private Fotoalben immer auf Selektion beruhten.⁶³⁵ Gleichzeitig ist an die Physis der Alben eine besondere, einzigartige Form des Betrachtens gebunden. So schreibt auch Vilém Flusser in seinen Überlegungen zu den Technobildern Fotoalben eine Sonderform zu. Nur bei ihnen sei eine persönliche, direkte und dialogische Form der Kommunikation über Bilder möglich.⁶³⁶ Flusser spricht von „Elitekommunikation“ bzw. „Baum-Diskursen“, bei denen die Empfänger gleichzeitig immer auch Sender seien. Die weit üblichere Form des Betrachtens von Technobildern sei dagegen der von Flusser als Massenkommunikation beschriebenen „Amphitheaterdiskurs“. Eine Anordnung, die eine einzige Sprecherperson bevorzuge.⁶³⁷ So, wie das etwa im Kino oder bei Dia-Vorträgen – um in der Zeit des analogen Bildes zu bleiben – der Fall ist. Fotoalben erzeugen somit eine weit persönlichere Beteiligung der Betrachter_innen, die zudem durch den haptischen Aspekt der Berührungen, die das Durchblättern des Albums notwendig macht, verstärkt wird.

„Mit Hilfe von Fotografien konstruiert jede Familie eine Portrait-Chronik ihrer selbst“, schreibt Susan Sontag in Anschluss an Pierre Bourdieu.⁶³⁸ Das Fotoalbum lässt sich demnach als „eine tragbare Kollektion von Bildern, die Zeugnis von familiärer Verbundenheit ablegt“⁶³⁹, verstehen. In *The Others* erscheint diese intime „Kollektion von Bildern“ ausschließlich in der Form von Aufnahmen, die den Tod der Familienmitglieder

⁶³⁵ Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografen in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München: Koehler und Amelang 1995, S. 148.

⁶³⁶ Vilém Flusser, *Kommunikologie*, S. 181.

⁶³⁷ Ebd., S. 179.

⁶³⁸ Susan Sontag, „Über Fotografie“, S. 14.

⁶³⁹ Ebd.

illustrieren. Die spezielle Form des Betrachtens, die ein Album evoziert – von der Regie durch mehrere Großaufnahmen unterstrichen – verstärkt den angestrebten Effekt des Unbehagens.

An der zweiten Stelle des Films, an der sich die Regie der Fotografie bedient, scheint sich auf den ersten Blick das zu wiederholen, was man bereits aus der ersten derartigen Szene kennt: Grace findet eine weitere Post-mortem-Aufnahme, auf der drei Personen gemäß den Konventionen dieser fotografischen Gattung abgebildet sind. Es handelt sich um die drei Hausbediensteten, die Grace zu Beginn des Films eingestellt hat. Auf der Rückseite des Fotos ist das Datum der Aufnahme mit Dezember 1891 vermerkt. Diese Entdeckung wird durch die spezielle Montage der Szene noch verstärkt. Kurz bevor Grace die Fotografie findet, haben sich ihre Kinder nämlich in den nächtlichen Park geschlichen, wo sie schon bald über mehrere Grabsteine stolpern, die ihnen bisher nicht aufgefallen waren. In einer Parallelmontage wird das Entdecken der Totenfotografie durch Grace nun dem Entdecken der Grabsteine durch ihre Kinder gegenübergestellt.

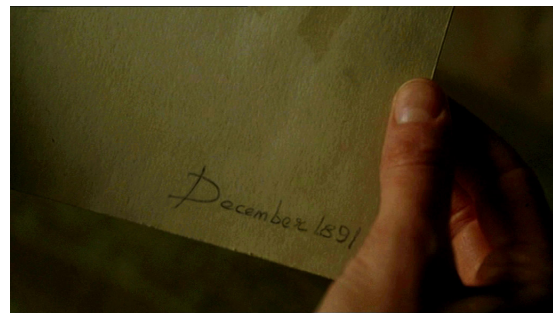


Abb. 92 und 93:
Zwei Belege: Grabstein und Fotografie,
Screenshots aus *The Others*, TC 01:22:03 und 01:21:47.

Das auf der Rückseite der Fotografie vermerkte Datum der Aufnahme wird so in die Nähe einer Grabinschrift gerückt, während die Portraits der Verstorbenen zu Grabmalportraits werden, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts tatsächlich erstmals aufkamen.⁶⁴⁰

Diesmal kommt zu dem rational nachvollziehbaren Unbehagen, das einem beim Anblick derartiger Bilder überkommen mag, also noch ein weiteres irrationales Unbehagen hinzu: Die abgebildeten Personen treiben sich nämlich zur selben Zeit – und das ist etwa ein halbes Jahrhundert nach dem Entstehen der Aufnahmen – im Haus und auf dem Anwesen herum. Ganz so, als ob sie noch leben würden. Für den Film kann das nur

⁶⁴⁰ Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, S. 258f.

zweierlei bedeuten: Entweder hat Grace es tatsächlich mit lebenden Toten zu tun – oder die Toten auf der Fotografie sind nicht echt. In Folge soll ein genauerer Blick auf die konkreten Fotografien und deren Verweise auf die Fotografiegeschichte geworfen werden.

3.2.2 Bayard und Witkin – fotohistorische Eckpunkte des inszenierten Todes

Aufnahmen von Verstorbenen haben innerhalb der Fotografiegeschichte eine Tradition, die sich bis zur Geburtsstunde der Technik zurückverfolgen lässt. Hippolyte Bayard, der in manchen Darstellungen als vierter Erfinder der Fotografie⁶⁴¹ in eine Reihe mit Niépce, Daguerre und Talbot gestellt wird, in anderen Werken aber lediglich unter „weitere unabhängige Entdecker“⁶⁴² läuft, nimmt zumindest in Bezug auf dieses spezielle Genre eine besondere Rolle ein. Seine Aufnahme *Selbstporträt als Ertrunkener* von 1840 ist gleich in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Wolfgang Kemp nennt dafür gleich eine Vielzahl von Gründen:

„Die erste Anwendung von ‚directorial photography‘, also inszenierter Fotografie, der erste männliche Akt, das erste Auftreten von ‚body art‘, das erste Tatortfoto, der erste Einsatz einer Fotografie für beweiszwecke, die erste Verwendung von Fotografie für Scherze, Ironie und höhere Bedeutung und die erste Identifikation der Fotografie mit dem Tod – Stichwort ‚Mortifikation‘“⁶⁴³

Den Hintergrund für all das stellt Bayards geringfügig verspätete fotografische Erfindung dar. Zeitgleich zu Daguerre und Talbot arbeitete er an einem Direktpositivverfahren, das als Bildträger mit Chlorsilber behandeltes Papier verwendete.⁶⁴⁴ Am 20. Mai legte er François Arago schließlich einige Proben seiner Arbeit vor. Nicht nur aber waren diese Aufnahmen den präzisen Bildern Daguerres in Schärfe und Klarheit unterlegen, auch hatte François Arago zu diesem Zeitpunkt bereits den Ankauf der Erfindung Daguerres eingeleitet.⁶⁴⁵ Am 11. November übergab Bayard dann seine gesamten Unterlagen der

⁶⁴¹ Vgl. Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie*, S. 19.

⁶⁴² Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 92.

⁶⁴³ Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie*, S. 20.

⁶⁴⁴ Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, S. 95.

⁶⁴⁵ Ebd.

Akademie der Wissenschaften in Paris, wo erst knapp drei Monate zuvor, am 19. August, Daguerres Verfahren präsentiert worden war.⁶⁴⁶ Drei Monate mögen eine kurze Zeit sein für jemanden, der sein ganzes Leben mit der Erforschung eines Verfahrens verbracht hatte, und dennoch war es bereits zu viel für eine angemessene Würdigung oder finanzielle Abgeltung. Bayard hat seine Enttäuschung darüber in der erwähnten Fotografie auf eigenwillige Art zum Ausdruck gebracht. Die Rückseite der Aufnahme ist mit einem fingierten Abschiedsbrief versehen:

„Soweit mir bekannt ist, beschäftigt sich dieser begabte und unermüdliche Forscher während ungefähr drei Jahren mit der Vervollkommnung seiner Erfindung. Die Akademie, der König und alle diejenigen, die diese Bilder gesehen haben, waren von Bewunderung erfüllt [...]. Das hat ihm viel Ehre, aber keinen Pfennig eingebracht. Die Regierung, die Herrn Daguerre viel zu viel gegeben hatte, erklärte, nichts für Herrn Bayard tun zu können.“⁶⁴⁷

Ein morbider Scherz und zugleich, das wäre Wolfgang Kemps Aufzählung noch hinzuzufügen, vermutlich die erste Post-mortem-Fotografie der Geschichte – wenngleich eine gefälschte.

Im Bereich der zeitgenössischen Kunstfotografie – und damit am anderen Ende der Fotografiegeschichte – lässt sich vieles von dem, was Bayard bereits 1840 so witzreich vorgemacht hat, wiederfinden. Die im gleichen Maße verstörenden wie visuell überwältigenden Arbeiten des US-Amerikaners Joel-Peter Witkin schließen unter Rückgriff auf ein enormes fotografisches Können⁶⁴⁸ an eine Bilderwelt an, die tief in der frühen Fotografiegeschichte wurzelt. Witkin, der ursprünglich Bildhauerei studiert hatte und sich der Fotografie anschließend von zwei Seiten her – praktisch als Fotoassistent in New York, theoretisch als Student an der Universität von New Mexiko – näherte⁶⁴⁹, integriert auf konsequente Weise Werke der Fotogeschichte in sein eigenes Oeuvre. Die

⁶⁴⁶ Ebd., S. 96.

⁶⁴⁷ Hans Michael Koetzle, *Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern, 1827 – 1926*, Köln: Taschen 2008, S. 29.

⁶⁴⁸ Witkins Fotos sind persönlich hergestellte Vergrößerungen, die einer aufwendigen Nachbearbeitung unterzogen werden. Sein Werk umfasst kaum mehr als 150 Bilder, deren Abzüge meist auf fünfzehn Stück limitiert sind. Vgl. Stefanie Diekmann, *Mythologien der Fotografie*, München: Fink 2003, S. 11.

⁶⁴⁹ Vgl. Joel-Peter Witkin, *Zögling und Meister*, München: Schirmer und Mosel 2000.

Bezugnahmen beschränken sich jedoch nicht lediglich auf das Gebiet der Fotografie, sondern reichen weit in Bereiche anderer Kunstformen. Dabei zeichnet es seine Arbeitsweise aus, dass er „die Werke der Vergangenheit nicht willkürlich sondern konsequent in sein Schaffen integriert und daß er auf Masaccio ebenso Bezug nimmt wie auf Miró, auf Lewis Carroll ebenso wie auf Man Ray, ohne daß er je den Sirenentönen irgendeines Akademismus verfiel.“⁶⁵⁰ In Witkins Bildern wimmelt es von Verehrten und Toten. Daneben zeigt er immer wieder von der Gesellschaft Ausgestoßene und thematisiert sexuelle Tabus. Stefanie Diekmann über Witkins Modelle: „Er fotografiert sie tot oder lebendig, deformiert, entstellt oder anderweitig gezeichnet; manchmal zeigt er sie bei sexuellen Handlungen, in Zuständen körperlicher Qual oder eingespannt in seltsame und furchterregende Apparaturen.“⁶⁵¹ So korrigiert er auf meist subtile, manchmal plumpe Weise den normativen Blick, der große Teile der Fotografiegeschichte bestimmt hat und immer noch bestimmt. In direkter Bezugnahme auf die Bewegungsstudien Muybridges etwa fotografiert er anstelle der von derartigen Aufnahmen bekannten idealtypischen Körper eine stark übergewichtige Frau und einen Transsexuellen.



Abb. 94:
Joel-Peter Witkin,
Alternates for Muybridge, 1984.

Wie Bayard hat auch Witkin eine Aufnahme angefertigt, auf dem er seinen eigenen Tod inszeniert. Allerdings in der für ihn typischen Überhöhung und unter Beifügung der für seine Aufnahmen charakteristischen Elemente: *Myself as a dead clown* zeigt einen

⁶⁵⁰ Ebd., S. 6.

⁶⁵¹ Stefanie Diekmann, *Mythologien der Fotografie*, S. 11.

aufgebarten leblosen Körper mit weit aufgerissener Brust und frei liegenden Rippen. Zudem wurde dem Leichnam offensichtlich der Penis amputiert und auf die Nase gepflanzt. Der Verweis auf Hippolyte Bayards *Selbstportrait als Ertrunkener* ist im Bildaufbau Witkins nur wage angedeutet. Dennoch eint beide Aufnahmen eine Inszenierung, die einmal rätselhaft und angedeutet, das andere Mal ins Groteske übersteigert ausfällt. In beiden Fällen ist sie dem Betrachter aber als solche erkennbar. Anders ausgedrückt: Man merkt, hier stimmt etwas nicht.



Abb. 95 und 96:

links: Joel-Peter Witkin, *Myself as a dead clown*, 2007.

rechts: Hippolyte Bayard, *Selbstbildnis als Ertrunkener*, 1840.

Die Arbeit Witkins ist ein Beispiel dafür, dass jene rätselhafte Seite der Fotografie, vor dessen Hintergrund *The Others* seine Gruselgeschichte erzählt, bis in die Gegenwart reicht. Gleichzeitig belegen Witkins zahlreiche Ausstellungstätigkeiten an den renommiertesten mit Fotografie befassten Museen⁶⁵², dass aus dieser einstmaligen Sonderform der Fotografie längst ein selbständiger Teil der Kunstwelt geworden ist.

