

Remake – Remodel

Bildverarbeitung als Weltverarbeitung in der Fotografie des 19. Jahrhunderts

Bernd Stiegler

Abstract

Der Zweifel an der Evidenz der ontologisch-indexikalischen Referenz des fotografischen Bildes und das ausgerufene Ende des «fotografischen Zeitalters» (Wolf 2002 u. 2003) sind durchaus zeitgleiche, wenn auch nicht gänzlich neue und überraschende Phänomene. Selbst wenn es den Anschein haben mag, dass die Fotografie erst mit Aufkommen der digitalen Bildbearbeitungstechniken ihre indexikalische Verankerung in der Wirklichkeit verloren hat, die vorher ihr Bildprogramm nachdrücklich bestimmt hatte, so erweist sich die gesamte Geschichte der Fotografie als eine der bewussten Bildmanipulation. Sieben knappe Blitzlichter in die Geschichte der Fotografie, die pars pro toto Experimente und Regeln zeigen, mögen dies verdeutlichen (vgl. Fineman 2012). Sie sind programmatische Erkundungen einer Arbeit an der Fotografie, der es darauf ankam, mit dem neuen Medium zu spielen, seine Grenzen auszuloten und seine Möglichkeiten zu erkunden. Dabei sind Fragen einer Praxeologie der Fotografie mindestens ebenso wichtig wie jene nach ihrer Ontologie.

Wenn man fotografische Bildbearbeitungen historisch in den Blick nimmt, so sind die Gebrauchweisen der Fotografie mitunter mit ihrer je spezifischen und somit je unterschiedlichen Referentialität funktional verknüpft. Die Welten der Bilder sind eben auch Bilder der Welt. Und es zeigt sich, dass nicht erst Datenverarbeitungsprogramme das fotografische Bildprogramm umcodiert haben, sondern dieses seit jeher verschiedene Modelle entwickelt hatte, wie Fotografien montiert, verändert, bearbeitet, neu modelliert oder schlicht kontextualisiert werden konnten. Die Bildverarbeitung als Weltverarbeitung ist immer schon Teil des ästhetischen, epistemischen und auch pädagogischen Programms der Fotografie. Mitunter stehen dabei höchst praktische technische Schwierigkeiten an Anfang. So etwa bei den beiden ersten beiden Beispielen.

1 Lügen im Dienste der Wahrheit oder der Kunst

Betrachtet man die beiden Bilder des berühmten französischen Fotografen Gustave Le Gray, so wird man bei genauerem Hinsehen mit Verwunderung feststellen, dass sich die doch eigentlich überaus flüchtigen Wolkenformationen in beiden



Abb. 1 und 2: Gustave Le Gray. *Seascape with a Ship Leaving Port* und *Large Wave, Mediterranean Sea*.

Bildern nicht nur ähneln, sondern identisch, die Landschaften hingegen deutlich unterschiedliche sind (Abb. 1 u. 2). Dies widerspricht dem gesunden Menschenverstand, erweist sich aber erst dann als ein Problem, wenn man mehrere Bilder betrachtet. Der realistisch-fotografische Effekt ist bei jedem für sich genommenen stimmigen Bild gegeben, betrachtet man hingegen beide, so kann etwas nicht stimmen. Mindestens eines der Bilder muss manipuliert sein. Den Bildern wiederum sieht man, wenn man nicht gerade eine stark vergrößernde Lupe zur Hand hat, nicht an, in welcher Weise der Fotograf eingegriffen hat – nur dass dies geschehen ist, ist wiederum unanzweifelbar. Wie kann man nun aber diese Bildveränderung erklären? Sie war durchaus gewollt, genauer Konsequenz einer technischen Schwierigkeit, die bis weit ins 20. Jahrhundert Gegenstand von Foto-Ratgebern war. Die notwendig passageren Wolken liessen sich mit den Mitteln der Kameratechnik lange Zeit schlicht nicht auf fotografischen Bildern einfangen (vgl. Stückelberger 2010). Man hatte – Welch eine nachgerade metaphysische Alternative! – zwischen Himmel und Erde zu wählen: war die Erde detailreich und mit satten Tönen eingefangen, so war der Himmel überbelichtet – und umgekehrt wurde die Erde zu einer dunklen opaken Fläche, wenn die Wolken korrekt belichtet wurden. Noch der 1914 erschienene kleine Band *Les nuages dans le paysage en photographie* konstatiert die Schwierigkeiten, die «Seele des Himmels» angemessen darstellen zu können (Pitois 1914). «Spricht die Seele, so spricht ach!, die Seele nicht mehr», oder, auf die Wolken übertragen, «ist die Wolke Bild geworden, so ist ach!, die Wolke nicht mehr» (vgl. Stiegler 2012).

