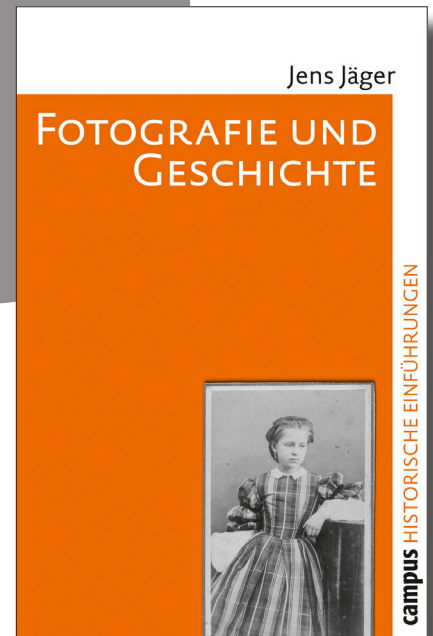


ERGÄNZUNGEN



ZUM INHALT:

Die Historische Bildforschung wird in der Geschichtswissenschaft immer wichtiger. Vor allem für die Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts liegen mit unzähligen Fotografien umfangreiche Bildquellen vor. Jens Jäger gibt einen knappen Überblick über die Geschichte der Fotografie und führt anhand zahlreicher Beispiele vor, wie diese Quellen historisch analysiert werden können. Er bezieht sich dabei auf Fotografien von Arbeit und Industrie, auf Propaganda- und Kriegsbilder sowie auf die Fotografie von Körpern und die Kolonial- und Reisefotografie. Der Band vermittelt Studierenden das nötige Rüstzeug für eigene Analysen historischer Fotografien.

ZUM AUTOR:

Jens Jäger ist Heisenberg-Stipendiat und Privatdozent für Neuere und Neueste Geschichte an der Universität zu Köln.

ERGÄNZUNGEN ZU:

Jens Jäger
Fotografie und Geschichte

Historische Einführungen
Band: 7

Herausgegeben von Frank Bösch, Angelika Epple, Andreas Gestrich, Inge Marszolek, Barbara Potthast, Susanne Rau, Hedwig Röckelein, Gerd Schwerhoff und Beate Wagner-Hasel

2009, 230 Seiten
Euro 16,90 / SFR 29,90
ISBN 9-783-593-38880-9

campus

Frankfurt · New York

In dieser PDF-Datei finden Sie ausführliche Kommentare zu den im Buch abgedruckten Fotografien.

Inhalt

Abb. 1, im Buch S. 53

Abb. 2, im Buch S. 64

Abb. 3, im Buch S. 69

Abb. 4, im Buch S. 69

Abb. 5, im Buch S. 81

Abb. 6, im Buch S. 114

Abb. 7, im Buch S. 130 u. 131

Abb. 8 und 8a, im Buch S. 135 und 136

Abb. 9, im Buch S. 172

Abb. 10, im Buch S. 175

Abbildung 1, im Buch S. 53



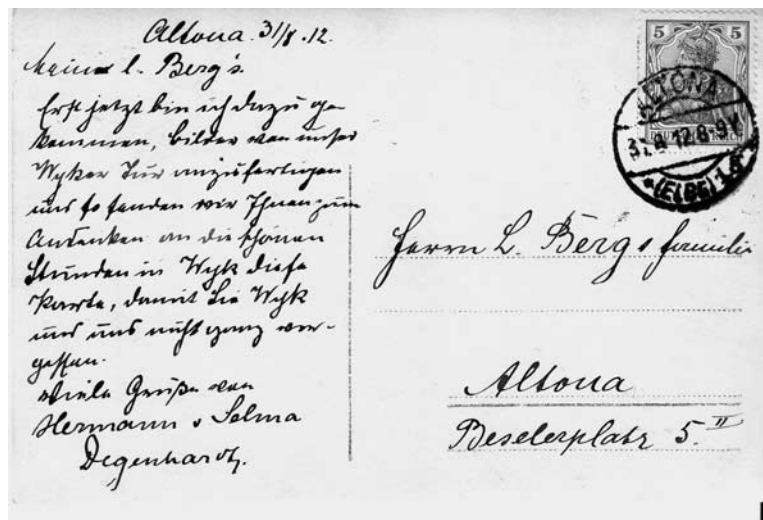
Hermann Biow
König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen
1847, Berlin
Daguerreotypie
19,6 x 14,7 cm

© Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Hermann Biow (1804–1850) gehörte zu den Pionieren der kommerziellen Porträtfotografie in Deutschland. Seit den frühen 1840er Jahren war er in Hamburg tätig, ging aber 1847/48 nach Berlin und Frankfurt/M. Das Porträt Friedrich Wilhelms IV. (1795–1861) ist eine großformatige Daguerreotypie und entspricht in Komposition und Körperhaltung des Monarchen einem traditionellen Herrscherbildnis. Der König ist in Uniform und trägt eine Reihe Orden, darunter das »Eiserne Kreuz« und der Bruststern des preußischen Adlerordens, zu dem auch die Schärpe gehört (sie ist orange). Da sie korrekt von der linken Schulter zur rechten Hüfte des Königs verläuft, ist die Abbildung auch seitenrichtig (frühe Daguerreotypien sind mitunter seitenverkehrt). Über den Schoß und Oberschenkel ist ein Mantel mit Pelzbesatz ausgebreitet, den der König mit beiden Händen leicht festhält

Das Bild ist repräsentativ – in dieser Uniform wird Friedrich Wilhelm IV häufiger abgebildet – und verkörpert eine eigentlich 1847 unmoderne Form des Herrscherbildnisses. Dennoch zeigt das verwendete Medium eine Verknüpfung von Tradition und technischer Moderne, die für den als Romantiker und Reaktionär geltenden Friedrich Wilhelm IV. eher weniger typisch ist.

Abbildung 2, im Buch S. 64



Wahrscheinlich Hermann Degenhardt
Gruppenaufnahme in Wyk/Föhr
1912 [Postkarte abgestempelt in
Altona, 31.8.1912]

Bromsilber-Gelatine (?)
9 x 13,8 cm (Bild: 9 x 11)

Beschriftet verso: Altona 31/8.12 / Meine l. Berg's / Erst jetzt bin ich dazu ge / kommen, Bilder von unser
Wyker Tour anzufertigen / und so senden wir Ihnen zum / Andenken an die schönen / Stunden in Wyk diese / Karte, damit Sie Wyk / und uns nicht ganz ver- / gessen. / Viele Grüße von / Hermann u Selma / Degenhardt

Privatsammlung

Die vorliegende Abbildung ist die Reproduktion einer Originalfotografie, die im Postkartenformat (ca. 9 x 14 cm) entwickelt worden ist – einer 1912 nicht unüblichen Amateurpraxis. Das Bildformat (9 x 11 cm) deutet auf die verwendete Kamera hin, die als Schichtträger Glasplatten in diesem Format verwendete. Dieses Format war bei Amateuren weit verbreitet. Nicht ungewöhnlich war auch, dass solche Aufnahmen als Postkarte verwendet wurden – Fotografen boten diesen Service an, es war aber auch leicht im häuslichen Labor herzustellen.

Dargestellt ist eine Gruppe, die sich an Treppe und Veranda eines hell gestrichenen hölzernen Strandhauses aufgestellt hat. Vier Frauen, ein Mann und zwei männliche Kinder sind zu sehen. Sie sind locker gruppiert.

Die Personen sind grob symmetrisch um die Mittelachse des Bildes aufgebaut (die Achse ist durch den Pfosten der Veranda markiert). Zentral sind der Mann, der den linken Unterarm auf den Handlauf der Treppe stützt; die jüngere Frau links von ihm hat den Arm auf seine Schulter gelegt, die Frau rechts von ihm lässt ebenfalls ihren Arm auf seinem ruhen. Die beiden Personen auf der linken Seite stützen sich auf die Veranda. Die Frau ganz rechts steht aufrecht mit leicht geneigtem Kopf auf der Treppe, der Junge vor ihr sitzt auf einer Stufe und verschränkt die Arme. Bis auf den Mann schauen alle Personen direkt in die Kamera. Alle Personen tragen Kopfbedeckungen; die Kleidung ist gepflegt. Helle Farben dominieren bei den Frauen, der Junge trägt einen Matrosenanzug, der ältere Junge auf der Veranda einen Strohhut, der Mann einen dunklen Anzug, Hut und Zwicker; zudem hält er einen Spazierstock in der Hand. Die Gruppe erscheint distinguiert, bürgerlich, wohlhabend. Rechts neben dem Strandhaus zeigt sich ein wenig Strand mit so genannten Badewagen.

Die Gruppe bindet durch den direkten Blickkontakt den Fotografen ebenso ein wie den Betrachter. Sie ist so aufgestellt, dass der räumliche Kontext gut zu erkennen ist (ein Seebad). Körperliche Nähe deutet auf informelles Beisammensein hin, die Mischung von Geschlechtern und Altersgruppen auf »Familie« und Bekannte/Freunde. Aufgrund der Provenienz ist auch mit Ausnahmen nachvollziehbar, wer die Personen im Einzelnen sind. Auffallend ist die körperliche Bezugnahme zwischen der zentralen Figur, K. L. Berg, und der unbekannteren Frau auf der Treppe neben ihm, da seine Ehefrau D. L. sich ganz rechts auf der Treppe befindet. Einfacher wäre das Bild zu deuten, wenn D. L. tatsächlich die Frau neben K. L. wäre (und durch den Körperkontakt die Bindung andeutet) während die Dame auf der rechten Seite der Treppe – die wahrscheinlich eine Familienangehörige der Bergs ist – den Degenhardts zuzurechnen wäre. Der kleine Junge auf der Treppe ist K. W. Berg (1903–1978), seine Schwester A. Berg steht links neben ihrem Vater.