Wenngleich die Aufnahme, die in *The Others* gezeigt wird, einer ähnlichen Bilderwelt entnommen ist, folgt sie gänzlich anderen Gesetzmäßigkeiten. Auch sie ist inszeniert, jedoch nicht in einer Weise, die einen morbiden Scherz erahnen lässt, sondern in einer Form, die auf rituelle Praktiken im Umgang mit dem Tod, auf eine *ars moriendi* verweist.

⁶⁵² Mit dem bisherigen Höhepunkt einer Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum 1996. Vgl. ebd.

Im konkreten Fall sind die leblosen Körper der Hausangestellten auf einer Bank, vielleicht auch auf einem Bett, nebeneinander angeordnet. Die Augen haben sie geschlossen, die Köpfe hängen, wie man es von im Sitzen Eingeschlafenen kennt, leicht zur Seite. Die Inszenierung steht in einer für Totenbilder bekannten Tradition, die die Porträtierten als Schlafende zeigt.⁶⁵³ Katharina Sykora schreibt, dass derartige Bilder den Tod als einen dem Schlaf verschwisterten Zustand erscheinen lassen. „Ein Bündnis wird hier zwischen beiden Sphären geknüpft, das sich durch Einführung der Hinterbliebenen in den Zustand des Todes herstellen und aufrechterhalten lässt.“⁶⁵⁴ Von eben einem solchen Bündnis, von einer Verbindung zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten handelt *The Others*.



Abb. 97:
Totenfotografie der noch
lebenden Hausbediensteten.
Screenshot aus *The Others*,
TC: 01:21:47.

Nur wird eine derartige Verbindung hier nicht lediglich angedeutet, sondern vielmehr dient die Fotografie als endgültiger und unwiderlegbarer Beweis dafür, dass die Protagonistin es tatsächlich mit Geistern zu tun hat. Was dabei schlagend wird, ist der feste Glaube daran, dass etwas, was man auf einer Fotografie sieht, tatsächlich wahr sein muss. Jene Beglaubigungsfunktion also, die sich quer durch die Fototheorie zieht und bei Susan Sontag in einer Form erscheint, die sich wie eine Interpretation der Szene aus *The Others* lesen lässt: „Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt‘, wenn man uns eine Fotografie davon zeigt.“⁶⁵⁵ Tatsächlich

⁶⁵³ Bei aller Sorgfalt der Inszenierung scheint der Regie hier dennoch ein nicht unbedeutender Fehler unterlaufen zu sein: In der für diese Arbeit überblickten Literatur zur authentischen Post-mortem-Fotografie ist kein einziger Fall einer Gruppenaufnahme dokumentiert.

⁶⁵⁴ Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, S. 102.

⁶⁵⁵ Susan Sontag, „In Platos Höhle“, S. 11.

hat Grace, bevor sie die Aufnahme der toten Bediensteten findet, bereits „davon gehört“, dass ihr großes Haus nicht nur von Lebenden bewohnt wird. Hat ihre aufgeweckte Tochter ihr doch wiederholt und vollkommen furchtlos von ihren Erlebnissen mit den Toten berichtet. Doch erst als sie besagte Fotografie entdeckt, glaubt sie ihrer Tochter. Der dramaturgische Trick, den die Regie unter Rückgriff auf das Medium der Fotografie anwendet, ist dabei im Grunde höchst widersprüchlich: Ein Medium, das für absolute Glaubwürdigkeit steht, soll das absolut Unmögliche beweisen. Tatsächlich gibt es nur einen Weg, diesen Widerspruch aufzulösen: Die Fotografie muss gefälscht sein. Allerdings deutet die Regie diese Möglichkeit in keinem einzigen Moment an. Im Gegenteil: Gegen Ende unternimmt *The Others* schließlich noch einen Ausflug in jene okkulte Welt, die implizit die gesamte Stimmung des Films prägt. In einer Szene⁶⁵⁶, die die gesamte Erzählung um Tote und Lebende noch einmal auf den Kopf stellt, sieht man plötzlich eine Familie, die während des gesamten Films noch nicht vorgekommen war. Sie sind in Gesellschaft einer offensichtlich blinden Frau, die als Medium auftritt und versucht, Kontakt zur Welt der Toten herzustellen. Auch Grace und ihre Kinder sind anwesend, können von der Familie aber nicht gesehen werden. Der Protagonistin – und mit ihr den Zusehern und Zuseherinnen – wird so allmählich klar, dass auch sie und ihre Kinder längst tot sind und die Welt, zu der ihre Tochter immer wieder Kontakt hatte, nicht die der Toten, sondern die der Lebenden war.

Der Film schließt so mit Bildern, die noch einmal ganz deutlich die Stimmung einer Zeit heraufbeschwören, in der auch die Fotografie gerne als geheimnisvolle Technik inszeniert wurde. Tom Gunning hat über das Verhältnis von Fotografie und derartige Geisterbeschwörungen geschrieben: „Angesichts des Gewichts, das der Spiritualismus auf handfeste Beweise legte, lag es nahe, die Fotografie als ein mit Wissenschaft und Wahrhaftigkeit verbundenes Medium für Geistererscheinungen heranzuziehen.“⁶⁵⁷ Es scheint, als hätte Alejandro Amenábar diese Zeilen gelesen und daraus direkt die Idee für das Drehbuch von *The Others* entwickelt.⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ TC: 01:27:20 – 01:30:40.

⁶⁵⁷ Tom Gunning, „Unsichtbare Welten, sichtbare Medien“, S. 60.

⁶⁵⁸ Alejandro Amenábar hat auch das Drehbuch zu *The Others* verfasst und die Filmmusik komponiert.

3.2.3 Schlussbemerkung zu *Mr. Turner* und *The Others*

Anhand der behandelten Spielfilmsequenzen aus *Mr. Turner* und *The Others* lässt sich erkennen, welche unterschiedlichen Funktionen die Inszenierung des frühen fotografischen Verfahrens im Medium des Spielfilms übernehmen kann. Oberflächlich bedienen sich beide Filme der Fotografie, um die eigene Handlung voran zu treiben und eine jeweils spezifische Stimmung zu erzeugen. Bei einer genaueren Betrachtung stellt sich aber heraus, dass die beiden dafür von der Regie gewählten Wege ebenso unterschiedlich sind wie die fotografiehistorischen Verweise, die dabei nutzbar gemacht werden. Um die Unterschiede herauszuarbeiten, gilt es vorab die Form zu klären, in der Fotografie hier behandelt – und das heißt zu allererst: gezeigt – wird.

In einem ersten Schritt ist es hilfreich zu untersuchen, in welcher jeweils konkreten Ausprägung Fotografie innerhalb der übergeordneten filmischen Erzählung thematisiert wird. Von besonderer Bedeutung sind dabei Aspekte des Intermedialen im Sinne des Verweises einer medialen Technologie auf eine andere. Wie repräsentativ die hier exemplarisch untersuchten Anordnung für den Bereich der Intermedialitätsforschung als Kategorie für die konkrete Analyse medialer Konfigurationen ist, lässt sich auch daran erkennen, dass Irina Rajewski in ihrer Kategorisierung intermedialer Ansätze den für das Verhältnis von Fotografie und Film wohl populärsten Spielfilm überhaupt, Michelangelo Antonionis *Blow Up*⁶⁵⁹, einen exemplarischen Stellenwert einräumt.⁶⁶⁰

In einem abschließenden Schritt schließlich soll dargestellt werden, wie die behandelten Aspekte des Fotografischen bzw. die inszenierten Fotos selbst innerhalb der Dramaturgie der Spielfilme nutzbar gemacht werden. Es geht in diesem Punkt also nicht darum, wie Fotografie inszeniert wird, sondern darum, welche Teilhabe am Gelingen der jeweiligen Erzählungen der inszenierten Technik zukommt.

⁶⁵⁹ *Blow Up*, R.: Michelangelo Antonioni, UK 1966. Eine Gegenüberstellung vergleichbarer Beispiele aus dem aktuellen Spielfilmbereich mit Antonionis Referenzfilm ein halbes Jahrhundert nach dessen Entstehen scheint ein lohnendes Unternehmen, das an anderer Stelle nachzuholen sein wird.

⁶⁶⁰ Vgl. Irina Rajewski, „Intermedialität, *remediation*, Multimedia“, S. 200.

3.3 Verschachtelungen: Intermediale Verfahren in *Mr. Turner* und *The Others*

Im Folgenden soll vor dem Hintergrund einer Methodik, die im Bereich der Intermedialitätsforschung zur Beschreibung derartiger medialer Verschachtelungen entwickelt wurde, dargestellt werden, wie die beiden behandelten Filme sich des Themas der Fotografie bedienen und was sie dadurch erreichen bzw. auslösen. Es geht in der Folge also nicht um implizite fotografiehistorische, -theoretische und -soziologische Verweise, wie sie bisher maßgebend waren, sondern um die konkrete mediale Anordnung.

Intermedialität wird hier als Kategorie für die konkrete Analyse der beiden behandelten Filme verstanden und nicht als kulturelles oder mediales „Basisphänomen“, wie es laut Irina Rajewski im Grunde jeder Form der kulturellen Produktion immanent sei.⁶⁶¹ Im Fokus stehen also die werkspezifischen, intermedialen Relationen, da beide Filme neben einer ganz grundsätzlichen Remediation von Fotografien – die der Film gemäß seiner technischen Anordnung immer darstellt – auf inhaltlicher Ebene ausdrücklich auf die Fotografie als Verfahren rekurrieren. Gemäß einer Kategorisierung, die Rajewski für eine derartige Analyse vorgeschlagen hat, sind sämtliche der behandelten Sequenzen in einem ersten Schritt dem Phänomenbereich der „intermedialen Bezüge“ zuzuordnen. Dabei handelt es sich um die „Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent.“⁶⁶²

Mit anderen Worten: Innerhalb eines Spielfilms erscheinen Fotografien bzw. es wird auf die Art, wie Fotografien wahrgenommen werden, hingewiesen. *The Others* ist demnach vor allem ein Beispiel für den ersten Fall (Einzelreferenz), bei *Mr. Turner* liegen die Dinge jedoch komplizierter. Hier steht am Anfang einer derartigen Betrachtung nämlich eine kleine Überraschung: Streng genommen spielen konkrete Fotografien – sieht man von jener wenige Sekunden langen Einstellung ab, in der die Daguerreotypie Turners zu sehen ist⁶⁶³ – in dem gesamten Film keine Rolle. Im Grunde ist das nicht weiter verwunderlich, denn das Medium, das im Mittelpunkt der Biografie eines Malers steht, ist naturgemäß das der Malerei. Die Fotografie taucht hier lediglich dort auf, wo sie das

⁶⁶¹ Vgl. Irina Rajewski, „Intermedialität, *remediation*, Multimedia“, S. 199.

⁶⁶² Irina Rajewski, *Intermedialität*, S. 19.

⁶⁶³ *Mr. Turner*, TC: 01:56:04.

Gebiet der Malerei berührt. Etwa in Form der Faszination, die sie bei einem mit visuellen Phänomenen befassten Künstler wie William Turner zwingender Maßen auslöst. So wird das, was vom Film inszeniert wird, auch nicht in Form eines singulären fotografischen Produkts dargestellt, sondern etabliert sich innerhalb eines weiteren Zusammenhangs.

Auch eine Bezugnahme auf das semiotische System des inszenierten Mediums, wie sie Rajewski für ihre Kategorie der intermedialen Bezüge als typisch anführt, liegt im Fall von *Mr. Turner* nicht vor. Man könnte sagen, dass Film und Fotografie ihre Bilder auf dieselbe Weise erzeugen, weshalb sie sich zwangsläufig auch ein semiotisches System teilen. Will man in Bezug auf die Sequenzen aus *Mr. Turner* am Begriff der Intermedialität festhalten, ist das also nur auf einer weit allgemeineren Ebene möglich. Dann nämlich, wenn man Intermedialität, so wie es Rajewski unter Bezug auf einen Begriff Umberto Ecos in einem ersten Schritt tut, als „termine ombrellone“ beschreibt. Einen Schirmbegriff also, der „in der wissenschaftlichen Diskussion mit unterschiedlichsten Bedeutungen und Theorieentwürfen belegt“ ist.⁶⁶⁴ Demnach wäre unter diesem Schirm auch Platz für ein Phänomen, das einzig darin besteht, dass ein Medium – in welcher Form auch immer – auf ein anderes verweist. Das wirft die Analyse allerdings auf ein Stadium zurück, das für die vergleichende Untersuchung konkreter medialer Anordnungen wenig aussagekräftig ist.

Eine weit präzisere Möglichkeit, jene Szenen aus *Mr. Turner* als intermediales Verfahren zu beschreiben, bietet der von Jens Schröter vorgeschlagene Ansatz der „transformationalen Intermedialität“. Dabei geht es zu allererst lediglich darum, „daß ein Medium ein anderes repräsentiert.“⁶⁶⁵ Auch Schröter spricht hier von konkreten medialen Produkten und wirft sogleich die Frage auf, ob sich in einem derartigen Fall überhaupt von Intermedialität sprechen lässt,

„da schließlich ein Artefakt eines bestimmten Mediums (z.B. ein Film) ein anderes Medium (bspw. Gemälde) nicht *als Anderes* enthält sondern repräsentiert. Ein Gemälde in einem Film, ein Gebäude auf einem Photo, sind keine Gemälde oder Gebäude mehr, sondern integraler Teil des sie repräsentierenden Mediums – sie werden repräsentiert. Insofern wäre bspw. ein Photo eines

⁶⁶⁴ Ebd., S. 6.