Nun finden sich in der Fotografiegeschichte höchst unterschiedliche Lösungsvorschläge für dieses Problem, die ihrerseits viel über die grundlegenden Einstellungen der Fotografen verraten. Bereits in den ersten beiden Jahrzehnten der Fotografiegeschichte gibt es zwei entgegengesetzte Positionen: Auf der einen Seite

arbeiteten einige Fotografen mit Retuschen oder Wattebäuschchen, die sie beim Kopieren der Negative als Wolkensatz dem Bild hinzufügten. Diese Technik findet sich dann erneut – und nun nach dem *digital turn* in der Fotografiegeschichte – bei Fotografen, die mit Modellen arbeiten, so etwa Oliver Boberg, der eine Serie von Himmelsaufnahmen angefertigt hat, bei der die fotografischen «Vorbilder» durch Modelle ersetzt werden, die dann wiederum in fotografierter Form das Kunstwerk am Ende des medientechnischen Produktionsprozesses darstellen. Der Modellcharakter der Fotografie korrespondiert dabei mit jenem der Wirklichkeitsdarstellung überhaupt. Solche epistemischen Zweifel dürften die Fotografen des 19. Jahrhunderts zumeist nicht gehabt haben. Sie hatten es schlicht mit technischen Problemen zu tun, die verhinderten, dass das Bild so wurde, wie es zu sein hatte. «Da durch die langen Belichtungszeiten der Himmel einschwärzte, wurde er im Negativ durch Retusche mit schwarzem oder rotem Lack lichtundurchlässig abgedeckt, so dass er als gleichmässig helle Fläche im Abzug erschien» (Pohlmann 2004, 171ff.). Diese Fläche konnte dann gefüllt werden, indem Wolken schlicht eingezeichnet wurden.

Auf der anderen entwickelte eben Gustave Le Gray bereits in den 1850er Jahren ein weiteres Verfahren, das seiner Auffassung nach dem realistischen Anspruch der Fotografie eher gerecht werden könnte: Er arbeitete mit zwei Negativen, die unabhängig voneinander entstanden und dann im Abzug so zusammenkopiert wurden, dass die Schnittstelle nicht zu erkennen war. So kam es aber dann eben auch mitunter vor, dass ein und dieselbe flüchtige Wolkenformation überraschenderweise in gänzlich unterschiedlichen Zusammenhängen erscheinen konnte. Diese offenkundige Montagepraxis verstand sich aber nicht als Konstruktion oder gar Erfindung oder Manipulation, sondern vielmehr als Versuch, eine künstlerische und zugleich naturalistische, dem Gegenstand und seiner Darstellung angemessene Form der Darstellung zu finden. Die Manipulation dient hier der Wahrheit des fotografischen Bildes. Es war die nicht bearbeitete Fotografie, die lügt – und nicht die montierte. Oder anders formuliert: Wenn schon Fotografien Lügen auftischen, dann muss man diese in Lügen im Sinne des intendierten Effekts des Realen korrigieren.

Einige Jahrzehnte später, um die Jahrhundertwende, in der Hochzeit der Kunst- oder piktorialistischen Fotografie hat sich der Himmel bereits in eine ästhetische Projektionsfläche verwandelt, da es, so Alfred Horsley Hinton in seinem Buch über Landschaftsfotografie, nicht darauf ankomme, «bloss die Natur widerzuspiegeln» (Horsley Hinton 1903, S. 94). Wolken dienen nunmehr dazu, in höchst kalkulierter Weise einen bestimmten ästhetischen Effekt zu erzielen. Es geht darum, im Dienste der Kunst die Bilder zu manipulieren. Die englische Kunstfotografie kurz nach Mitte des 19. Jahrhunderts und dann auch die piktorialistische Fotografie der Jahrhundertwende haben eine Fülle von Verfahren entwickelt, wie man Bilder manipu-



Abb. 3 und 4: Henry Peach Robinson. Skizze und Fotografie.

lieren kann, um sie künstlerischer erscheinen zu lassen. Fotografen wie Oscar Gustave Rejlander und Henry Peach Robinson setzten auf bewusst komponierte Bilder, die im Atelier gestellt und dann in einzelnen Szenen fotografiert wurden, um dann später zu einem Negativ montiert zu werden. Die piktorialistische Fotografie der Jahrhundertwende wird dann vor allem auf Unschärfe setzen. Dazu später mehr. Bei Robinson kann man schön beobachten, wie er vorgeht (Abb. 3 und 4). Einer gezeichneten Skizze folgten dann die Arrangements der Szenen, die dann später wieder zusammengesetzt wurden. Auch Robinson verstand seine raffinierte Technik der Bildmanipulation als Mittel zum Zweck. Ihm ging es darum, die Grenzen der Fotografie, die sie von der Kunst trennten, bewusst zu überschreiten. Durch Anwendung künstlerischer Techniken und Kompositionen sollte Fotografie Kunst werden und wie diese einen ästhetischen Wahrheitsanspruch erheben können.