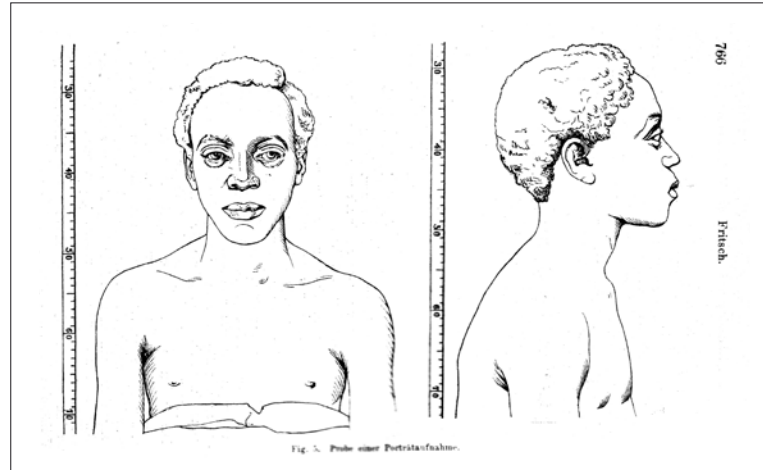
Durch den Text auf der Rückseite sowie die Frankierung und den Stempel ist die Aufnahme eindeutig in den Sommer 1912 einzuordnen. Da der Schreiber sich für die »verspätete« Anfertigung des Abzuges gleichsam entschuldigt, könnte das Bild bereits im Juli entstanden sein. Benannt wird der Ort der Aufnahme: Wyk auf Föhr, also ein Badeort auf einer der nordfriesischen Inseln, der seit 1819 Sommergäste anzog. Da es sich offenbar um Altonaer Familien handelt (ein Ort, der direkt westlich neben Hamburg lag und 1938 eingemeindet wurde), war die Anreise nicht übermäßig weit und per Eisenbahn und Fähre leicht zu erreichen. Die Adresse der Bergs »Beselerplatz 5« bestätigt übrigens die Annahme bürgerlicher Verhältnisse, liegt der Platz doch in einem Villenvorort.

Die Aufnahme gehört in den Kontext (groß-)bürgerlicher Freizeitpraktiken (Urlaub im Seebad, Fotografie) und vermittelt gleichzeitig, dass das Informelle der Ferienzeiten sich nicht auf die Kleidung bezog. Anstand und Würde werden gewahrt, wobei aber Gruppierung und Körperhaltung nicht für alle formell zu sein brauchten. Da das Bild als Postkarte versendet wurde, war das Bild den Postbeamten wie den Hausangestellten zugänglich, insofern war ein bestimmtes Maß an Würde zwingend notwendig. Die Gruppe repräsentiert eine entspannte und selbstbewusste Haltung.

Abbildung 3, im Buch S. 69

Fig. 5
Probe einer Porträtaufnahme
Grafik

Aus: Fritsch (1906), S. 766



Gustav W. Fritsch (1838–1927) war Zoologe, Anthropologe und Physiologe. Er hat zahlreiche Forschungsreisen im Nahen und Mittleren Osten sowie Afrika durchgeführt. Ab 1874 war er Professor in Berlin. Der Beitrag – hier aus der Fassung von 1906 – zum Handbuch Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen erschien erstmals 1875 und wurde in den Folgeauflagen erweitert. Die Beschreibung von Menschen gemäß ihrer vermuteten ethnischen Zugehörigkeit war ein wichtiger Programmpunkt in der visuellen Erfassung der Welt. Das stand im Zusammenhang mit den Ideen, alle Naturphänomene zu ordnen und klassifizieren zu können. Der Mensch ist hier ganz klar zum Forschungsobjekt erklärt (was aber für alle Menschen galt, nicht nur für außereuropäische Völker). Die standardisierte Porträtaufnahme sollte hierbei vor allem Vergleichs- und Strukturierungszwecken dienen. Das Schema war in den frühen 1870er Jahren von Anthropologen entwickelt worden, ohne jedoch an eine Verwertung zu Identifikationszwecken zu denken. An der vorliegenden Abbildung ist wichtig, dass sie zwar der Illustrierung eines fotografischen Verfahrens dient, aber von dem individualisierenden Effekt des Fotos absieht. Ferner suggerieren die Gesichtszüge die Anwendung auf außereuropäische Personen.