⁶⁶⁵ Jens Schröter, „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 7. Jg, 2/1998, S. 129 – 154, hier S. 139.

geschriebenen Textes keine inter-mediale Beziehung, sondern
eben ein *Photo*, das referentiell auf einen Text verweist.“⁶⁶⁶

Analog zu diesem Beispiel lässt sich nun die Sequenz aus *Mr. Turner* setzen: Anstelle eines Fotos, das einen geschriebenen Text zum Inhalt hat, handelt es sich um einen Film, der das frühe fotografische Verfahren zum Inhalt hat. Wie Schröter in Folge weiter ausführt, spricht einiges dafür, die Rede von der Intermedialität trotz der obigen Bedenken beizubehalten, denn immerhin handle es sich dabei um eine Beziehung zwischen zwei Medien. Eine Beziehung, die – zumal in Hinblick auf das hier behandelte Beispiel – höchst aussagekräftig sein kann.

„Ein Medium *verweist* auf ein anderes – es kann das repräsentierte Medium dadurch kommentieren, was wiederum interessante Rückschlüsse auf das ‚Selbstverständnis‘ des repräsentierten Mediums zulässt. Und es kann das repräsentierte Medium auf eine Art und Weise repräsentieren, die dessen lebensweltliche, „normale“ Gegebenheitsweise verfremdet oder gleichsam transformiert.“⁶⁶⁷

All das setzt voraus, dass ein Wissen über das repräsentierte Medium vorliegt. Schröter spricht hier von „ontologischen Implikationen“⁶⁶⁸. Anders ausgedrückt: Die Transformation kann nur stattfinden, wenn es etwas gibt, das transformiert und dadurch Neubewertet werden kann. Das heißt gleichzeitig auch, dass die medialen Produkte oder Verfahren, die von einem anderen Medium thematisiert werden, als solche klar erkennbar sein müssen. All dies ist bei den behandelten Sequenzen aus *Mr. Turner* der Fall. Das starke Interesse, das William Turner an dem fotografischen Verfahren hatte, führt dazu, dass die Sequenzen beim Daguerreotypisten geradezu wie komprimierte Schulungseinheiten wirken. Ein Crashkurs in Sachen früher Fotografie. Die zahlreichen Fragen des Malers, die Erklärungen des Fotografen vor dem ritualisierten Hintergrund des Besuchs eines Studios und dem anschließenden Betrachten der Aufnahme, aktualisieren so die fotografiespezifischen Kenntnisse der Zuseherinnen und Zuseher.

⁶⁶⁶ Ebd. (Hervorhebung im Original).

⁶⁶⁷ Ebd., S. 140 (Hervorhebung im Original).

⁶⁶⁸ Ebd.

In *Der fotografische Akt* von Philippe Dubois gibt es eine Stelle, die so wirkt, als hätte der Regisseur Mike Leigh sie sich als Anleitung für diese Szenen genommen:

„Will man begreifen, worin die Originalität des fotografischen Bildes liegt, so muss man zwangsläufig den Prozeß näher ins Auge fassen als das Produkt, und dies in einem sehr weiten Sinn: Man muss nicht nur auf elementarster Ebene die technischen Modalitäten der Bildkonstituierung (den Lichtabdruck) berücksichtigen, sondern weiterschreitend die *Gesamtheit der Umstände, die auf allen Ebenen den Bezug des Bildes zu seiner referentiellen Situation definieren*, und zwar sowohl im Moment der Produktion (Bezug zu Referenten und zum fotografierenden Operator: die Geste des Blicks auf das Objekt: den Moment des Aufnehmens) als auch im Moment der Rezeption (Bezug zum betrachteten Objekt: Die Geste des Blicks auf das Zeichen: den Moment des Erkennens – der Überraschung oder des Verkennens). Bei jedem Bild kommt also das gesamte Feld der Referenz zu Tragen.“⁶⁶⁹

Genau das tut die Regie im Fall von *Mr. Turner*: Die Sequenzen, in denen die Fotografie thematisiert wird, umfassen sämtliche der erwähnten Bereiche. Die Produktion im Studio, die Rezeption in den eigenen vier Wänden und den Moment des Erkennens. Der Prozess steht deutlich über dem Produkt. Die vorangestellte ausführliche Analyse der behandelten Szenen hat zudem dargestellt, wie umfangreich und historisch genau die Darstellung des fotografischen Verfahrens im Falle von *Mr. Turner* ausfällt. So bezieht sich die Repräsentation nicht lediglich auf das Verfahren der Daguerreotypie selbst, sondern berührt auch kunsttheoretische und soziologische Aspekte. In diesem Sinne dienen die Szenen trotz der konkreten Informationen, die sie über die Technik der Daguerreotypie liefern, weniger deren expliziter Repräsentation, denn als Vehikel für eine Stimmung, die zur Charakterisierung jener letzten Lebensjahre William Turners relevant war. Das neue Medium Fotografie steht damit vor allem stellvertretend für den technischen Wandel, dem das England des ausgehenden 19. Jahrhunderts unterworfen war.

Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist, dass Philippe Dubois' Modell des fotografischen Akts, das so vielfältige Elemente berücksichtigt, innerhalb der Fototheorie eine vermittelnde Position zwischen jenen Ansätzen einnimmt, die das analoge

⁶⁶⁹ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 68 (Hervorhebung im Original).

fotografische Bild einerseits als Produkt eines primär auf Indexikalität beruhenden Prozesses, andererseits als Ergebnis einer kulturellen Codierung begreifen wollen.⁶⁷⁰ In Bezug auf fotografiethoretische Überlegungen, die derartige Inszenierungen stets begleiten, bewegt sich Mike Leigh mit dieser Darstellung gewissermaßen also auf neutralem Boden.

Gebaut sind beide erwähnten Szenen rund um den Vorgang der Belichtung. Jener Moment direkt nach dem Betätigen des Auslösers – in der Frühphase der Fotografie und damit auch in dem behandelten Beispiel immerhin eine Zeitspanne von einigen Sekunden, wenn nicht Minuten – stellt für Dubois eine Unterbrechung sämtlicher Codes dar. „Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen des Codes, ein nahezu reiner Index.“⁶⁷¹ Mit dieser Beschreibung – die recht deutlich an Roland Barthes Formulierung von der Fotografie als „Botschaft ohne Code“⁶⁷² anknüpft – wird ein Moment bestimmt, der die Reinheit der fotografischen Aufnahme garantiert. Gleichzeitig kommt dabei das Medienspezifische der Fotografie zum Tragen: „Gerade im Akt des Auslösens manifestiert sich der radikal neue – ontologische (wenn man so will) – Status fotografischer Bilder. In ihm wird deutlich, daß die Fotografie ein kategoriell neues Darstellungsprinzip realisiert.“⁶⁷³ Herta Wolf hat darauf hingewiesen, dass die zahlreichen Diskussionen um den Kunstcharakter der Fotografie der Jahrhundertwende, indem sie just jenen Moment zu umgehen und zu leugnen versuchten, ihn erst recht als besonders relevant auswiesen.⁶⁷⁴ Ein Umstand, den bereits André Bazin auf eine griffige Formel gebracht hatte: „Alle Künste beruhen auf der Anwesenheit des Menschen, nur die Fotografie zieht Nutzen aus seiner Abwesenheit.“⁶⁷⁵

Jener Moment der Belichtung, das Entstehen der Lichtspur also, wird von der Regie dann auch besonders hervorgehoben. Der Daguerreotypist gibt die Belichtungszeit mit zehn Sekunden an und versucht sie durch das Summen eines Themas aus einer Verdi-Oper zu überbrücken. Zuvor wird Turner noch ersucht, seinen Blick auf die Blumen zu richten, die neben der Kamera bereitgestellt wurden.

⁶⁷⁰ Vgl. Susanne Holschbach, „Fotografie“, S. 274.

⁶⁷¹ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 55.

⁶⁷² Vgl. Roland Barthes, „Die Fotografie als Botschaft“, S. 12.

⁶⁷³ Herta Wolf, Vorwort zu *Der fotografische Akt*, in: Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 9.

⁶⁷⁴ Vgl. ebd.

⁶⁷⁵ André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes“, S. 62.



Abb. 98:
Anweisung zur Blickführung,
Screenshot aus *Mr. Turner*,
TC: 01:55:09.

Ein Trick, der den Zweck hat, den Augen der portraitierten Person einen festen Anhaltspunkt zu geben, und bis heute in Handbüchern zur Fotografie seinen fixen Platz hat. Der Moment der Belichtung selbst wird von der Regie dann zusätzlich dramatisiert. Tatsächlich liegen zwischen dem Öffnen des Objektivs per Abnehmen des Deckels – die damaligen Kameras verfügten noch über keinen eigenen per Auslöser betätigten Verschluss – bis zum Schließen durch das Wiederaufsetzen beinahe zwanzig Sekunden Filmlaufzeit und damit exakt das Doppelte der im Film genannten Belichtungszeit. Zudem ist die Szene so komponiert, dass die Einstellung, die den Fotografen und seinen Assistenten bei der Arbeit zeigt, den Blick auf ein großes, dahinterliegendes Fenster freigibt.



Abb. 99 und 100:
Der Moment der Belichtung, Schuss / Gegenschuss. Links im Hintergrund trabt ein Pferd „durchs“ Bild.
Screenshots aus *Mr. Turner*, TC: 01:55:35 und 01:55:44.

Einerseits ist diese Anordnung korrekt, da die Studios räumlich stets so angeordnet waren, dass für die Aufnahme möglichst viel Licht verfügbar war. Andererseits weist das Fenster hier wohl nicht ganz zufällig auf eine belebte Straße, auf der in jenen Momenten eine ganze Reihe an Personen vorbeispaziert. Personen, die so im metaphorischen Sinne

durch die Aufnahme hindurch marschieren und dadurch an jene bekannten Paris-Aufnahmen Daguerres erinnern, deren charakteristische Menschenleere sich von der noch geringen Sensibilität der frühen fotografischen Materialien ableitete. Die aus heutiger Perspektive ohnehin ungewöhnlich lang erscheinende Belichtungszeit wird durch diesen inszenatorischen Trick noch zusätzlich betont. Timm Starl hat auf die Diskrepanzen hingewiesen, die sich bei derartigen Verweisen notwendiger Weise einstellt:

„Noch ist die Sekunde keine Kategorie, die für das allgemeine Zeitgefühl bestimmend wäre. [...] Für die meisten Menschen, insbesondere auch für den Mittelstand, der noch nicht über Taschenuhren verfügt, bedeutet die Sekunde im Alltag keine relevante Größe, wie auch die Daguerreotypie nur einem kleinen Kreis der Bevölkerung zugänglich ist.“⁶⁷⁶

Unsere Wahrnehmung der Zeit hat sich seither radikal geändert. Bei Referenzen an die Frühzeit der Fotografie ist demnach stets zu bedenken, dass die damaligen Aufnahmezeiten – da sie in Vergleich zu jenen nicht-automatischen Verfahren der Bilderzeugung beurteilt wurden, die der Fotografie vorausgegangen waren – als ungewöhnlich gering, die neue Technik somit als revolutionär schnell begriffen wurde.⁶⁷⁷ So betonen frühe Texte über die Fotografie dann auch stets die „außerordentliche Schnelligkeit“ des Verfahrens und von Roger Fenton ist überliefert, dass er das von ihm verwendete Kollodium-Nassplatten-Verfahren als „almost instantaneous“ beurteilt habe.⁶⁷⁸

Ist der Moment der Aufnahme, jene Auszeit also, die frei von jeder Einflussnahme ist, einmal vorüber, werde der fotografische Akt, so Philippe Dubois, sofort wieder von kulturellen Codes eingeholt.⁶⁷⁹ Im Filmbeispiel wird dies mit dem ritualisierten Betrachten der Aufnahme, begleitet von Kommentaren zur aufkommenden Popularität der Daguerreotypien dargestellt. Als Mrs. Booth der Aufnahme ansichtig wird, erwähnt sie sofort, dass auch Aufnahmen von der Queen mit Prinz Albert existierten.⁶⁸⁰ Ein deutlicher Verweis auf die privilegierte Position jener, die sich derartige Aufnahmen leisten konnten.

⁶⁷⁶ Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, S. 39.

⁶⁷⁷ Vgl. Ludwig Schorn, Eduard Koloff, „Der Daguerreotyp“, S. 30.

⁶⁷⁸ Hubertus von Amelunxen, „Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis“, S. 137.

⁶⁷⁹ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 55.

⁶⁸⁰ *Mr. Turner*, TC: 01:56:08.

Was Mike Leigh in *Mr. Turner* zeigt, ist nicht eine einzelne Aufnahme, sondern der gesamte fotografische Akt, wie in Dubois beschreibt: Ein theoretisches Dispositiv, für das „die übliche Spaltung zwischen dem Produkt (der fertigen Mitteilung) und dem Prozess (dem generierenden Akt in seinem Vollzug)“ nicht mehr relevant ist.⁶⁸¹ Fotografie wird so in einer Form repräsentiert, die nicht nur die Handlung des Films vorantreibt und dessen Figuren charakterisiert, sondern gleichzeitig ein Gefühl für jenen Zusammenhang schafft, der in dieser Arbeit unter Rückgriff auf den Begriff des Fotografischen beschrieben wurde.