2 Glückliches Misslingen

Bei den beiden ersten Beispielen stellt die Bildmanipulation eine Reaktion auf technische Probleme dar. Diese können aber auch umgekehrt zu neuen ästhetischen Ergebnissen führen. Fehler sind, mit anderen Worten, nicht immer ein Misslingen, sondern mitunter ein überraschendes Gelingen, das sich gerade der technischen Kontingenz verdankt. Insbesondere in den Avantgarden der 1920er und 1930er-Jahre wird dies zum regelrechten ästhetischen Programm. Von Man Ray über Kertész und von Moholy-Nagy bis Tabard und Ubac wird das dereinst Verworfenene neu entdeckt. Solarisationen, die Man Ray und Tabard als kontrollierte Technik anwendeten, waren etwa bereits seit Ende der 1850er-Jahre bekannt. Und wenn Kertész mit «Distorsions» im Zerrspiegel arbeitet und ganze Serien anfertigt, so finden sich solche Bilder auch bereits durch vermeintlich defekte Negative (Abb. 5). Negative werden aber auch erhitzt, zerschnitten oder mit grafischen Instrumenten bearbeitet, um neuartige Bildeffekte zu erzielen. Die Avantgarde entdeckt neu, was das 19. Jahrhundert als Bildfehler ausgemacht und ausgeschieden hatte. Dies allerdings mit signifikanten Ausnahmen. Die spiritistische Fotografie etwa macht gerade solche «photographies insolites» zum Objekt des theoreti-



Abb. 5: «Distorsion».

schen Begehrens und erkennt in Doppelbelichtungen «Extras» aus dem Jenseits, in den Schleiern und Schlieren Ektoplasma-materialisationen oder in den eigenartigen strahlenartigen Gebilden Fotografien der Aura von Menschen, Tieren und sogar photographische Emanationen von Prozessionen in Lourdes. Die technisch betrachtet fehlerhafte Fotografie wird zur Projektionsfläche der Einbildungskraft, das Bild zum hermeneutischen Überschuss des Interpretationswillens (Abb. 6–8).

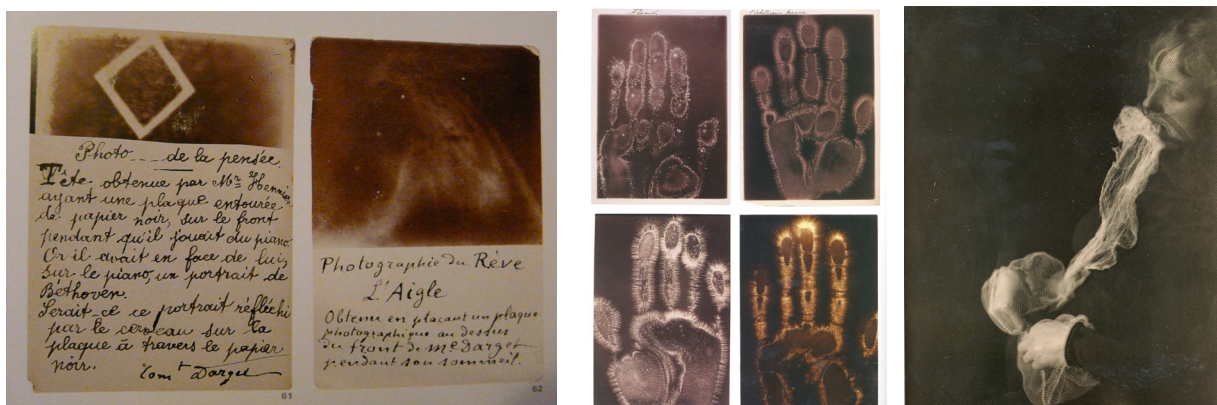


Abb. 6–8: Fotografische Visualisierungen des Unsichtbaren (vgl. Abbildungsnachweise).

3 Differenz durch Wiederholung

In der Regel ist es aufschlussreich zu beobachten, welche Bilder sich wiederholen, welche Motive sich durchsetzen und welche Wiederaufnahme auf Absetzung zielt. Das gilt bereits für die Frühzeit der Fotografie. Daguerres berühmte Ansicht des Pariser Boulevards existiert gleich drei Mal. «The difference that makes a difference» (Gregory Bateson) ist nicht nur der Mann, der sich die Schuhe putzen lässt, sondern auch das unterschiedliche Licht. Vermutet wird allerlei; etwa dass Daguerre höchst selbst dort gestanden habe oder aber einen Mann dafür eigens bezahlte, da die Belichtungszeit so lang war, dass ihm ansonsten das selbe Schicksal widerfahren wäre wie den Menschen und Kutschen auf dem viel befahrenen Boulevard: er wäre im Bild verschwunden und in dieses bestenfalls als Schleier eingegangen – auch das ein Modus der Bildmanipulation (vgl. Starl 2012). Und wenn William Henry Fox Talbot drei Jahre später eine Aufnahme eines Pariser Boulevards wiederum als Teil einer Serie anfertigt, so mag das auch im Wissen darum geschehen sein, dass er sein Verfahren von dem Daguerres absetzen wollte¹ (Abb. 9–11).



Abb. 9–10: Louis Daguerre. *Boulevard du Temple*.

Abb. 11: William Henry Fox Talbot. *Boulevard des Capucines*.