Abbildung 4, im Buch S. 69



Anthropometrische Karte der
 Anthropometrischen Registratur
 der Criminal-Polizei Hamburg
 Louis Lucheni
 1898
 16,3 x 14,5 cm (Karte)

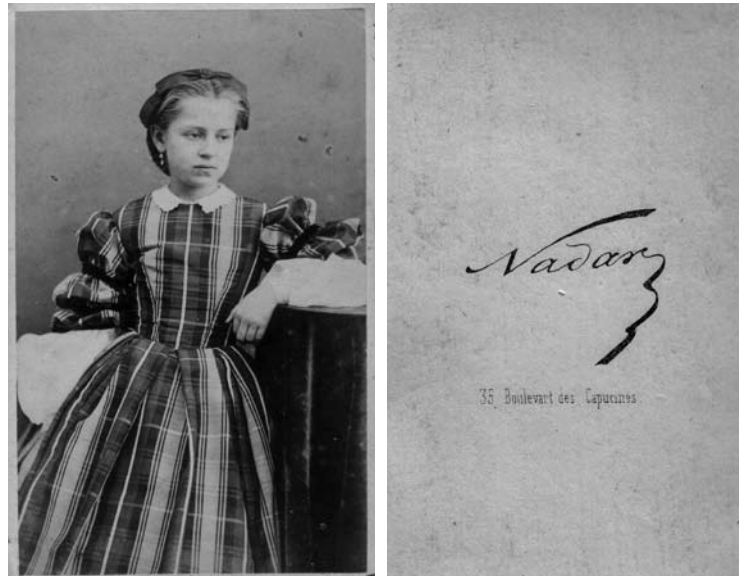
Lehrmittelsammlung der Landespolizeischule Hamburg

Die Anthropometrie war ein Verfahren, um mittels der Vermessung von Körpern eindeutige Identifizierungen zu ermöglichen. Erdacht hatte es Alphonse Bertillon, der bei der Pariser Polizeipräfektur arbeitete. Obwohl Bertillon beabsichtigt hatte, gerade die Fotografie als Identifikationsmittel zu ersetzen, verharrte man in der Praxis bei der Hinzufügung von Fotografien nach anthropologischem Muster. Die vorliegende Aufnahme zeigt eine anthropometrische Karte von Louis/Luigi Lucheni (1873–1910), der die österreichische Kaiserin Elisabeth 1898 ermordet hatte. Lucheni war im November desselben Jahres in Genf zu lebenslanger Haft verurteilt worden. Die anthropometrischen Daten wurden vervielfältigt und an größere europäische Polizeibehörden versendet (hier im Oktober 1898 an die Hamburger Polizeibehörde gelangt), um gegebenenfalls andere Straftaten des Attentäters zu ermitteln, was zum Klären ungelöster Fälle oder unter Umständen auch strafverschärfend zu Buche geschlagen hätte. Ferner diente solcher Informationsaustausch, um Täterpersönlichkeiten abzuklären. Die Einträge sind anders als auf Karten anderer Polizeibehörden in Reinschrift und mit Abkürzungen festgehalten. Die Karte diente wohl später als Anschauungsmaterial der polizeilichen Lehrmittelsammlung der Hamburger Polizeibehörde.

Abbildung 5, im Buch S. 81

Nadar (Gaspard Félix Tournachon),
Junge Frau / Mädchen
ca. 1860/65, Paris
Albuminabzug (aufgezogen)
8,9 x 5,5 cm (Carte de Visite)
Bedruckt verso: Nadar / 35,
Boulevard des Capucines