Die behandelten Szenen aus *The Others* erfüllen sämtliche Kriterien, um sowohl als Beispiele für intermediale Bezüge gemäß Rajewski bzw. transformationale Intermedialität im Sinne Schröters zu gelten. Im Unterschied zu den Szenen aus *Mr. Turner* erscheint Fotografie hier in der konkreten Form mehrerer Aufnahmen. Es wird also nicht das Verfahren, sondern lediglich das Produkt der Fotografie thematisiert. Das ist zumindest dann der Fall, wenn man sich auf eine rein denotative Analyse der Szenen, also auf das, was in ihnen konkret zu sehen ist, beschränkt. Tatsächlich verweist *The Others* durch die Auswahl der gezeigten Fotografien allerdings auf einen viel weiteren Kontext. Durch die dramaturgische Funktion, die die Regie den Aufnahmen zuweist, rekurren die Fotos zwangsläufig auf die Grundfunktion der fotografischen Technik schlechthin. Spätestens in der zweiten Szene, in der Post-mortem-Aufnahmen gezeigt werden, lautet die dadurch aufgeworfene Frage: Ist das, was auf der Aufnahme zu sehen ist, wahr?

Eine indexikalische Bestimmung der Fotografie wird so zur Voraussetzung für das Funktionieren der Handlung. Denn nur wenn außer Zweifel steht, dass die abgebildeten Hausangestellten tatsächlich bereits vor einem halben Jahrhundert verstorben sind – was der Protagonistin wie den Zuseher_innen eben genau durch diese Fotografie bewiesen werden soll – kann die Geschichte in der eingeschlagenen Richtung weitergehen. Es ist der Logik des Genres geschuldet, dass die Regie die Möglichkeit einer Fälschung in keinem Moment andeutet. Gleichzeitig ist die gesamte Inszenierung des Films darauf ausgerichtet, ein Gefühl für Fotografie – und das durchaus in einem Sinne, der sämtliche Punkte des Zustandekommens fotografischer Aufnahmen umfasst – zu erzeugen, das in jener Zeit wurzelt, als das Verfahren noch mystisch aufgeladen erschien.

Wenngleich die Szenen also nur einzelne Produkte zeigen, ist der dadurch geöffnete Assoziationsraum kein geringerer als jener, der in *Mr. Turner* so detailreich dargestellt

⁶⁸¹ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 61.

wird. Es ist dabei nur konsequent, wenn die Regie im Fall von *The Others* all das, was zum technischen Verfahren der Fotografie gehört, ausblendet. Wo ein ungewisses Gefühl erzeugt werden soll, sind technische Erläuterungen fehl am Platz. Die Positionierung zwischen einer Erklärung der Haushälterin über die Tradition von Post-mortem-Aufnahmen und der erwähnten Sequenz einer spiritistischen Sitzung gegen Ende des Films verorten die fotografische Technik klar im Grenzbereich zwischen Wissenschaft und Okkultem. So wird der grundlegende Widerspruch, den *The Others* von Anfang an in sich birgt, dass eine auf naturwissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende Technik den Beweis für etwas aus naturwissenschaftlicher Perspektive Unmögliches erbringen soll, konsequent verschleiert.

Die von Jens Schröter für Verfahren der „transformationalen Intermedialität“ als charakteristisch beschriebene Aktualisierung eines in der Gesellschaft vorhandenen Wissens in Bezug auf das repräsentierte Medium, fällt grundsätzlich anders aus als im Falle von *Mr. Turner*. Dennoch würde es zu kurz greifen, dem Spielfilm den Vorwurf zu machen, er ließe Fotografie in einem diffusen Licht erscheinen, das ihre naturwissenschaftliche Fundierung verschleierte. Wie im vorausgegangenen Kapitel dargestellt, verweist *The Others* auf ein Verständnis von Fotografie, das historisch gut belegt ist. Eine Aktivierung dieser Stimmung ist damit nichts, was der Fotografie im Nachhinein angedichtet würde, sondern ein Teil ihrer vielfältigen Rezeptionsgeschichte.

So widersprüchlich die beiden Spielfilme in ihren jeweiligen Rückgriffen auf das Medium Fotografie auch sind, dienen sie doch beide als Beispiel dafür, wie auf ein vorhandenes Wissen über frühe fotografische Techniken rekurriert wird, um eine grundsätzlich nicht mit Fotografie befasste Geschichte zu erzählen. In diesem Sinne sind die behandelten Szenen aus *Mr. Turner* und *The Others* nichts anderes als zwei unterschiedliche Zugriffe auf ein und dasselbe Phänomen. Ein Phänomen, das zu beschreiben Ziel dieser Arbeit war.

4. Schlussbemerkung

Die Technik der analogen Fotografie, die den in dieser Arbeit angestellten Betrachtungen zugrunde liegt, existiert nicht mehr. Allen reflexartigen Entgegnungen zum Trotz, die eine abgelöste mediale Technik niemals verschwunden sondern immer nur neu ausgerichtet sehen wollen, kann festgehalten werden, dass analoge Fotografie in keinem einzigen ihrer ehemaligen Anwendungsbereiche noch eine besondere Rolle spielt. Fotografie ist heute digital.

Seit den 1990er-Jahren des letzten Jahrhunderts wird diese Veränderung zunehmend von einer Theoriebildung begleitet, die nicht nur den technischen Umbrüchen, sondern auch den damit in Zusammenhang stehenden Neuausrichtungen fotografischer Gebrauchsweisen Rechnung zu tragen versucht.⁶⁸² Diese Überlegungen stehen naturgemäß an ihrem Anfang. Was die digitale Fotografie und deren Theoriebildung angeht, befinden wir uns derzeit – gemessen an der Entwicklung der analogen Fotografie – etwa an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: der Blüte des Piktorialismus also. Eine fotografische Richtung, die – so ließe sich bewusst verkürzen – versucht hat, Fotografie an den Gesetzmäßigkeiten der Malerei zu orientieren und dadurch als Kunstform zu legitimieren.

Und tatsächlich war im Bereich der digitalen Fotografie von Anfang an eine starke Tendenz zur Imitation eines analogen fotografischen Looks zu erkennen, von der sich die neue Technik bisher nicht vollständig befreien konnte.

Was aus der digitalen Fotografie wird, sobald sie sich von ihrer Vorgeschichte gelöst haben wird, ist offen. Und so wie zur Zeit der vorletzten Jahrhundertwende die wesentlichen Texte zur analogen Fotografie noch nicht geschrieben waren, kann auch die aktuelle Theorie ihrer eigenen Geschichte nicht vorausgreifen. Mit anderen Worten: Die Texte zur digitalen Fotografie, die sich mit dem vergleichen lassen, was Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim oder Roland Barthes über das analoge fotografische Verfahren zu sagen hatten, sind noch nicht geschrieben.

Das heißt gleichzeitig, dass auch eine Untersuchung der Inszenierung digitaler Fotografie in vergleichbarer Form wie sie hier für das analoge fotografische Verfahren angestellt worden ist, nur in Teilen möglich wäre. Erkennbar ist jedoch bereits, dass sich die Lage verkompliziert hat. Es sind nicht mehr bloß Formen der Inszenierung eines analogen fotografischen Bildes – wie in der Einführung am Beispiel *Instagram* beschrieben – die es

⁶⁸² Vgl. Fred Ritchin, *After Photography*, New York: W.W. Norton 2008.

erschweren, eine genuine Ästhetik der neuen Technik zu erkennen. Daneben finden sich auch Beispiele für einen Rückgriff auf die Verfahrensweisen selbst. So hat Thomas Ruff 2012 mit digitalen Mitteln eine Serie von Fotogrammen erstellt, in denen er versucht, fotografische Grundstrukturen herauszuarbeiten. In seinen Erklärungen über die Motivation zu dieser Arbeit schreckt Ruff nicht vor prominenten Referenzen zurück: „The photogram is a kind of ‚pencil of nature‘. It’s cameraless photography – you don’t see the objects but only shadows, which reminds me of Plato’s cave.“⁶⁸³ Talbots Zeichenstift und Platos Höhle müssen also einmal mehr zur Bestimmung des fotografischen Verfahrens herhalten; auch der Name Moholy-Nagy fällt im Laufe des Interviews mehrmals. Das Vorhaben selbst fasst Ruff dann mit folgenden Worten zusammen: „The goal was really to make a kind of ‚new generation‘ of the photogram. So it still should look like a photogram, but not old-fashioned.“

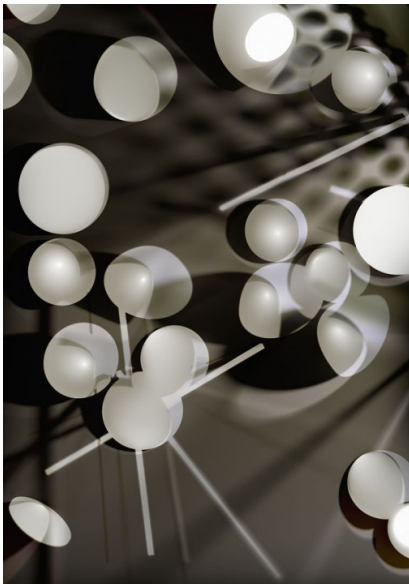


Abb. 101:
Thomas Ruff: *phg.06*
Mit digitalen Mitteln erstelltes
Fotogramm, 2012.

Versucht man diesen Ansatz vor dem Hintergrund des beschriebenen technischen Wandels zu entschlüsseln, ergibt sich ein ästhetisches und epistemologisches Durcheinander: Um das herauszuarbeiten, was für die analoge Fotografie bestimmend ist, bedient sich Ruff eines Verfahrens, das selbst nicht mehr analog ist. Gleichzeitig soll dabei ein visueller Eindruck produziert werden, der nicht „old-fashioned“ sondern zeitgemäß ist. Ein Widerspruch, der die gegenwärtige Suche nach einer genuine Ästhetik der digitalen Fotografie treffend illustriert. So wie die kunstmäßige Fotografie

⁶⁸³ Michael Famighetti, „Thomas Ruff: Photograms for the New Age“, in: *Aperture*, 61. Jg., 2/2013, S. 82 – 89.

versucht hat Malerei zu kopieren und sie dabei gleichzeitig übertrumpfen wollte, versucht digitale Fotografie nun also analoge Verfahren zu kopieren und zu überbieten. Was auf den Piktorialismus folgte, ist bekannt, worin Experimente wie Ruffs *phg*-Serie münden werden, kann nur vermutet werden. Einstweilen haben sie der Fotografiegeschichte lediglich überraschend große Fotogramme beschert.

Dabei finden sich gerade im Werk Thomas Ruffs auch betont analytische Arbeiten, die wesentlich deutlicher in eine Richtung weisen, die für das digitale Bild charakteristisch sein könnte. In seiner *JPEG*-Serie griff der Fotograf Bilder aus unterschiedlichsten medialen Quellen auf und unterzog sie einer Nachbearbeitung, die einen Aspekt ihrer technischen Grundlage – das JPEG-Reduktionsverfahren, das einzelne Bildpunkte zu Flächen zusammenfasst – betonte. Unter den Bildern der Serie findet sich auch eine Aufnahme aus New York vom 11. September 2001. Ein Bild, das die Geschehnisse dieses Tages mit der Technik ihrer Vermittlung kollidieren lässt: In den visuell überhöhten Artefakten der Aufnahme spiegelt sich die Form ihrer massenmedialen Rezeption. Für die digitale Technik gilt hier dasselbe, was auch für das geschmolzene Filmkorn in Robert Capas D-Day Aufnahmen gegolten hat: Sie wird Teil der Erzählung. In diesem Sinne sind derartige Aufnahmen also immer auch die Erzählung ihrer eigenen Materialität. Eine Erzählung, die für die digitale Fotografie gerade erst begonnen hat.



Abb. 102:
Thomas Ruff: *jpg ny02*, 2004.

5. Bibliographie

Deborah Aaronson (Hg.), *Bound for Glory: America in Color 1939 – 1945*, New York: Abrams 2004.

Alois Auer von Welsbach, *Die Entdeckung des Naturselbstdruckes*, Wien: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei 1854.

Hubertus von Amelunxen, „Das Memorial des Jahrhunderts. Fotografie und Ereignis“, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, S. 131 – 147.

Christoph Amend, „Der Herr der Filter“, in: *Zeit-Magazin*, 51/2013, S. 18 – 25.

Daniel Aras, *De Hemingway a Barzini. Corresponsales extranjeros en la guerra civil*, Barcelona: Stella Maris 2016.

François Arago, „Bericht über den Daguerreotyp“ [Orig. 1839], in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 2006, S. 51 – 55.

Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin: Rowolth 1932.

Rudolf Arnheim, „Die Seele in der Silberschicht“ [Orig. 1925], in: ders., *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 11 – 13.

Rudolf Arnheim, „Bemerkungen zum Farbfilm“ [Orig. 1935], in: ders., *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 47 – 51.

Rudolf Arnheim, „Die Fotografie – Sein und Aussage“ [Orig. 1978], in: ders., *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 36-42.

Hans Arp, El Lissitzky: *Die Kunstismen*, Baden: Müller 1990 [Orig. 1925].

Pierre Assouline, *HCB. Das Auge des Jahrhunderts*, Göttingen: Steidl 2003.

Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impression*, 1843.

Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München: Schirmer und Mosel 1977.

Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

Roland Barthes, „Die Fotografie als Botschaft“ [Orig. 1961], in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 11 – 27.

Roland Barthes, „Rhetorik des Bildes“ [Orig. 1964], in: ders. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 28 – 46.

Roland Barthes, „Über Fotografie im Interview mit Guy Mandery“ [Orig. 1979], in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 82. – 88.

Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1997.

Charles Baudelaire, „Der Salon 1859“ [Orig. 1859], in Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 120 – 127.

André Bazin, „Die Ontologie des fotografischen Bildes“ [Orig. 1958], in: Wolfgang Kemp, Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie, Band III, 1945 – 1980*, München: Schirmer-Mosel 1983, S. 58 – 63.

Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“ [Orig. 1931], in: derselbe, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²⁶2001, S. 47 – 64.

Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [Orig. 1936/39], in: derselbe, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 10 – 44.

Marianne Bieger-Thielemann, *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*, Köln: Taschen 2007.

Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, Berlin: Lars Müller Publishers 2014.

Oliver A. I. Botar, Klemens Gruber, *Kommentarband zum Reprint von telehor 1. moholy-nagy. internationale zeitschrift für visuelle kultur*, Zürich: Lars Müller Publishers 2011.

Oliver A. I. Botar, Klemens Gruber (Hg.), *Telehor: Internationale Zeitschrift für visuelle Kultur*. Bd. 1-2 [Orig. 1936], Faksimile Reprint, Zürich: Lars Müller Publishers 2013.

Olaf Breidbach (Hg.), *Natur im Kasten, Lichtbild, Schattenriss, Umzeichnung und Naturselbstdruck um 1800*, Jena: Ernst-Haeckel-Haus 2010.

Ingried Brugger (Hg.), *Modelfotografie. Von 1900 bis heute*, Wien: Kunstforum Länderbank 1990.

Mirjam Brusius, Katrina Dean (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven: The Yale Center of British Arts 2013, S. 128.

Henri Cartier-Bresson, „Der entscheidende Augenblick“ [Orig. 1952], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 197 – 205.

Clément Chéroux, *HCB Here and Now*, London: Thames and Hudson 2014.

Wolfgang Coy, „Mit fotografischem Gedächtnis“, in: Hubertus v. Amelunxen (Hg.), *Fotografie nach der Fotografie*, Dresden: Verlag der Kunst 1996, S. 67 – 72.

Pierre Courtion, *Georges Seurat. Das Gesamtwerk*, Frankfurt am Main: Ullstein 1980.

Jonathan Crary, „Die Modernisierung des Sehens“, in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 67 – 81 [Orig. 1988].

Steve Crist, *The Contactsheet*, Los Angeles: Ammo 2012.

Dieter Daniels, *Kunst als Sendung*, München: C.H. Beck 2002.

Jean-Luc Daval, *Photography, History of an Art*, Genf: Skira 1982.

Barbara Diamonstein, *Visions and Images: American Photographers on Photography, Interviews with photographers by Barbara Diamonstein*, New York: Rizoli 1982.

Stefanie Diekmann, *Mythologien der Fotografie*, München: Fink 2003.

Michael Diers, *Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes*, Hamburg: Philo & Philo 2006.

Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999.

Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam: Verlag der Kunst 1998.

Noam M. Elcott, „Darkened Rooms: A Genealogy of Avant-Garde Filmstrips from Man Ray to the London Film-Makers’ Co-op and Back Again“, in: *Grey Room: Architecture Arts Media Politics*, 8. Jg., 1/2008, S. 6 – 37.

Mika Elo, „Die Wiederkehr der Aura“, in: Christian Schulte (Hg.), *Walter Benjamins Medientheorie*, Konstanz: UVK 2005, S. 117 – 136.

Thomas Elsasser, Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.

Michael Famighetti, „Thomas Ruff: Photograms for the New Age“, in: *Aperture*, 61. Jg., 2/2013, S. 82 – 89.

Andreas Feininger, *Der Schlüssel zur Fotografie von heute*, Düsseldorf: Econ 1958.

Andreas Feininger, *Grosse Fotolehre*, München: Heyne ¹⁰2001.

Arthur Fellig, *The Naked City*, New York: Essential Books 1945.

Jeannine Fiedler, „Moholy-Nagys farbige Kamerafotografien. Ein Pionier der Farbfotografie“, in: Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (Hg.), *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Fotografische Experimente in Farbe, 1934 – 1946*, Göttingen: Steidl 2006, S. 24 – 33.

Syd Field, *Das Drehbuch. Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*, München und Leipzig: List 1987.

Vilém Flusser, *Kommunikologie*, Frankfurt am Main: Fischer ²2000.

Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: Edition Flusser ¹⁰2006 [Orig. 1983].

Vilém Flusser, „Die kodifizierte Welt“ [Orig. 1978], in: ders., *Medienkultur*, Frankfurt am Main: Fischer ⁵2005, S. 21 – 29.

Boris Friedewald, *Meisterinnen des Lichts. Große Fotografinnen aus zwei Jahrhunderten*, München, London, New York: Prestel 2014.

Anton Fuxjäger, „Falsche Fährten“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 53. Jg., 2-3/2007, S. 13 – 32.

Josef Fürnkas, „Aura“, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.), *Benjamins Begriffe, Bd. 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 95 – 146.

Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson: Sein Jahrhundert*, München: Schirmer/Mosel 2010.

Robert Gander, „Robert Capa, Fotograf im Spanischen Bürgerkrieg“, in: Robert Gander und Maria Markt (Hg.), *Bild.Strategien. Fotografie zwischen politischem Kalkül und sozialdokumentarischem Anspruch*, Innsbruck, Wien und Bozen: Studien Verlag 2009, S. 95-166.

Thomas Ganz, *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*, Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung: 1994.

Peter Geimer, *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg: Junius 2001

Peter Geimer, „Die Farben der Geschichte und die ‚Wahrheit des Schwarz-Weiß‘“, in: Monika Wagner und Helmut Lethen (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 246 – 258.

Peter Geimer, „Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 95 – 120.

Peter Geimer, „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘“, in: ders. (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 313 – 341.

Helmut Gernsheim, *Geschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main: Propyläen 1983.

Jörn Glasenapp, „Der Beweis, das Schweigen, der Gebrauch und der Tod“, in: Gundolf S. Freyermuth, Lisa Gotto (Hg.), *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 71 – 101.

Bettina Gockel, „Schillernd. Die Erfindung der Schwarz-Weiß-Fotografie“, in: Monika Wagner und Helmut Lethen (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 156 – 170.

Todd Gustavson, *Kamera. Von der Daguerreotypie bis zum digitalen Zeitalter*, Kerkdriel: Librero 2016.

Klemens Gruber, „Taktile Medien: Theorien aus der Vorgeschichte. Dreieinhalb Vereinfachungen“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 62. Jg, 2/2017, S. 207 – 234.

Tom Gunning, „Unsichtbare Welten, sichtbare Medien“, in: Corey Keller (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 - 1900*, Wien: Brandstetter 2009, S. 51 – 64.

Ernst Haas, „Images of a magic city. Part I“, in: *LIFE*, 35 Jg., 11/1953, S. 108 – 124.

Ernst Haas, „Black and White Versus Color“, in: *Ernst Haas Estate*, www.ernst-haas.com/philosophy.html (Zugriff 29.03.2016).

Wolfgang Hagen, „Die Entropie der Fotografie. Skizzen zu einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung“, in: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 195 – 235.

Wolfgang Hagen, „'Being There!', Epistemologische Skizzen zur Smartphone-Fotografie“, in: Gundolf S. Freyermuth, Lisa Gotto (Hg.), *Bildwerte. Visualität in der digitalen Medienkultur*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 103 – 131.

Miriam Halwani, *Geschichte der Fotogesichte, 1839 - 1939*, Berlin: Reimer 2012.

Gusztáv Hámos, Katja Pratschke, Thomas Tode (Hg.), *Viva Fotofilm. Bewegt/unbewegt*, Marburg: Schüren 2010.

Raoul Hausmann, „Lichtspiel um einen Stuhl“ [Orig. 1936], in: ders., *Photographisches Sehen. Schriften zur Photographie 1921 – 1968*, Paderborn: Fink 2015, S. 55 – 63.

Renate Heyne, Floris M. Neusüss, Moholy-Nagy, *The Photograms. Catalogue Raisonné*, Ostfildern: Hatje Cantz 2009.

Carl Ernst Hinfefuss (Hg.), *Qualität, Zeitschrift für Ware und Werbung*, Bd. 9, 1-2/ 1931.

Susanne Holschbach, *Vom Ausdruck zur Pose. Theatralität und Weiblichkeit in der Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 2006.

Susanne Holschbach, „Fotografie“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2014, S. 267 – 278.

Gabriela Holzmann, *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001.

Naomi Hume, „The Nature Print and Photography in the 1850“, in: *History of Photography*, 35. Jg., 1/2011, S. 44 – 58

Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, Paderborn: Fink 2015.

Margaret Iversen, „Was ist eine Fotografie?“ in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 108 – 131 [Orig. 1994].

Jules Janin, „Der Daguerreotyp“ [Orig. 1839], in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 1980, S. 46 – 51.

Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien: Springer 2010.

Gabriele Jutz, „True Art Leaves Traces. Das Paradima der Spur in (film)künstlerischen Praktiken“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, 53. Jg., 2-3/2007, S. 365 – 372.

Gabriele Jutz, „„Produktion – Reproduktion“: Echos von László Moholy-Nagys Medientheorie in der Geschichte von Film und Medienkunst“, in: Sascha Bru (Hg.), *Regarding the popular: modernism, the Avant-Garde and high and low culture*, Berlin: De Gruyter, S. 394 – 409.

Corey Keller, „Abbilder des Unsichtbaren“, in: ders. (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 - 1900*, Wien: Brandstetter 2009, S. 19 – 36.

Cornelia Kemp, „Einleitung“, in: dieselbe (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 7 – 17.

Wolfgang Kemp, Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie, Band I, 1839 – 1912*, München: Schirmer-Mosel 1980.

Wolfgang Kemp, Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie, Band II, 1912 – 1945*, München: Schirmer-Mosel 1979.

Wolfgang Kemp, Hubertus von Amelunxen (Hg.), *Theorie der Fotografie, Band III, 1945 – 1980*, München: Schirmer-Mosel 1983.

Wolfgang Kemp, *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*, München: C.H. Beck 2011.

Dagmar Keultjes, „Die unsichtbare Maske“, in: Cornelia Kemp (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 84 – 100.

Michaela Klinkow, *Blütenbracht und Wissenschaft. Botanische Buchillustrationen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Oldenburg: Isensee 2007.

Johann Hieronymus Kniphof, *Botanica in Originali*, Erfurt: Johann Michael Funcke 1733.

Hans Michael Koetzle, *Photo Icons. Die Geschichte hinter den Bildern: 1827 – 1926*, Köln: Taschen 2008.

Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie: Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Köln: Neuer Pawlak-Verlag 1993.

Siegfried Kracauer, „Die Fotografie“ [Orig. 1927], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 230 – 247.

Rolf H. Krauss, „Walter Benjamin und der neue Blick auf die Fotografie“, in: ders. (Hg.), *Kunst mit Fotografie. Und andere ausgewählte Texte zur Fotografie*, Bielefeld: Kerber 2006, S. 277 – 288.

Rolf H. Krauss, „Karl Ludwig von Reichenbach. Die Strahlenlehre des Zauberers von Cobenzl und die Fotografie“, in: ders. (Hg.), *Kunst mit Fotografie. Und andere ausgewählte Texte zur Fotografie*, Bielefeld: Kerber 2006, S. 139 – 152

Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998 [Orig. 1990].

Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst 2000.

Rosalind Krauss, „Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären“, in: dieselbe, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998, S. 73 – 89.

Rosalind Krauss, „Anmerkungen zum Index: Teil I“ [Orig. 1981], in: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 140 – 157 [Orig. 2000].

Sybille Krämer, „Das Medium als Spur und Apparat“, in: dieselbe (Hg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73 – 94.

Sybille Krämer, „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 11 – 33.

Louis Kronenberger, *Quality. Its Image in Arts*, New York: Atheneum 1969.

Robert Leggat, „A History of Photography. From its beginning till the 1920“, in: Michael Pritchard. *Photographic Historian*, <http://www.mpritchard.com/photohistory>

Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin: Rowolth 2014.

Helmut Lethen, „Steinzeit der Evidenz. Das Schwarz-Weiß des Roland Barthes“, in: Monika Wagner und Helmut Lethen (Hg.), *Schwarz-Weiß als Evidenz*, Frankfurt am Main: Campus 2015, S. 145 – 155, hier S. 146.

Adam Lowe, „A Riot of Colour. Yevonde's Vivix Photography“, in: Doriana Comerlati (Hg.), *Madame Yevonde*, Mailand: Mazzotta 2001, S. 35 – 37.

Petra Löffler, „Bilderindustrie. Die Fotografie als Massenmedium“, in: Albert Kümmel, Leander Scholz, Eckhard Schumacher (Hg.), *Einführung in die Geschichte der Medien*, München: Fink 2004, S. 95 – 124.

Peter Lunenfeld, „Digitale Fotografie. Das dubitative Bild“ [Orig. 2000], in: Herta Wolf (Hg.) *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 158 – 177.

Gert Mattenklott, „Das gefräßige Auge“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 224 – 240

Cristófol Miró Fernandez, „Noviembre de 1895, Würtzburgo, Alemania“, 10.04.2014, in: *Pulso Digital*: www.pulso-digital.com/tag/cristofol-miro-fernandez/ (Zugriff 16.02.2017).

William J. T. Mitchell, *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*, Cambridge: MIT Press 1992.

Hattula Moholy-Nagy, „Die Wiederentdeckung der Farbfotografie Moholy-Nagys“, in: Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (Hg.), *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Fotografische Experimente in Farbe, 1934 – 1946*, Göttingen: Steidl 2006.

László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Mainz: Kupferberg 1967 [Nachdruck der 2. Auflage von 1927: László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, München: Albert Langen].

László Moholy-Nagy, *Von Material zu Architektur*, München: Neue Bauhausbücher 1929.

László Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, Edition Bauhaus 39, Leipzig: Spector Books 2014 [Orig. László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago: Paul Theobald and Company 1947].

László Moholy-Nagy, „Produktion – Reproduktion“ [Orig. 1922], in: Krisztina Passuth, *Moholy Nagy*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1986, S. 305 – 306.