Wenn sich Bilder wiederholen, so wiederholen sie sich nicht in identischer Weise, sondern zielen auf eine *differentia specifica*, die Teil des Bildprogramms ist. Was bei Daguerre und Talbot vielleicht noch als programmatischer Kampf um Anerkennung angesehen werden mag, wird bei einer anderen Serie als Variation eines Bildprogramms deutlich, bei dem die Komposition vorgegeben und die Abweichung Teil des ästhetischen Spiels ist. Bereits vor der Erfindung der Fotografie hatte sich eine bestimmte «Vedute» der Engelsburg und des Petersdoms durchgesetzt, die nun in den fotografischen Aufnahmen aufgenommen und variiert wird.

Diese Serie ist ein regelrechtes Bildverarbeitungsprogramm, das auf Stereotypen setzt und dabei doch die feinen Unterschiede zu inszenieren sucht (Abb. 12–15).

¹ Eine der Aufnahmen ist Teil der Sammlung des Pariser Musée Carnavalet: <http://carnavalet.paris.fr/fr/collections/boulevards-des-capucines-et-des-italiens-avec-la-rue-de-la-chaussee-d-antin>.



Abb. 12–15: Fotografien der Engelsburg und St. Peter.

4 Bildgrammatik der Gefühle

Zu den besonderen fotografischen Bildformen des 19. Jahrhunderts gehört der Versuch, eine Grammatik der Gefühle auf fotografischem Wege zu etablieren. Besonders prominent sind dabei zwei Publikationen: zum einen Charles Darwins spätes Buch *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, das mitsamt einer Serie von fotografischen Tafeln, von denen einige von Rejlander stammen, der verschiedene Gefühlsbewegungen persönlich inszenierte, 1872 erschien (vgl. McLean 2009). Andere stammen von Adrien Tournachon, dem Bruder von Felix Tournachon, genannt Nadar, der später der wohl berühmteste französische Fotograf werden sollte. Adrien Tournachons Aufnahmen entstanden für Duchenne de Boulognes zehn Jahre vorher erschienenenes Buch *Mécanisme de la physiologie humaine, ou: Analyse électro-physiologique de l'expression des passions* (Abb. 16–18). Duchenne unternahm am Pariser Hospital La Salpêtrière eine theoretische wie fotografische Systematisierung der Gemütsbewegungen, der sogenannten *passions de l'âme*. Diese folgten, so die Annahme, festen überzeitlichen Regeln und könnten mithilfe einer komplexen Experimentalanordnung regelrecht erzeugt, visualisiert und dann fotografisch festgehalten werden. Duchenne griff dabei auf visuelle Strategien zurück, die der Maler Charles Lebrun in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an der Pariser Académie des Beaux-Arts unternommen hatte.² Anders als diesem ging es Duchenne um eine naturwissenschaftliche Visualisierungsstrategie, bei der mithilfe einer elektrischen Innervierung bestimmter Muskeln des Gesichts, dieses genau benenn- und klassifizierbare Ausdrucksformen zeigen sollte. Die Fotografie ist Medium einer elektrischen Manipulation, die eine Grammatik der Gefühle zu etablieren suchte, indem sie einzelne Nerven und Muskeln gezielt innervierte und so die Palette der Ausdrucksformen ausreizte. Das Buch war dann mitsamt dem beigefügten fotografischen Atlas, der 81 ganzseitige *planches* und eine Anzahl synoptischer Tafeln enthielt, diese Grammatik, die Gefühle zu lesen versuchte. Die hier u.a. abgebildete Tafel 76 zeigt gleich zwei unterschiedliche Seelenbewegungen, die nebeneinander existieren: «das Gebet mit äusserster Schmerzempfindung» (*la prière avec douleur extrême*) und «das ek-

² Diesen Hinweis und auch Teile der weiteren Überlegungen verdanke ich Felix Thürlemann.



Abb. 16–18: Adrien Tournachon. Aufnahmen aus Duchenne de Boulogne.

statische Gebet» (*la prière extatique*). Sein «ästhetischer» Kommentar dazu lautete: «Wenn man, nachdem man das rechte Auge und die rechte Stirnhälfte maskiert hat, die linke Seite aufdeckt, so sieht man, wie die Figur durch eine heilige Verzückung erleuchtet wird und ihre absorbierte Seele sich im Gebet mit Gott vereint: das ist die religiöse Ekstase.» Die andere Gesichtshälfte hingegen zeigte für ihn: «Alle Gesichtszüge dieser Tochter, die soeben noch ein göttliches Glück atmete, scheinen sich schmerzhaft verzogen zu haben; der halbgeöffnete Mund lässt nur noch Seufzer entgleiten; ihr Gesicht, soeben noch ekstatisch, malt jetzt den intensivsten Schmerz. – Ist sie etwa Opfer einer Gewalttat geworden? Oder wurde sie dem entrissen, den sie liebt? Fleht sie, von Verzweiflung niedergedrückt, zu Gott?»