Privatsammlung



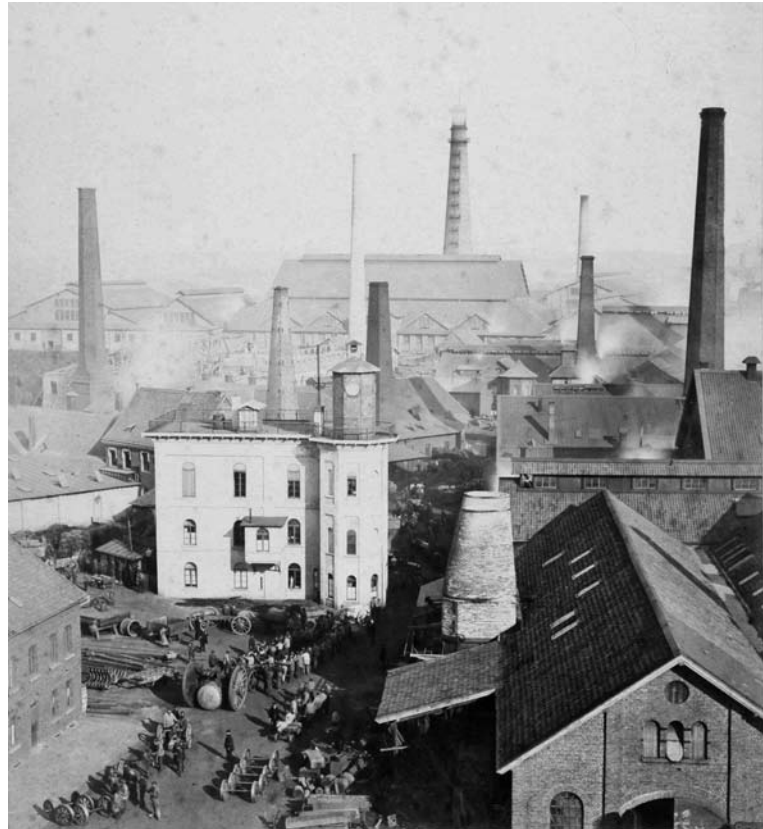
Die Carte-de-Visite der jungen Frau bzw. des Mädchens entstand zwischen 1860 und 1870 in den Räumen am Boulevard des Capucines. Nadar war einer der bekanntesten Fotografen in Paris und ökonomisch wie gesellschaftlich sehr erfolgreich. Die Aufnahme hier ist vermutlich von einem der Angestellten Nadars aufgenommen worden. Technisch ist das Bild gut ausgeführt und die etwa anderthalb Jahrhunderte seiner Existenz hat das Bild fast unbeschadet überstanden, ein Indiz für saubere Laborarbeit bei der Entwicklung und Fixierung des Positivs. Der monochrome Hintergrund und die einfache Pose der Porträtierten zeigen noch einen unaufwändigen Stil, der in späteren Jahrzehnten am Markt nicht mehr erfolgreich war. Das eigentliche Foto ist auf einen festeren Karton aufgezogen. Dieser trägt eine rote Umrandung und das »N.« als Signatur auf der Vorderseite, die Rückseite ist sparsam gestaltet (Faksimile des Schriftzuges »Nadar«, darunter lediglich die Angabe der Adresse: »35 Boulevard [sic] des Capucines«). Dies ist typisch für Cartes-de-Visite, die dort in den frühen 1860er Jahren angefertigt wurden. Es war auch die Repräsentationsform, in der Porträts von berühmten Zeitgenossen erworben werden konnten, wie beispielsweise von Schriftstellern (George Sand oder Charles Baudelaire), Komponisten (Gioacchino Rossini) oder Künstlern (Honoré Daumier). So ermöglichte der Besuch bei Nadar jedem, auf die gleiche Weise fotografiert zu werden wie berühmte Zeitgenossen.

Das Bild steht für eine typische Form fotografischer Repräsentation im bürgerlichen Frankreich der Dritten Republik. Es vermittelt einen Eindruck zeitgenössischer Kleidung und Posen einer jungen Frau, die sich fotografisch darstellen ließ. Da die Carte-de-Visite zum Austausch zwischen Familie, Freunden und Bekannten genutzt wurde, ist die Darstellungsweise repräsentativ und gewollt.

Abbildung 6, im Buch S. 114

Hugo van Werden
Etablissement Fried. Krupp.
Innere Ansicht des Werkes.
Der Uhr Turm. 1864
[Ausschnitt aus Teil V des achtteiligen
Panoramas vom Oktober 1864]
Oktober 1864, Essen
Albuminabzug [?]
45 x 39,6 cm

© Historisches Archiv Krupp (WA 16a16)



Hugo van Werden (1836–1911) war einer der wenigen namentlich der Forschung bekannt gewordenen Werksfotografen aus der Frühzeit der Werksfotografie. Das Bild ist Teil eines Panoramas, welches zu Ausstellungszwecken angefertigt worden war (Krupp war stets bei großen Industrie- und Weltausstellungen präsent). Alfred Krupp selbst schätzte den Nutzen der Fotografie für seine Unternehmenszwecke hoch ein, besonders in verkaufsfördernder Hinsicht. Schon das Format des Abzuges zeigt, dass das Panorama von beeindruckendem Format gewesen ist und bei Ausstellungen in den 1860er und 1870er Jahren Aufsehen erregt haben müsste, dokumentierten doch sowohl Panorama wie die Größe des Abzuges eine eindrucksvolle (foto-)technische Leistung.