László Moholy-Nagy, „vom pigment zum licht“ [Orig. 1923-1926], in: Oliver A. I. Botar, Klemens Gruber (Hrsg.), *Telehor: Internationale Zeitschrift für visuelle Kultur*. Bd. 1-2 [Orig. 1936], Faksimile Reprint, Zürich: Lars Müller Publishers 2013, S. 118 – 120.

László Moholy-Nagy, „Fotoplastische Reklame“ [Orig. 1926], in: Floris M. Neusüss, Renate Heyne (Hg.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont 1990, S. 122-124.

László Moholy-Nagy, „Die beispiellose Fotografie“ [Orig. 1927], in: Wolfgang Kemp, *Theorien der Fotografie I, 1912 – 1945*, München: Schirmer und Mosel 1979, S. 72 – 73.

László Moholy-Nagy, „fotografie ist lichtgestaltung“ [Orig. 1929], in: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1986, S. 319 – 323.

László Moholy-Nagy, „Der befreiten Farbfotografie entgegen“ [Orig. 1936], in: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten 1986, S. 354 – 356.

Sibyl Moholy-Nagy, *László Moholy-Nagy. Ein Totalexperiment*, Berlin: Kupferberg 1972.

Herbert Molderings, „Die Geburt der neuen Fotografie“, in: ders., *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg: Philo Fine Arts 2008, S. 15 – 43.

Herbert Molderings, „László Moholy-Nagy und die Neuerfindung des Fotogramms“, in: ders., *Die Moderne der Fotografie*, Hamburg: Philo Fine Arts 2008, S. 45 – 70.

Mila Moschik, „Experimentierfeld und Wundergarten. Stilleben und Naturstudien aus zwei Jahrhunderten“, in: Toni Stooss (Hg.), *Flowers und Mushrooms*, München: Hirmer 2013, S. 18 – 63.

Katja Müller-Helle, „Stumme Zeugen. Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit“, in: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2/2014, S. 37 – 48.

Floris M. Neusüss, Margit Zuckriegl (Hg.), *kamera los. das fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart*, Salzburg und München: Pustet 2006.

Floris M. Neusüss, „Das Fotogramm – Ein Negativ ohne Negativ“, in: Cornelia Kemp (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein 2015, S. 155 – 186.

Sean William Nolan, „Dating American Daguerreotypes“, in: *Daguerreotype Journal*, 2. Jg., 4/2015, S. 28 – 37.

o.N., „Book – Capa in Color“, in: *Magnum Photos Pro*, 2014, www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRG8V4SI3 (Zugriff 11. März 2014).

o.N., „War in China Gambles for Asia’s Future“, in: *LIFE*, 5. Jg., 16/1938, S. 26 – 34.

o.N., „Beachheads of Normandy“, in: *LIFE*, 11. Jg., 25/1944, S. 25 – 32.

o.N., „La Guerre civile en espagne“, in: *VU*, 8. Jg., 445/1936, S. 1106 - 1107.

o.N., „Pressemitteilung des MoMA vom 25.05.1976“, in: *William Eggleston and the Eggleston Artistic Trust*, www.egglestontrust.com (Zugriff: 02.03.2017).

o.N., „Freies Gewerbe Berufsfotograf“, in: *Wirtschaftskammer Österreich*, 25.02.2016, https://www.wko.at/branchen/gewerbehandwerk/berufsfotografen/Freies_Gewerbe_Berufsfotograf.html, (Zugriff 17.03.2017).

o.N., „Interview with *Rear Window Timelapse* Filmmaker Jeff Desom, in: *One Small Window*, 05. 04. 2012, onesmallwindow.com/interviews/interview-with-rear-window-timelapse-filmmaker-jeff-desom/, (Zugriff 2. Juni 2016).

o.N., *Weegee's New York. Reportagen eines legendären Photographen. 1935-1960*, München: Schirmer Mosel 2000.

o.N., „The New Soft Look“, *Vogue*, 57. Jg., 3/1951, S. 159 – 168.

Helmut Pape, „Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 37 – 54.

Joachim Paech, „Intermedialität“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 1998, S. 447-475.

Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, München: Fink 2004.

Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography. Hints on composition and chiaro-oscuro for photographers*, Philadelphia: Wilson 1881.

Anna Porter, „The Mexican Suitcase and other Stories about Capa, Taro and Ted Allan“, in: *Queen's Quarterly*, 120. Jg., 3/2013, S. 328 – 337.

Charles Sanders Peirce, „Die Kunst des Rasonierens“ [Orig. 1893], in: ders., *Semiotische Schriften, Bd. 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 191 – 201.

Sylvie Pénichon, *Twentieth Century Colour Photographs. The Complete guide to processes, identification & preservation*, London: Thames & Hudchon 2013.

Wolfgang Pensold, Eva Tamara Asboth, Otmar Moritsch, *Es werde Bild! Geschichte der Fotokamera*, Wien: Edition TMW 2014.

Carles Querol, „Capa Aquí“, in: *el 3 de vuit, semanario de Vilafranca del Penedès*, 29.12.2006, S. 31-70.

Irina O. Rajewski, *Intermedialität*, Tübingen: Francke 2002.

Irina O. Rajewski, „Intermedialität, remediation, Multimedia“, in: Jens Schröter (Hg.), *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2014, S. 197 – 206.

Jo Reichertz, „Die Spur des Fahnders, oder: Wie Polizisten Spuren finden“, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.), *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 309 – 332.

Fred Ritchin, *After Photographie*, New York: W.W. Norton 2008.

Fred Ritchin, „Zeitzeugen. Das Engagement des Fotojournalisten“, in: Michel Frizont (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, S. 591 – 611.

Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, London: Goodman 2007.

Alexander Roesler, Bernd Stiegler, *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Fink 2005.

Brett Rogers, „Be Original or Die. Yevonde’s Life of Colour“, in: Doriana Comerlati (Hg.), *Madame Yevonde*, Mailand: Mazzotta 2001, S. 21 – 30.

Rolf Sachsse, *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln: Deubner 2003.

Ludwig Schorn, Eduard Koloff, „Der Daguerreotyp“ [Orig. 1839], in: Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2010, S. 26 – 33.

Jens Schröter, „Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs“, in: *montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 7. Jg, 2/1998, S. 129 – 154.

Jens Schröter, „Das Ende der Welt“, in: Alexander Böhnke, Jens Schröter (Hg.), *Analog / Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: Transcript 2004, S. 336 – 354.

Martha Schwendener, „Classic Lensman, Using Full Palette. ‚Capa in Color‘ at the International Center of Photography“, in: *The New York Times*, 06.02.2014, https://www.nytimes.com/2014/02/07/arts/design/capa-in-color-at-international-center-of-photography.html?_r=0 (Zugriff: 13.02.2017).

Sean William Nolan, „Dating American Daguerreotypes“, in: *Daguerreotype Journal*, 2. Jahrgang, 2/2015, S. 28 – 37.

Jean Selz, *Turner*, Bindlach: Gondrom 1994.

Steffen Siegel, „Daguerre in the City“, in: *Daguerreotype Journal*, 2. Jg., 1/2015, S. 20 – 27.

Abigail Solomon-Godeau, „The Ghosts of Documentary“, in: Nadja Elia-Borer, Constanze Schellow, Nina Schimmel (Hg.), *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld: Transcript 2013, S. 301 – 326.

Susan Sontag, „In Platos Höhle“ [Orig. 1977], in: *Über Fotografie*, Frankfurt am Main: Fischer ¹⁷2006.

Timm Starl, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografen in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München: Koehler und Amelang 1995.

Timm Starl, *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*, Marburg: Jonas 2009.

Timm Starl, *Kritik der Fotografie*, Marburg: Jonas 2012.

Timm Starl, „Das Aufkommen einer neuen Bildwelt. Gebrauch und Verbreitung der Daguerrotypie“, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, S. 33 – 50.

Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Fotografie*, München: Fink 2006.

Bernd Stiegler, „Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie“, in: Sabine Haupt, Ulrich Stadler (Hg.), *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*, Wien und New York: Springer 2006, S. 141 – 160.

Bernd Stiegler, „Medienphilosophie der Photographie“, in: Mike Sandbothe und Ludwig Nagl (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*, Berlin: Akademie Verlag 2005. S. 253 – 271.

Bernard Stiegler, „Das diskrete Bild“, in: Jaques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographien. Fernsehgespräche*, Wien: Passagen Verlag 2006, S. 163 – 188.

José Manuel Susperregui, *Sombras de la fotografía*, Bilbao: Universidad del País Vasco 2009.

Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, München: Fink 2009.

Henry Fox Talbot, „Der Stift der Natur“ [Orig. 1844], in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer und Mosel 1999, S. 60 – 65.

Jerry L. Thompson, „Eine letzte Runde um den Block“. Zeichen und die Polaroid SX-70s“, in: John T. Hill, Heinz Liesbrock (Hg.), *Walker Evans: Tiefenschärfe*, New York: Prestel 2016, S. 346 – 356.

Friedrich Tietjen, „Zwischen Schwarz-Weiß und Grau. Fotografische Reproduktion von Farben vor der Farbfotografie“, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 8. Jg., 2/2011, S. 38 – 44.

François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht*, München: Heyne ²¹1999.

Monika Wagner, *William Turner*, München: Beck 2011.

Mike Weaver, „Künstlerische Ambitionen. Die Versuchung der Schönen Künste“, in: Michel Frizot (Hg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln: Könemann 1998, S. 185 – 195.

Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, Berlin: form + zweck 2005.

Thomas Weski, „I always try to make beautiful pictures“, in: *Jeff Wall. Transit*, München: Schirmer Mosel: 2010, S. 13 – 24.

Thomas Weski, „The Tender-Cruel Camera“, in: Gunilla Knappe (Hg.), *William Egglestone. The Hasselblad Award 1998*, Zürich: Scalo 1999, S. 8 – 16.

Richard Whelan, „Robert Capa's falling soldier: a detective story“, in: *Aperture*, 50. Jg., 1/2002, S. 43 – 55.

Wilfried Wiegand, „Die Magie der Alten Meister: Über die Schönheit der frühen Fotografien“, in: Heiner Bastian (Hg.) *Fragmente zur Melancholie. Bilder aus dem ersten Jahrhundert der Fotografie*, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz 2007, S. 8 – 13.

Tobias Wilke, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken, 1918 – 1939*, München: Fink 2010.

Andrew Wilton, *Turner und seine Zeit*, München: Hirmer 1987.

Herta Wolf, „Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' Die helle Kammer“ [Orig. 1985], in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 89 – 107.

Herta Wolf, „Nature as Drawing Mistress“, in: Mirjam Brusius, Katrina Dean, Chitra Ramalingam (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven & London: Yale center for British Art 2013, S. 119 – 143.

Herta Wolf, „Es werden Sammlungen jeder Art entstehen‘. Zeichnen und Aufzeichnen als Konzeptualisierungen der fotografischen Medialität“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 2. Jg., 1/2010, S. 27 – 41.

Herta Wolf, „Vorwort“, in: Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, Amsterdam: Verlag der Kunst 1998. S. 7 – 14.

Herta Wolf, „Einleitung“, in: dieselbe (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Franz M. Wuketits, „Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache“, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009, S. 17 – 30.

Cynthia Young, *Capa in Color*, New York: Prestel 2014.

Cynthia Young (Hg.), *The Mexican Suitcase. The rediscovered Spanish civil war negatives of capa, Chim, and Taro, Volume 2, The Films*, Göttingen: Steidl 2010.

Cynthia Young, „The Process of identifying 4.500 Negatives. The Mexican Suitcase Revealed, in: dies. (Hg.), *The Mexican Suitcase. The rediscovered Spanish civil war negatives of capa, Chim, and Taro, Volume 1, The History*, Göttingen: Steidl 2010, S. 95 – 117.

Themenrelevante Netzquellen:

Artnet

<http://www.artnet.de>

Daguerreobase

www.daguerreobase.org/

International Center of Photography

<https://www.icp.org/>

The Library of Congress:

<https://www.loc.gov/>

The New York Public Library. Digital Collections

<https://digitalcollections.nypl.org/>

Magnum Photos:

<https://www.magnumphotos.com/>

Medien Kunst Netz

<http://www.medienkunstnetz.de/>

The Talbot Catalogue Raisonné:

<http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/>

Chuck Close:

<http://chuckclose.com/>

Egglestone Trust:

<http://www.egglestontrust.com/>

Ernst Haas Estate

<http://www.ernst-haas.com/>

Horst P. Horst Estate:

<http://www.horstphorst.com/>

6. Filmographie

Blair Witch Projekt, R.: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA 1999.

Blow Up, R.: Michaelangelo Antonioni, UK 1966.

Cloverfield, R.: Matt Reeves, USA 2008.

D-Day. The Story behind Robert Capa's photograph, R.: o.N., USA 2017, in: *Time-Magazin YouTube-Kanal*, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=wISNDLNiNrg> (Zugriff: 20.02.2017)

The Godfather, R.: Francis Ford Coppola, USA 1972.

Lichtspiel schwarz-weiss-grau, R.: László Moholy-Nagy, Deutschland 1930.

The many colours of Mr. Turner, R.: o.N., UK 2014 (Making off zum Film *Mr. Turner*).

The Man with the X-Ray Eyes, R.: Roger Corman, USA 1963.

Memento, R.: Christopher Nolan, USA 2000.

The Mexican Suitcase, R.: Trisha Ziff, MX/ES/FR/USA, 2011 [Original Titel: *La Maleta Mexicana*].

Mr. Turner, R.: Mike Leigh, UK 2014.

The Naked City, R.: Jules Dassin, USA 1948.

The Others, R.: Alejandro Amenábar, USA 2001.

Rear Window, R.: Alfred Hitchcock, USA 1954.