5 Sichtbarkeitsfelder

1888 findet eine Feier zum 50-jährigen Jubiläum der Fotografie statt, bei der der französische Astronom Jules Janssen eine programmatische Festrede hält: «Die Fotografie ist die wahre Netzhaut des Gelehrten», so ruft er aus, «Ja, meine Herren, die sensibilisierte fotografische Platte ist die wirkliche wissenschaftliche Retina, da sie all jene Eigenschaften aufweist, die die Wissenschaft erhoffen kann: Sie bewahrt treu die Bilder auf, die sich auf ihr abzeichnen, und reproduziert diese wenn erforderlich in unendlicher Zahl. Sie nimmt ein doppelt so grosses Spektrum an Strahlungen wahr wie das Auge und bald wird sie vielleicht alle erkennen können; sie verfügt zudem über jene bewundernswerte Eigenschaft, komplexe Handlungen erkennen zu können, und während unsere Retina jeden Eindruck nach einer Zehntelsekunde wieder löscht, bewahrt die Fotografie sie nahezu unendlich

lange auf und speichert sie. Daher gibt es dank ihr kaum noch eine durch das Licht übertragene Erscheinung, wie flüchtig sie auch sein mag, die sie nicht fixiert, keine Strahlung, wie fremd sie unserem Auge auch sein mag, die sie nicht aufzeichnen würde, keine Lichterscheinung, die sie nicht erhellen würde. Ja, meine Herren, die Fotografie wird uns bald mit jenen mysteriösen Strahlungen in Verbindung bringen, die uns umgeben; sie ist die Manifestation der feinsten Kräfte, die auf die Materie und die physische Welt einwirken und dies auf ungleich effizientere und vollständigere Weise als es das fraglos bewundernswerte Organ vermöchte, mit dem die Natur uns ausgestattet hat» (Janssen 1888 und 1929/30, S. 88f.).

Die Fotografie erkundet mittlerweile nicht nur die sichtbare, sondern auch die unsichtbare Welt. Während bei Duchenne de Boulogne und Adrien Tournachon sich die Muskel- und Gefühlsartikulation noch einem apparativen Dispositiv verdankte, bei dem die Fotografie nur den entscheidenden Augenblick abzufassen hatte, ansonsten aber die kalkulierte Bildproduktion durch die Mediziner vonstatten ging, wird sie nun zu einem regelrechten Bild gebenden Verfahren, das Bilder überhaupt erst hervorbringt und erzeugt. Anders als bei der «Bildverarbeitung», die aus vorhandenen Bildern durch Strategien der Manipulation, Montage und Collage etc. neue macht, zielt das «Bild gebende Verfahren» auf eine kalkulierte und somit zugleich manipulierte Produktion von Bildern, die dann aber weit gehend so belassen werden wie sie aufgenommen wurden. Allerdings werden sie kontextualisiert, erläutert und mit Unterschriften versehen, in Reihen platziert oder finden ihren Ort mitunter als bewusst eingesetzte Illustrationen in Büchern. Die Fotografien sind kalkulierte Folge einer Versuchsapparatur, die einen bestimmten Typ von Bildern zu generieren versucht. Das gilt insbesondere für die Momentfotografie, die vor allem in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts von Muybridge zu Anschütz und von Londe zu Marey und Demeny zahlreiche verschiedene Bildtypen hervorgerufen hat. Am deutlichsten wird das Verfahren, mithilfe der Apparatur bestimmte Bildformen zu erzeugen, wohl bei Etienne-Jules Mareys so genannter «méthode graphique». Anders als Muybridge, der in kurzen Zeitabständen zahlreiche Bilder anfertigte, belichtete Marey in rascher Folge dieselbe Platte mehrmals und reduzierte so mitunter den Gegenstand auf eine reine Lichtspur, die sich kaum von jener des Pulses oder anderer Körperfunktionen unterschied. Das war letztlich auch Programm, da es Marey um ein Gesetz der Bewegungen ging, das keineswegs auf einen Typ zu reduzieren sei, sondern vielmehr für Ausdrucksformen des Lebens überhaupt zu gelten habe. Entstanden sind nachgerade abstrakte Bilder, die neue Sichtbarkeitsfelder nicht nur erkunden, sondern überhaupt erst erzeugen (Abb. 19 und 20).

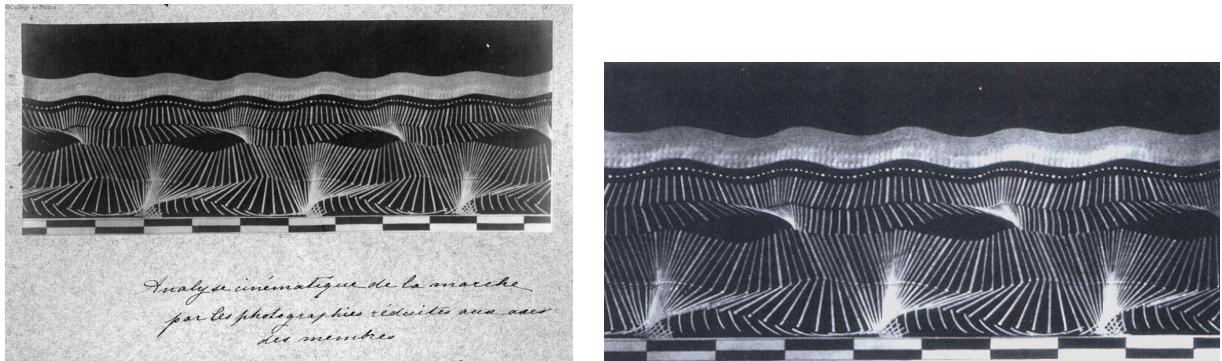


Abb. 19–20: Etienne-Jules Marey. Mehrmals belichtete Fotoplatten («méthode graphique»).