Da das Bild nachweislich an einem Sonntag inszeniert wurde, ist der Kesseltransport von Menschenhand in der Bildmitte kein Zufall, sondern gehört zur absichtsvollen Inszenierung der Fabrikarbeit. Hier wurde keinesfalls Wert darauf gelegt, die körperlichen Aspekte von Arbeit zu verschleiern – im Gegenteil kann dies kollektive Anstrengung ebenso symbolisieren, wie es nochmals die »Größe« der Kruppwerke (die räumliche Größe ebenso wie die Größe der dort hergestellten Produkte) unterstreicht.

Abbildung 7, im Buch S. 130 und 131



Aufnahmen von Wolfgang Weber, Max Ehlert, Heinrich Hoffmann, Herbert Hoffmann, Robert Sennecke
1934

Doppelseite der Berliner Illustrierten Zeitung, Jg. 45 (1936), Nr. 5 v. 30. Januar 1936, 130 f.

Texte v.l.n.r:

Millionen wieder in Arbeit!

Mit den Worten »Fanget an!« gab der Führer den Befehl zum Beginn der Arbeitsschlacht 1934. Die Arbeit an dem Riesenwerk der Reichs-Autobahn ist nur ein Teil der 1933 begonnenen großen Arbeitsschlacht. Der gewaltige Straßenbau gibt über 200.000 Volksgenossen Arbeit und Brot.

Foto: Wolfgang Weber, Max Ehlert

Wieder Wehrfreiheit!

1933: Mit Papppanks muß das deutsche Heer unter den Bedingungen des Versailler Vertrages üben. Deutschland ist wehrlos. 1935: Deutschland hat durch den Entschluß des Führers seine Wehrfreiheit wiedergewonnen. Erneut geht seine Jugend durch die Schule der Wehrmacht.

Foto: Heinrich Hoffmann, Wolfgang Weber

Freude für jeden!

Im November 1933 gründete der Reichsleiter der Deutschen Arbeitsfront, Dr. Ley, die NS-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«. Heute benutzen Millionen Deutscher die Einrichtungen dieser Gemeinschaft: Erholungsheime und Theater, Sport und Lehrkurse. Vielen tausenden Menschen ist die Schönheit der Heimat und der Welt erschlossen worden.

Foto: Herbert Hoffmann, Robert Sennecke

Arbeits-Kameradschaft!

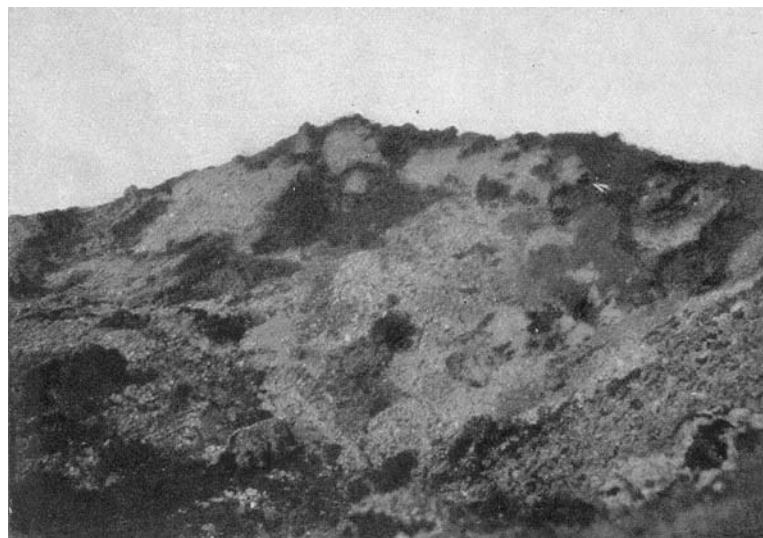
Aus dem ersten NS-Arbeitsdienst in Thüringen (Bild links) und in Anhalt erwuchs die Arbeitsdienstpflicht für die gesamte deutsche Jugend. Das große Erziehungswerk schafft gleichzeitig wertvollstes volkswirtschaftliches Kapital: Schon in absehbarer Zeit wird der Ertrag der Bodenverbesserungsarbeiten des Arbeitsdienstes seine Kosten übersteigen.