Rear Window Timelaps, R.: Jeff Desom, AUS 2011.

REC, R.: Jaume Balagueró, Paco Plaza, ES 2007.

Shutter, R.: Banjong Pisanthanakun, Parkpoom Wongpoom, Thailand 2004.

Zeitgenössische Fotografie in Amerika. Filmische Werkstattgespräche über eine Kunstform unserer Zeit, R.: Michael Engler, Deutschland 1982.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

J. H. Kniphof, *Gefüllte Klatsch-Rosen*, 1733.

Naturselbstdruck aus *Botanica in originali*,

in: Olaf Breidbach, Kerrin Klinger, André Karliczek (Hg.), *Natur im Kasten. Lichtbild, Schattenriss. Umzeichnung und Naturselbstdruck um 1800*, S. 84.

Abb. 2:

Alois Auer, *Blätter des Waldfarn*, Naturselbstdruck von 1853.

In: Olaf Breidbach, Kerrin Klinger, André Karliczek (Hg.), *Natur im Kasten. Lichtbild, Schattenriss. Umzeichnung und Naturselbstdruck um 1800*, S. 94.

Abb. 3:

Philippe Rousseau, *Der Fotograf in seiner Dunkelkammer*, Holzstich von 1866.

In: Miriam Halwani, *Geschichte der Fotogeschichte*, 1839 - 1939, S. 35.

Abb. 4:

Joan Fontcuberta, *The Trace of things II*, 1993.

Light Calligram / Chemiegramm,

in: Floris M. Neusüss, Margit Zuckriegl (Hg.), *kamera los. das fotogramm. Eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart*, S. 40.

Abb. 5:

Anna Atkins, *Photographs of British Algae: Cyanotype Impression*, 1843.

Buchumschlag,

in: *The New York Public Library. Digital Collections*,

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4af4-a3d9-e040-e00a18064a99>

(Zugriff: 13.02.2017).

Abb. 6:

Anna Atkins, *Delesseria Sanguinea*, Cyanotypie, 1843.

In: *The New York Public Library. Digital Collections*,

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47d9-4aff-a3d9-e040-e00a18064a99>

(Zugriff: 13.02.2017).

Abb. 7:

William Henry Fox Talbot, *Astrantia Major*, 1838.

Fotogenische Zeichnung, 17,3 x 9,5 cm,

in: Mirjam Brusius, Katrina Dean (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, S. 131.

Abb. 8:

William Henry Fox Talbot, Fotografie eines Blattes, 1844.

Tafel VII aus *The Pencil of Nature*,

in: Olaf Breidbach, Kerrin Klinger, André Karliczek, *Natur im Kasten. Lichtbild, Schattenriss. Umzeichnung und Naturselbstdruck um 1800*, S. 95.

Abb. 9:

Chuck Close, *Big Self Portrait*, 1968.

Fotorealistisches Gemälde, 273 x 212 cm,

in: Crist, Steve (Hg.), *The Contactsheet*, ohne Seitennummerierung.

Abb. 10:

Kenny Lester, *Chuck Close vor Big Self-Portrait in einem Studio*, Fotografie von 1968.

In: *Chuck Close*, <http://chuckclose.com/work007.html> (Zugriff. 10.04.2017).

Abb. 11:

Eugène Atget, *L'entrée de la cour du Dragon*, Fotografie, 1913.

In: *Les Rues de Paris*, www.parisrues.com/rues06/paris-avant-06-cour-du-dragon.html (Zugriff 10.04.2017).

Abb. 12:

Weegee, *Murder in Hell's Kitchen*, New York 1940.

In: o.N., *Weegee's New York. Reportagen eines legendären Photographen. 1935-1960*, S. 67.

Abb. 13:

William Henry Fox Talbot, *Articles of China*, vor Juni 1844.

Tafel III aus *The Pencil of Nature*,

in: *The Talbot Catalogue Raisonné*, <http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/-6604297317300567571> (Zugriff 10.04.2017).

Abb. 14:

Chuck Close, Kontaktabzug vom Mittelformatnegativ für die Vorlage zu *Big Self Portrait*, 1968.

In: Crist, Steve (Hg.), *The Contactsheet*, ohne Seitennummerierung.

Abb. 15:

László Moholy Nagy, Fotogramm Nr. 214, 1927.

In: Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*.

Abb. 16:

László Moholy Nagy, Fotogramm Nr. 148, 1925 – 26.

In: Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*.

Abb. 17:

Man Ray, Rayogramm/ Fotogramm, ca. 1925.

In: László Moholy Nagy, *Malerei Fotografie Film*, S. 75.

Abb. 18:

László Moholy Nagy, Fotogramm auf Entwicklungspapier, 1939 – 41.

In: Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 24.

Abb. 19:

László Moholy-Nagy, Fotogramm Nr. 177, 1926.

In: Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*.

Abb. 20:

László Moholy Nagy, Fotogramm auf Entwicklungspapier, 1925 – 26.

In: Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 22.

Abb. 21:

László Moholy-Nagy, *Meine Rechte Hand freundlichst zur Verfügung*, Handabdruck auf Papier, 1926.

In: Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 17.

Abb. 22:

László Moholy Nagy, Fotogramm Nr. 178 auf Entwicklungspapier, 1926.

In: Renate Heyne, Floris M. Neusüss, *Moholy-Nagy, The Photograms. Catalogue Raisonné*.

Abb. 23:

Lucia Moholy, Fotografie nach Anweisung von László Moholy Nagy, 1926.

In: Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 16.

Abb. 24:

László Moholy Nagy, Umschlagentwurf für das Magazin *Qualität* unter Verwendung unterschiedlicher visueller Elemente, 1931.

In: Oliver A. I. Botar, *Sensing the Future: Moholy-Nagy, die Medien und die Künste*, S. 23.

Abb. 25:

Herbert Bayer, *Einsamer Großstädter*, Fotomontage, 1932.

In: Marianne Bieger-Thielemann, *Photographie des 20. Jahrhunderts. Museum Ludwig Köln*, S. 23.

Abb. 26:

Silberhalogenide Partikel in einer SW-Fillemulsion,

in: *Shutter Angle. The science and magic of shooting moving pictures*,

www.shutterangle.com/2012/cinematic-look-film-grain/ (Zugriff: 10.03.2017).

Abb. 27:

Doppelseite aus *LIFE* vom 19. Juni 1944,

in: o.N., „Beachheads of Normandy“, in: *LIFE*, 11. Jg., 25/1944, S. 25 – 32.

Abb. 28:

Henri Cartier-Bresson, Kontaktabzug, Pamplona, Spanien 1952 (Filmrolle 1446).

In: Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson. Sein 20. Jahrhundert*, S. 44.

Abb. 29:

Henri Cartier-Bresson, *San Fermín*, Pamplona, Spanien, 1952. Vergrößerung des Negativs Nr. 23 von Filmrolle 1446,

in: Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson. Sein 20. Jahrhundert*, S. 248.

Abb. 30:

Erstveröffentlichung der Aufnahme *Falling Soldier* (links oben) von Robert Capa,

in: o.N., „La Guerre civile en Espagne“, in: *VU*, 8. Jg., 445/1936, S. 1106 - 1107.

Abb. 31:

Kontakt-Notizbuch von Robert Capa mit Aufnahmen einer abgeschossenen Henkel Maschine. Barcelona, 21. Jänner 1939.

In: Cynthia Young (Hg.), *The Mexican Suitcase. The rediscovered Spanish civil war negatives of Capa, Chim, and Taro, Volume 1, The History*, S. 110.

Abb. 32:

Screenshot aus: *The Mexican Suitcase*,

TC: 00:16:35.

Abb. 33:

Filmrolle Nr. 133 von Robert Capa mit Aufnahmen von der Aragón-Front, 1937.

In: Cynthia Young (Hg.), *The Mexican Suitcase. The rediscovered Spanish civil war negatives of Capa, Chim, and Taro, Volume 2, The Films*, S. 214.

Abb. 34:

Roger Fenton, *The Artist's Van*, 1855.

Reproduktion eines Originalabzugs unter Verwendung eines Farbfilms,

in: *Library of Congress*, Collection: Fenton Crimean War Photographs,

<https://www.loc.gov/collections/fenton-crimean-war-photographs/>

(Zugriff: 13.11.2016).

Abb. 35:

The Artist's Van, Roger Fenton, 1855.

Reproduktion eines Originalabzugs unter Verwendung eines Schwarz-Weiß-Films,

in: *Library of Congress*, Collection: Fenton Crimean War Photographs,

<https://www.loc.gov/collections/fenton-crimean-war-photographs/>

(Zugriff: 13.11.2016).

Abb. 36:

Artikel aus einer holländischen Ausgabe von *Signal* vom 2. Juni 1942 unter Verwendung einer doppelseitigen Farbfotografie,
in: Gerhard Paul, *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, S. 290.

Abb. 37:

William Henry Fox Talbot, *The Ladder*, 1844.

Tafel XIV aus *The Pencil of Nature*, Reproduktion unter Berücksichtigung des Farbtons,
in: Mirjam Brusius, Katrina Dean (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, S. 12.

Abb. 38:

Roger Fenton, *The Valley of the Shadow of Death*, 1844.

Digitale Reproduktion eines originalen Salzpapierabzugs,

in: *Library of Congress*, Collection: Fenton Crimean War Photographs,

<https://www.loc.gov/collections/fenton-crimean-war-photographs/>

(Zugriff: 13.11.2016).

Abb. 39:

Richard Neuhauss, Selbstportait, 1906.

Farbfotografie nach dem Interferenzverfahren von Lippmann,

in: Corey Keller (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 - 1900*, Abb. 157.

Abb. 40:

Lee Russell, *Delta County Fair*, Colorado, 1940.

Farbaufnahme mittels Kodachrome,

in: *Library of Congress*, Collection: Farm Security Administration/Office of War Information

Color Photographs, <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-color-photographs>

(Zugriff: 13.11.2016).

Abb. 41:

Doppelseite aus *LIFE* mit Robert Capas ersten Farbaufnahmen,

in: o.N., „War in China Gambles for Asia's Future“, in: *LIFE*, 5. Jg., 16/1938, S. 26 – 34.

Abb. 42:

Eine der letzten Aufnahmen Robert Capas, Thái Bình (Vietnam), 25. Mai 1954,

in: *Magnum Photos Pro*, 2014,

<https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K1HRG8V4SI3#/SearchResult&ALID=2K1HRG8V4SI3&VBID=2K1HZSJD3G6FT&PN=4> (Zugriff 11. März

2014).

Abb. 43:

Doppelseite aus Ernst Haas' Farbserie „Images of a magic city“,

in: Ernst Haas, „Images of a magic city“, in: *LIFE*, 35 Jg., 11/1953, S. 108 – 124.

Abb. 44, 45 und 46:

Drei Fotos von Ernst Haas, New York 1952,

in: *Ernst Haas Estate*, www.ernst-haas.com/ (Zugriff 15.01.2017).

Abb. 47:

Das erste *Vogue*-Farbcover unter Verwendung einer Aufnahme von Edward Steichen, 1932, in: *Vogue*, 40. Jg., 7/1932.

Abb. 48:

Horst P. Horst, *The Mainbocher Corset*, 1939.

In: Ingried Brugger (Hg.), *Modelfotografie. Von 1900 bis heute*, Abb. Nr. 38, ohne Seitennummerierung.

Abb. 49:

Horst P. Horst, *Balance*, Fotografie 1941.

In: Pamela Roberts, *The Genius of Colour Photography. From the Autochrome to the digital Age*, S. 128.

Abb. 50:

Fotografie von Cecil Beaton, 1951,

in: o.N., „The New Soft Look“, *Vogue*, 57. Jg., 3/1951, S. 159 – 168.

Abb. 51:

William Egglestone, *Downtown Morton*, 1970.

In: *Egglestone Trust*, www.egglestontrust.com/ (Zugriff 17.02.2017).

Abb. 52:

László Moholy-Nagy, Aufnahme für eine Marmeladenwerbung der Firma *Hero* nach einem nicht genauer bekannten Dreifarbenverfahren, ca. 1935,

in: Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (Hg.), *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Fotografische Experimente in Farbe, 1934 – 1946*, S. 127.

Abb. 53:

László Moholy-Nagy, *Dufay Farbphotographie (Filtern des Lichtes)*, 1935.

Komposition aus Lichtfiltern mittels Dufay-Verfahren,

in: Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (Hg.), *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Fotografische Experimente in Farbe, 1934 – 1946*, S. 47.

Abb. 54:

Madame Yevonde, *Ship's Funnel „Queen Mary“*, 1936.

Farbfotografie nach dem Vivex-Verfahren,

in: Doriana Comerlati (Hg.), *Madame Yevonde*, S. 31.

Abb. 55:

Georges Seurat, *Eiffelturm*, Gemälde von 1889.

In: Pierre Courtion, *Georges Seurat. Das Gesamtwerk*, S. 79.

Abb. 56:

Georges Seurat, *Eiffelturm*, 1889,
Vergrößerung eines Details.

Abb. 57:

Vergrößerung einer Fotoplatte für die Autochrome Farbfotografie,
in: Sylvie Pénichon, *Twentieth Century Colour Photographs. The Complete guide to processes, identification & preservation*, S. 46.

Abb. 58:

Moholy-Nagy, *Verkehr (Lichter der Stadt – Eastgate Hotel)*, Chicago 1937-1946.
In: Jeannine Fiedler, Hattula Moholy-Nagy (Hg.), *László Moholy-Nagy. Color in Transparency. Fotografische Experimente in Farbe, 1934 – 1946*, S. 156 – 157.