6 Die Schärfe der Unschärfe

Spätestens seit Peter Henry Emersons 1889 erschienenem kunstfotografischen Manifest *Pictorialistic Photography for Students of the Arts* hat die physiologische Optik Einzug in die Fotografietheorie gehalten (vgl. *Lichtmaler* 2011 und Stiegler u. Thürlemann 2012). Mit Hermann von Helmholtz als zentraler Referenz buchstabiert Emerson hier seine Lehre der *fuzziness* aus, nach der sich die Kunst an der menschlichen Wahrnehmung zu orientieren und diese, nicht aber die Natur darzustellen habe. Dieser *turn* inmitten des Mimesisparadigmas hin zur Wahrnehmung des Subjekts prägt dann in Folge auch die ästhetisch-fotografischen Verfahren. Emersons Theorie gab den Rahmen vor, in dem sich fortan die Kunst- oder piktorialistische Fotografie weitgehend bewegte. Die Unschärfe des Gummidrucks, der als Technik die Zeit des Piktorialismus um 1900 regierte, ist letztlich vor allem der Versuch, die Unschärfe der menschlichen Wahrnehmung zu imitieren, die sich, so Emerson wie auch die Kunstfotografen um 1900, dadurch auszeichne, dass im Feld der Aufmerksamkeit das Auge nur einen kleinen Bereich scharf fokussiere und den Rest des Wahrnehmungsfeldes ausblende. Während jedoch Emerson noch argumentierte, dass dementsprechend die Bilder so komponiert werden müssten, dass nur ein Bereich scharf, der Rest des Bildes hingegen unscharf dargestellt sei, verwandeln die Kunstfotografen wenige Jahre später nicht selten das gesamte Bild in ein Reich der Unschärfe oder arbeiten mit flächigen Kompositionen, die unterschiedlichen Einstellungen von Schärfe entsprechen. Dennoch berufen sich beide auf die Entsprechung zwischen dem fotografischen und dem Wahrnehmungsbild. Die Pointe der kunstfotografischen Argumentation zielt auf eine natürliche ästhetische Wahrnehmung, die die Kamera dann wieder *volens nolens* zurücksetze. Daher müsse man nun, wenn schon die Fotografie die menschliche Wahrnehmung als Leitschnur und zugleich als Gegenstand der Darstellung habe, sich die dem Sehen eigene Verwandtschaft mit der Malerei dahingehend zunutze machen, dass die fotografischen Bilder post hoc wieder jenen der Wahrnehmung angenähert werden sollen. Mit anderen Worten: Die zumeist erst einmal scharfen Negative

sollen im Nachhinein bearbeitet, gestaltet, unscharf gemacht werden. Aus dem Negativ der Fotografie soll wieder das Positiv der Wahrnehmung werden. Dafür müssen die Fotografien gestaltet und im Wortsinn manipuliert werden. Man setzt alle möglichen Instrumente ein und darunter auch jene des Grafikers, um die Negative zu bearbeiten: Stichel und Zirkel, Schaber und Pinsel. Dabei soll nun jene Idealisierung stattfinden, die die Ästhetik als Vorgabe gesetzt hatte. Die Wahrnehmung habe unwissentlich bereits jene Idealisierung vollzogen, die die Photographie noch zu leisten habe. Der Fotoapparat soll Auge, Technik soll Kunst, der Gegenstand subjektiver Eindruck werden. Das aber ist nur möglich, wenn sich die Fotografie als Bild gebendes Verfahren versteht und dabei einem klaren Programm folgt (Abb. 21 und 22).



Abb. 21: Edward Steichen. *Across the Salt Marshes*, Huntington, ca. 1903.



Abb. 22: Frank Eugene Smith. *Adam und Eva*.

7 Montierte Bilder oder das Leben, Gebrauchsanweisung

Die Fotomontage ist keineswegs eine Erfindung der Avantgarden, sondern, wie wir bereits anhand der Wolkenaufnahmen Le Grays sehen konnten, schon im 19. Jahrhundert eine fest etablierte Praxis. Anders als bei diesem, der mittels zwei Negativen einen «effet de réel» erzielen wollte, finden sich jedoch auch Bildpraktiken, die anders funktionieren und dabei auch das fotografische Bild in andere Zusammenhänge einzubinden suchen. Fotomontagen können dabei sehr unterschiedliche Gründe und auch Ziele haben. Mitunter war es aufgrund von techni-

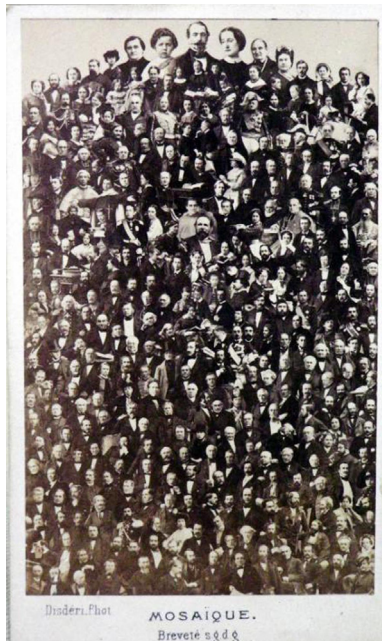


Abb. 23: André Adolphe-Eugène Disdéri. Mosaik-Aufnahme.