Foto: Heinrich Hoffmann (2)

Fotostelle der Staats- und Universitätsbibliothek, Hamburg

Die Berliner Illustrierte Zeitung war die auflagenstärkste deutsche Illustrierte. Sie galt auch nach der Machtübernahme Hitlers nicht als Parteizeitung, sondern als familientaugliches Blatt. Dennoch war die BIZ in das Propagandasystem des Nationalsozialismus integriert. Kontrolle des Personals wie die Presseanweisungen sorgten für regimekonforme Berichterstattung. Wolfgang Weber (1902–1985), Max Ehlert (1904–1979), Heinrich Hoffmann (1885–1957), Herbert Hoffmann und Robert Sennecke (1885–1940) waren bekannte Pressefotografen und Journalisten. Heinrich Hoffmann als »Leibfotograf« Adolf Hitlers besaß darüber hinaus eine außergewöhnliche Stellung im System; Weber wiederum war 1936–1939 Chefredakteur der BIZ. Die Doppelseite aus der BIZ von 1936 war aber nicht nur von prominenten Bilderproduzenten bestimmt; sie ist auch optisch und inhaltlich ein Beispiel für Propagandaarbeit, indem die Bilddokumente eindeutig in einen positiven Zusammenhang mit den (scheinbaren) Leistungen des Regimes gesetzt werden. Die »kleinen« Anfänge werden gewissermaßen durch die jeweils links unten montierten Fotografien gezeigt, der demgegenüber beeindruckende »Ist-Zustand« (von 1936) dadurch betont. Die Hochformate unterstreichen die Monumentalität des Repräsentierten und die Reihung vermittelt einen seriellen Charakter des »Erfolges«. Auch die Texte folgen dieser Dramaturgie, betonen sie doch die bescheidenen Anfänge und die Bedeutung des Erreichten. Technik (linke Seite) und Mensch (rechte Seite) sind zwei Aspekte, die hier im Dienste einer Staatsidee zusammengefügt werden. Dies wird durch den Hinweis auf den 30. Januar, den Tag der Machtübernahme Hitlers 1933, verdeutlicht – in jedem Jahr nach 1933 wurde in der Presse des 30. Januar gedacht.

Abbildung 8, im Buch S. 135



Lt. Glatz und Pionier Merkert
Am Anere-Bach / Minentrichter
1914/15
6,4 x 10 cm / 7,8 x 11 cm

Aus: Zwischen Arras und Peronne,
hrsg. v. einem deutschen Reservekorps,
München 1916, S. 160

Das Fotografieren auf dem Kriegsschauplatz war im Ersten Weltkrieg zwar reglementiert, aber in der Praxis wurde recht unbeschränkt zur Kamera gegriffen. Mit einer Einschränkung: Im Grabenkrieg wurde selten fotografiert. Das hat mit den lebensbedrohlichen Umständen zu tun, die in einem Graben unter Beschuss herrschen. Viele Soldaten fotografierten das Leben in der Etappe, die Zerstörungen im Hinterland und den Alltag. Was in der Rückschau eher undramatisch wirkt – Männer an einem Teich oder Fließchen, ein Erdwall (der Minentrichter) sowie eine Gruppe in einem winterlichen, wenngleich sehr gut gebaute, Graben –, ist dennoch Ausdruck einer ganz und gar unalltäglichen Erfahrungswelt.

Die visuelle Dokumentation dieser Erfahrungen wurde über zahllose Regimentepublikationen verbreitet, die noch während des Krieges in den Druck gingen. Da diese Bände nicht der internen Dokumentation galten, sind die schrecklichen Aspekte des Krieges ausgeblendet, wenngleich Zerstörungen oder der Minentrichter auf die Gewalt im Krieg verweisen. Arras und Péronne liegen in Nordfrankreich in einem im Ersten Weltkrieg teils sehr heftig umkämpften Gebiet der Somme.

Abbildung 8a, im Buch S. 136



Pionier Merkert
Westlichster Punkt der deutschen
Stellung in Frankreich im März 1915
1915
14 x 10 cm

Aus: Zwischen Arras und Peronne,
hrsg. v. einem deutschen Reservekorps,
München 1916, S. 157

Westlichster Punkt der deutschen Stellung
in Frankreich im März 1915

Pion. Merkert

Das Bild eines winterlichen Grabens repräsentiert die Stabilität eines Schützengrabens. Gleichzeitig scheint alles in Ruhe. Wo diese Stellung sich befand, lässt sich aus der beigegebenen Beschriftung nicht folgern – es sei der »westlichste« Punkt der Stellung. Der Zustand des Grabens lässt vermuten, dass dieser Ort eher auf Dauer angelegt ist statt nur vorübergehend besetzt zu sein. Wenn das Bild einen Erfolg (»westlichster Punkt«) dokumentiert, so zeigt es aber auch, wie unbeweglich der Krieg geworden war, was seit Ende 1914/Anfang 1915 den Krieg im Westen markierte. Dennoch scheint auf dem Bild der westlichste Punkt der Front nicht unbedingt ein militärisch neuralgischer zu sein, denn die Soldaten posieren ruhig und aufrecht und die zweite Person von links scheint sogar mit dem Kopf über den Grabenrand zu ragen. Letzteres ist vielleicht ein Indiz dafür, dass Bild und Beschriftung nicht ganz zusammen passen. Dennoch ist die Korrektheit der Angabe damit nicht widerlegt.