Abb. 59:

Renate Heyne und Floris M. Neusüss, Fotogramm mit dem Lichtrequisit von Moholy-Nagy
auf Dye Destruction Paper, 2013.
In: Cornelia Kemp (Hg.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, S. 169.

Abb. 60:

Screenshots aus *Mr. Turner*,
TC: 01:51:38.

Abb. 61:

Théodore Maurisset, *Die Daguerreotypomanie*, Kolorierte Lithographie von 1839,
in: Todd Gustavson, *Kamera. Von der Daguerreotypie bis zum digitalen Zeitalter*, S. 18.

Abb. 62:

Screenshot aus *Mr. Turner*,
TC: 01:56:07.

Abb. 63:

Portrait-Daguerreotypie in typischer Pose. Aufwendig gestaltetes Etui mit Passepartout
und Deckglas. Aufnahme 6,5 x 7,5 cm, Datierung um 1850,
in: *Daguerreobase*, www.daguerreobase.org/de/ (Zugriff: 15.05.2016).

Abb. 64:

Pierre-Louis Pierson, *La Comtesse de Castiglione*, Fotografie, ca. 1864.
In: Bernd Stiegler, *Bilder der Fotografie. Ein Album photographischer Metaphern*,
Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 32.

Abb. 65:

Populäre Passepartout-Formen von 1840 – 1866,
in: Sean William Nolan, „Dating American Daguerreotypes“, S. 32.

Abb. 66:

Screenshot aus *Mr. Turner*,

TC: 01:56:28.

Abb. 67:

F. M. Schmelkow, *Der Kaufmann vor dem Photographen*, Karikatur aus der Zeit der Visitenkartenfotografie,

in: Thomas Ganz, *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*, S. 104.

Abb. 68:

William Turner, *The Fighting Temeraire tugged to her last Berth to be broken up*, Gemälde von 1838.

In: Andrew Wilton, *Turner und seine Zeit*, München: Hirmer 1987, S. 180.

Abb. 69:

Screenshot aus *Mr. Turner*,

TC: 01:32:29.

Abb. 70:

R. Doyle, *Turner painting one of his pictures*, Karikatur von 1846.

In: Gilbert Abbott, *The Almanack of the Month. January to June*, London 1846, S. 350.

Abb. 71:

Henry Peach Robinson, *Seascape at night*, Fotografie, 1870.

In: Robert Leggat, „A History of Photography. From its beginning till the 1920“, in: Michael Pritchard. *Photographic Historian*, www.mpritchard.com/photohistory Zugriff: (15.05.2016).

Abb. 72:

Voigtländer Kamera für kreisförmige Daguerreotypen, 1841,

in: Wolfgang Pensold, Eva Tamara Asboth, Otmar Moritsch, *Es werde Bild! Geschichte der Fotokamera*, S. 23.

Abb. 73:

Erstes Lehrbuch für Fotografie von Friedrich August Wilhelm Netto, 1839,

in: Thomas Ganz, *Die Welt im Kasten. Von der Camera obscura zur Audiovision*, S. 106.

Abb. 74:

George Eastman mit einer Kodak Box-Kamera für kreisrunde Aufnahmen, 1890.

In: Todd Gustavson, *Kamera. Von der Daguerreotypie bis zum digitalen Zeitalter*, S. 131.

Abb. 75:

L.J.M. Daguerre, *Der Louvre vom linken Seine-Ufer*, Daguerreotypie von 1839.

In: Mirjam Brusius, Katrina Dean (Hg.), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, S. 128.

Abb. 76:

L.J.M. Daguerre, *Boulevard du Temple*, Daguerreotypie von 1838.

In: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2011, S. 28.

Abb. 77:

W. H. Fox Talbot, *View of the Boulevards at Paris*, Talbotypie von 1843.

In: *The Talbot Catalogue Raisonné*, <http://foxtalbot.bodleian.ox.ac.uk/search/catalog/-6604297317300567391> (Zugriff 10.04.2017).

Abb. 78:

Joseph Nicéphore Niépce, *Blick aus dem Arbeitszimmer bei Le Gras*, 1927.

In der nachbearbeiteten Version von Helmut Gernsheim von 1952,

in: Helmut Gernsheim, *Geschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main 1983, S. 61

Abb. 79:

Joseph Nicéphore Niépce, *Blick aus dem Arbeitszimmer bei Le Gras*, 1927.

Farbfotografie der originalen Zinnplatte,

in: Todd Gustavson, *Kamera. Von der Daguerreotypie bis zum digitalen Zeitalter*, S. 5.

Abb. 80:

Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1993.

Fotografie, c-print, 206 x 406 cm,

in: Udo Kittelmann (Hg.), *Andreas Gursky*, Baden-Baden: Steidel 2015, S. 16/17.

Abb. 81:

Jeff Desom, *Rear Window Timelaps*, 2011,

Screenshot des digitalen Nachbaus mittels After Effects.

Abb. 82:

Jeff Desom, *Rear Window Timelaps*, 2011,

Screenshot der Videoinstallation.

Abb. 83:

Eadweard Muybridge, *Verhauen eines Kindes*, Chronofotografie, 1887.

In: Corey Keller (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 – 1900*, Abb. 77.

Abb. 84:

Demonstration der neuen Röntgen-Technik, Fotografie um 1900,

Fotograf und Originalquelle unbekannt,

in: Cristófol Miró Fernandez, „Noviembre de 1895, Würzburg, Alemania“, 10.04.2014, in: *Pulso Digital*, www.pulso-digital.com/tag/cristofol-miro-fernandez/ (Zugriff 16.02.2017).

Abb. 85:

Filmplakat von *The Man with the X-Ray Eyes*, 1961.

Abb. 86:

Röntgen erzeugt die Aufnahme von Albert von Köllikers Hand während eines öffentlichen Vortrags, Zeichnung von 1896, Urheber und Originalquelle unbekannt,

in: *Science Source Images*,

<http://images.sciencesource.com/preview/14218243/BT6960.html> (Zugriff 12.02.2017).

Abb. 87:

Wilhelm Conrad Röntgen, *Hand des Anatomen von Kölliker*, Röntgenaufnahme von 1896.

In: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 201, 1S. 140.

Abb. 88:

Geisterfotografie von William J. Pierce, 1903.

In: Corey Keller (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 - 1900*, Abb. 145.

Abb. 89:

Screenshot aus *The Others*,

TC: 00:39:32.

Abb. 90:

Screenshot aus *The Others*,

TC: 00:38:44.

Abb. 91:

Screenshot aus *The Others*,

TC: 00:39:50.

Abb. 92:

Screenshot aus *The Others*,

TC 01:22:03.

Abb. 93:

Screenshot aus *The Others*,

TC: 01:21:47.

Abb. 94:

Joel Peter Witkin, *Alternates for Muybridge*, 1984.

In: *Art Institute Chicago*,

www.artic.edu/aic/collections/artwork/121166?search_no=1&index=1 (Zugriff: 10.04.2017).

Abb. 95:

Joel Peter Witkin, *Myself as a dead clown*, Fotografie, 2007.

In: *Artnet*, <http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/myself-as-a-dead-clown-a-kuG0lp8Vt0MBjknks7zURw2> (Zugriff 10.04.2017).

Abb. 96:

Hippolyte Bayard, *Selbstbildnis als Ertrunkener*, 1840.

In: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2011, S. 28.

Abb. 97:

Screenshot aus *The Others*,

TC: 01:12:47.

Abb. 98:

Screenshot aus *Mr. Turner*,

TC: 01:55:09.

Abb. 99:

Screenshot aus *Mr. Turner*,

TC: 01:55:35.

Abb. 100:

Screenshot aus *Mr. Turner*,

TC: 01:55:44.

Abb. 101:

Thomas Ruff: *phg.06*, 2012.

Mit digitalen Mitteln erstelltes Fotogram, c-print, 234 x 164 cm,

in: Quentin Bajac, Lucy Gallun, Roxana Marcoci, Sarah Hermanson Meister (Hg.), *Die große Geschichte der zeitgenössischen Fotografie. 1960 - heute*, München: Schirmer und Mosel 2015, S. 354.

Abb. 102:

Thomas Ruff: *jpg ny02*, 2004.

c-print, 269 x 364 cm,

in: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann, *Meisterwerke der Fotografie*, Stuttgart: Reclam 2011, S. 316.

Abstract

Diese Arbeit untersucht technisch-ästhetische Aspekte des Fotografischen innerhalb intermedialer Anordnungen am Beispiel zweier aktueller kommerzieller Spielfilme.

Der konkreten Analyse geht eine historische Bestimmung des Gegenstands voraus. Die Forschungskoordinaten des ersten Abschnitts sind Theorie, Geschichte und fotografische Praxis: unter Bezugnahme auf höchst unterschiedliche Beispiele wird die Frage nach dem spezifischen Charakteristikum der analogen Fotografie gestellt. Dabei geht es nicht nur um die konkreten Bilder, sondern vor allem um das, was in Anschluss an Überlegungen von Rosalind Krauss und Herta Wolf mit dem Begriff des „Fotografischen“ gefasst werden kann und ein Verständnis von Fotografie meint, das weit über die einzelnen Bilder hinausgeht. Es umfasst eine Vielzahl an Aspekten, die das analoge fotografische Verfahren seit seiner Erfindung begleitet haben.

Unter Bezug auf die maßgebenden Texte und Theorien – von Henry Fox Talbot über László Moholy-Nagy bis Phillipe Dubois – wird der Vorgang der Belichtung, das Entstehen einer Lichtspur in der fotosensiblen Schicht als zentrales Element der analogen Fotografie beschrieben. Eine Analyse des konkreten fotosensiblen Materials begleitet diese Bestimmung, in der auch die praktische fotografische Arbeit in ihren unterschiedlichen Ausformungen behandelt wird. So findet etwa die analytische Arbeit an der fotografischen Minimalform des Fotogramms, wie sie László Moholy-Nagy seit Beginn des 20sten Jahrhunderts erprobt hat, besondere Beachtung. Daneben werden auch weitere der analogen Fotografie eigene Techniken und Charakteristika in Hinblick auf ihre Bedeutung für ein Verständnis von analoger Fotografie befragt: das Verhältnis zwischen Negativ und Abzug, die Bedeutung des Kontaktabzugs, die Rolle der Fotografie als Reproduktionstechnik und die Ästhetik des Schwarz-Weißen sind Eckpunkte dieser Untersuchung.

Im zweiten Teil der Arbeit erfahren die einleitend vorgenommenen Bestimmungen schließlich ihre konkrete Anwendung. Anhand einiger Sequenzen aus den Spielfilmen *Mr. Turner* (Mike Leigh, UK 2014) und *The Others* (Alejandro Amenábar, USA 2001) wird dargestellt, wie das Fotografische innerhalb filmischer Erzählungen thematisiert und für die jeweiligen Erzählungen nutzbar gemacht wird. Den Hintergrund für die hier vorgenommenen Untersuchungen stellt eine Methodik dar, die im Bereich der

Intermedialitätsforschung zur Beschreibung derartiger medialer Verschachtelungen entwickelt wurde, wobei die behandelten Szenen als Beispiele für das dienen, was Irina Rajewski mit dem Begriff der „intermedialen Bezüge“ bzw. Jens Schröter mit dem der „transformationalen Intermedialität“ beschrieben haben.

Jener Begriff der Transformation erweist sich in der Folge als schlagend, denn eine detaillierte Betrachtung der entsprechenden Filmsequenzen lässt erkennen, wie die Inszenierung des Fotografischen ein in der Gesellschaft vorhandenes Wissen über das Medium der analogen Fotografie abrufte und gleichzeitig immer wieder neu formiert.

Abstract

This work examines the techno-aesthetic aspects of the photographic within intermedial arrangements, using the example of two current commercial feature films.

The actual analysis is preceded by a historical positioning of the object of investigation. The research co-ordinates of the first section are theory, history and photographic practice: relating to very different examples, questions concerning the specific characteristics of analogue photography are raised. This is not just about the concrete pictures, but above all about that which can be understood as the „photographic“, following the reasoning of Rosalind Krauss and Herta Wolf, which refers to an understanding of photography that extends far beyond the individual images. It includes a multitude of aspects that have accompanied the analogue photographic process since its invention.

With reference to authoritative texts and theories - from Henry Fox Talbot to László Moholy-Nagy to Roland Barthes and Phillipe Dubois - the process of the exposure, the formation of a trace of light in the photosensitive layer is being described as a central element of analogue photography. An analysis of the concrete photosensitive material accompanies this determination, which also deals with the practical photographic work in its various forms. For instance, special attention is given to the analytical work on the minimal photographic form of the photogram that László Moholy-Nagy put to the test from the beginning of the 20th century on. In addition to this, further techniques and characteristics peculiar to analogue photographs are questioned with regard to their importance for an understanding of analog photography: the relationship between the negative and the print, the significance of the contact print, the role of photography as a technique of reproduction and the aesthetic of the black-and-white photography are key aspects of this investigation.

In the second part of the thesis, the introductory provisions finally come to their concrete application. Using a series of sequences from the feature films *Mr. Turner* (Mike Leigh, UK 2014) and *The Others* (Alejandro Amenábar, USA 2001), it is shown how the photographic is being addressed within filmic narratives and rendered productive within each narrative. The methodology that provides the background for the conducted investigations was developed with intermediality research, in order to describe how different media can be nested within in each other. The discussed scenes serve as

examples of what Irina Rajewski calls the "intermedial references" (intermediale Bezüge) and what Jens Schröter refers to by the term "transformational intermediality" (transformationale Intermedialität“).

This concept of transformation further turns out to be compelling; a detailed examination of the corresponding film sequences reveals how the staging of the photographic process calls upon a knowledge of the medium of analog photography that exists in society, and at the very same time reforms and rearticulates it.