Abb. 24: Fotoalbum.

schen oder historischen Umständen nicht möglich, im Moment der Aufnahme alles oder alle vor die Kamera zu bekommen: die Räume waren zu dunkel oder einzelne Personen schlicht nicht anwesend, mitunter sogar bereits gestorben, Kinder oder Tiere waren der Aufforderung still zu halten nicht nachgekommen oder die Zahl der Dargestellten ohnehin nicht für eine Aufnahme geeignet. Es entstanden so eigene Genres, wie die so genannten Mosaik-Aufnahmen, die sämtliche Vertreter des Parlaments, des Senats, des Gerichts oder anderer Institutionen in ein Bild bannten (Abb. 23). Varianten gibt es für Gruppen aller Art, aber auch für historische Ereignisse wie Prozesse der Pariser Commune oder eine Versammlung am Totenbett einer wichtigen Persönlichkeit (Abb. 24). Aber es gab auch ludischere Bildexperimente wie etwa das Einkleben von Fotografien in Scrap-Books, in Grafiken oder geschriebene Texte (Abb. 25 und 26). Die Fotografie verwandelte dann das gesamte Bild und gab diesem dank ihrer zumeist präzise zu erkennenden Referenz eine gänzlich andere Bedeutung. Ein Bildkosmos konnte neu komponiert werden – und aus einem Kinderbild wurde eines des Lebens mitsamt seinem Kommentar.

Ohnehin entfällt das Gros der fotografischen Bildbearbeitung auf den Alltag und das soziale Leben, auf Gruppen und ihre Regeln. Fotografien visualisieren Gebrauchsanweisungen des sozialen Lebens, die heute im historischen Rückblick nicht nur erkennbar und entzifferbar werden, sondern im Sinne einer Visual History Aufschlüsse über die Geschichte und wie diese zu lesen sei geben. Bei den zahllosen Gruppenportraits werden soziale Regeln visualisiert und bildlich dargestellt.



Abb. 25: Fotoalbum.



Abb. 26: Kabinettkarte einer Fotomontage.

Bei den Regimentsbildern werden nicht nur Stereotype erkennbar, sondern auch die Ordnungen des Alltags. Bei den Familienbildern sehen wir eine regelrechte «Familienaufstellung» mit ihren Strukturen und Gesetzen. Und bei Fotoalben können wir detektieren, wie Narrative mit Bildern funktionieren. Es gibt Itinerare und Inventare, aber auch Viten und unheilige Legenden, Ausdrucksformen von Wünschen und solche von Zwängen. Montierte Bilder sind Gebrauchsanweisungen des Lebens. Wenn man sie zu lesen versteht, legt die Geschichte der fotografischen Bildbearbeitung die Regeln der Bildpraktiken als soziale Praktiken offen. Bildbearbeitung ist eben auch Weltverarbeitung (Abb. 27 und 28).



Abb. 27: Regimentsbild.

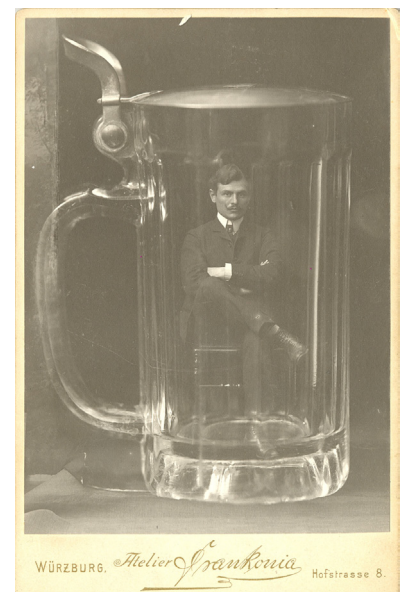


Abb. 28: Kabinettkarte einer Doppelbelichtung.