Abbildung 9, im Buch S. 172

Walter Bentley Woodbury & James
Page (Atelier)
Kleine Villa in Batavia von einigen
jungen Deutschen bewohnt
Ca. 1860/65, Batavia [Jakarta]
Albuminpapier
20 x 24 cm

Privatsammlung



Walter B. Woodbury (1834–1885), der um 1860 in Jakarta (zur Zeit der niederländischen Kolonisation Batavia genannt) tätig war, arbeitete für Reisende, europäische Angestellte und Beamte. Das Studio Woodbury & Page (1857–1908 unter dieser Bezeichnung aktiv) lieferte seine Bilder aber auch an Forscher und wissenschaftliche Institutionen.

Die hier reproduzierte Fotografie zeigt eine Gruppe europäischer Männer bei einem Beisammensein. Zugewandt sind indonesische Bedienstete. Offenbar waren bei der Aufnahme auch das Gebäude, die Kutsche und der kiesbestreute Vorplatz wichtig genug, um ins Bild gesetzt zu werden. Die Bildunterschrift erwähnt, dass das Haus von »einigen deutschen Kaufleuten« bewohnt sei. Es ging also um die Wohnsituation in einem kolonialen Umfeld und die Darstellung gesellschaftlichen Lebens, welches durchaus europäischen Maßstäben von Bequemlichkeit entsprach. Dennoch ist auch die Abweichung deutlich im Bild (Architektur, Flora aber auch Bildausschnitt und die Bediensteten). Aus der Überlieferung des Bildes (es gehört zu einer Reihe von ca. 70 Aufnahmen) ergibt sich, dass es wahrscheinlich von einem deutschen Kaufmann gekauft worden war, der teils aus dem Bestand von Woodbury & Page auswählte, teils den Fotografen für spezielle Aufnahmen »gebucht« hatte. Hier mag es sich um eine Aufnahme handeln, die dem Erwerber bekannte Personen (vielleicht sogar ihn selbst) zeigt. Dennoch, entsprechend damaliger kommerzieller Praxis behielt das Studio die Negativplatte und konnte das Bild auch anderen Kunden anbieten.

Abbildung 10, im Buch S. 175

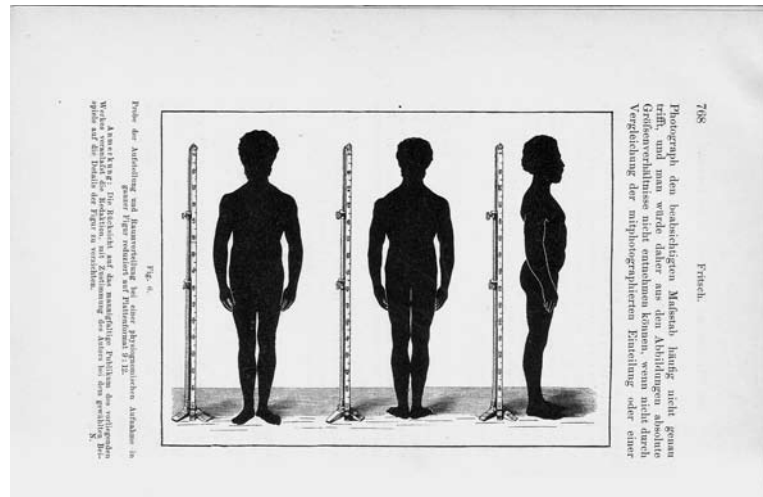


Fig. 6

Probe der Aufstellung und Raumverteilung bei einer physiognomischen Aufnahme in ganzer Figur reduziert auf Plattenformat 9 : 12

Anmerkung: Die Rücksicht auf das mannigfaltige Publikum der vorliegenden Werkes veranlasst die Redaktion, mit der Zustimmung des Autor bei dem gewählten Beispiele auf die Details der Figur zu verzichten

Aus: Fritsch (1906), S. 768

Siehe auch den Kommentar oben zu Abb. 4. Die Anmerkung, die die Redaktion in Abstimmung mit Fritsch der Illustration beigab, verdeutlicht, dass hier das Schamgefühl jüngerer und weiblicher Leser berücksichtigt sein sollte, die man mit den »Details« menschlicher Körperlichkeit zu verschonen gedachte. Der Schematismus wird dadurch betont, dass die Farbgebung der Figur an einen Schattenriss erinnert und die äußeren Formen betont. Wiederum ist wichtig, dass zwar eine fotografische Praxis illustriert, aber auf eine fotografische Abbildung verzichtet wird – wohl durchaus aufgrund der dann expliziten Darstellung geschlechtlicher Merkmale, aber auch, um das Schema gegenüber dem konkreten Bildinhalt hervorzuheben.