Literaturverzeichnis

- Fineman, Mia. 2012. *Faking it: Manipulated Photography Before Photoshop*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Horsley Hinton, A[lfred]. 1903. «*Wolken in der Landschaft*.» In *Künstlerische Landschafts-Photographie in Studium und Praxis*, hrsg. v. A. Horsley Hinton, 87–98. 3., erw. Aufl. Berlin: Union.
- Janssen, Jules. 1888. «*Banquet Annuel de la Société, 5. Mai 1888*.» *Bulletin de la Société française de photographie* 2 (4): 134–140 u. 166–168.
- Janssen, Jules. 1929/30. «*En l'honneur de la photographie (1888)*.» In *Œuvres Scientifiques*, Bd. II, hrsg. v. Henri Dehérain, 86–90. Paris: Sociétés d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales.
- Lichtmaler. Kunstphotographie um 1900*. 2011. Ausst.-Katal. Stuttgart: Arnoldtsche.
- McLean, Robert. 2009. «*Book of the Month: The Expression of the Emotions in Man and Animals*.» <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/nov2009.html>.
- Pitois, E[tienne]. 1914. *Les nuages dans le paysage en photographie*. Paris: Bibliothèque de la Photo-Revue.
- Pohlmann, Ulrich. 2004. «*Wolken und Wellen*.» In *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Ulrich Pohlmann u. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, 172–173. München: Schirmer und Mosel.
- Starl, Timm. 2008. *Kritik der Fotografie*. <http://www.kritik-der-fotografie.at/29-Schuhputzer.htm>.
- Starl, Timm. 2012. *Kritik der Fotografie*. Marburg: Jonas Verlag.
- Stiegler, Bernd. 2012. *Randgänge der Photographie*. München: Wilhelm Fink.
- Stiegler, Bernd und Felix Thürlemann, Hrsg. 2012. *Das subjektive Bild: Texte zur Kunstphotographie um 1900*. München: Wilhelm Fink.
- Stückelberger, Johannes. 2010. *Wolkenbilder: Deutungen des Himmels in der Moderne*. München: Wilhelm Fink.
- Wolf, Herta, Hrsg. 2002. *Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Wolf, Herta, Hrsg. 2003. *Diskurse der Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1:** Gustave Le Gray. Seascape with a ship leaving port. 1856/57. In Sylvie Aubenas und Gordon Baldwin, Hrsg. *Gustave Le Gray 1820–1884*, Los Angeles 2002, 267.
- Abb. 2:** Gustave Le Gray. Large wave, Mediterranean Sea. 1857. In Aubenas und Baldwin Hrsg. *Gustave Le Gray 1820–1884*, a. a. O., 269.
- Abb. 3 und 4:** Henry Peach Robinson, Skizze und Fotografie <http://www.differ.free-uk.com/learning/arts/oldphotos.html>.
- Abb. 5:** «Distorsion.» Sammlung Stiegler.
- Abb. 6:** Louis Darget. Gedankenfotografie. <http://photospirite.wordpress.com/tag/louis-darget/>.
- Abb. 7:** alle bis auf rechts unten: Jakob von Narkiewicz-Jodko. «Effluvia from an electrified hand resting on a photographic plate», 1896. Rechts unten: Hermann Schnauss. «Effluvia from an electrified hand resting on a photographic plate (electrophotograph made to amuse)», 1900. In Chéroux, Fischer u. a., Hrsg. *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, 110.
- Abb. 8:** Albert von Schrenck-Notzing. Medium Stanislaw P. 25. Januar 1913. In Chéroux, Fischer u. a., Hrsg. *The Perfect Medium: Photography and the Occult*, 201.
- Abb. 9:** Louis Daguerre. Boulevard du Temple. <http://nicksscrapbook.wordpress.com/2013/02/16/longings-iii-louis-daguerre-boulevard-du-temple-1838/>.
- Abb. 10:** Louis Daguerre. Boulevard du Temple. <http://www.studyblue.com/notes/note/n/ha-580-exam-1/deck/1956328>.
- Abb. 11:** William Henry Fox Talbot. Boulevard des Capucines. <http://www.zeno.org/Fotografien/B/Talbot,+William+Henry+Fox%3A+Boulevard+des+Capucines+%5B4%5D>.
- Abb. 12–15:** Fotografien der Engelsburg und St. Peter. Albuminabzüge nach 1860. Sammlung Stiegler.
- Abb. 16–18:** Adrien Tournachon. Aufnahmen aus Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physiologie humaine, ou: Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*. Sammlung Stiegler.
- Abb. 19:** Aufnahme Etienne-Jules Mareys. <http://www.arj.no/2007/03/26/etienne-jules-marey-1830-1904/>.
- Abb. 20:** Aufnahme Etienne-Jules Mareys. <http://www.facstaff.bucknell.edu/efaden/130/taylorism.html>.
- Abb. 21:** Edward Steichen. Across the Salt Marshes, Huntington, circa 1903 <http://sunwalked.wordpress.com/2009/01/10/tonalism-and-photographys-greatest-artist/>.

Abb. 22: Frank Eugene Smith. Adam und Eva. Sammlung Stiegler. Auch: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frank_Eugene_-_Adam_and_Eve_-_Google_Art_Project.jpg.

Abb. 23: André Adophe-Eugène Disdéri. Mosaik-Aufnahme.
<http://en.todocoleccion.net/rara-fotografia-cdv-albumina-disderi-carte-visite-siglo-xix-mosaico-personajes-europeos~x33546222>.

Abb. 24: Fotoalbum. Sammlung Stiegler.

Abb. 25: Fotoalbum. Sammlung Stiegler.

Abb. 26: Kabinettkarte einer Fotomontage. Sammlung Stiegler.

Abb. 27: Regimentsbild. Sammlung Stiegler.

Abb. 28: Kabinettkarte einer Doppelbelichtung. Sammlung Stiegler.

(für alle Webseiten: zuletzt aufgerufen 9.4.2013)