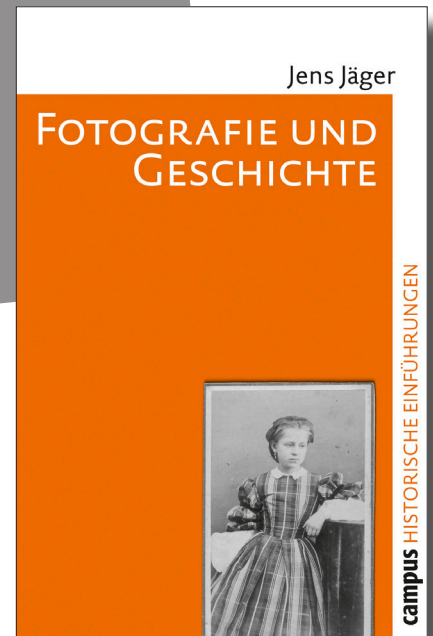


ERGÄNZUNGEN



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

Inhalt

Die nachfolgenden Quellenbeispiele geben einen Einblick in die reichhaltige textliche Überlieferung zur Fotografie. Sie sollen einen Anhaltspunkt für die Vielfalt und Entwicklung der fotografischen Praxis bieten sowie exemplarisch Hinweise auf das Denken über Fotografie geben. Zudem wurden Dokumente gewählt, die auf die beruflichen und praktischen Aspekte des Fotografierens eingehen.

1. Bericht von Gay-Lussac über die Erfindung Daguerres, vorgetragen in der Pairskammer (= Oberhaus des französischen Parlaments der 1830–1848) am 30. Juli 1839
2. Andrew Winter: The Pencil of Nature, in: The People's Journal, hrsg. von John Saunders, 2 (1846), 288 f.
3. Entwurf für ein Zeugnis erstellt am 6. Juni 1849 vom Polytechnischen Verein Bayern auf Antrag des Photographen Alois Löcherer, München
4. Vertrag zwischen Ludwig Schultz (Photograph) und Caspar Diedrich Palm Siemsen (Hausmakler), beide aus Hamburg, über eine Reise zum Erlernen der »Papierphotographie« nach Leipzig sowie gemeinschaftliche Ausbeutung der erlernten Technik über drei Jahre, 1850
5. Leserbrief von Weld Taylor an Notes & Queries, No. 186 vom 21. Mai 1853
6. Hermann Wilhelm Vogel, in: Photographic Times 13 (1883)
7. Auszug aus dem Einladungsschreiben an in- und ausländische Amateurphotographie-Vereine zur ersten Amateurphotographie-Ausstellung (eröffnet 1. Oktober 1893 in der Hamburger Kunsthalle) des Amateurphotographen-Vereins, Hamburg
8. Fritz Loescher: Einige Gedanken über die heutige Lage der Photographie [1907]
9. Walter Benjamin: Der Autor als Produzent [Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus [sic] in Paris, 27. April 1934]
10. Photographie und Presse aus der Sicht des nationalsozialistischen Publizistikwissenschaftlers Willy Stiewe, 1936
11. Presseanweisung [aus dem Reichspropagandaministerium] vom 30. September 1936 und vom 3. November 1936
12. Henri Cartier-Bresson, Der entscheidende Augenblick (1952)
13. Roland Barthes, Die gezähmte Photographie [1979/80]

1. Bericht von Gay-Lussac über die Erfindung Daguerres, vorgetragen in der Pairskammer (= Oberhaus des französischen Parlaments der 1830–1848) am 30. Juli 1839, aus: Daguerre's ausführliche Beschreibung seiner großen Erfindung oder die Kunst, auf die beste Art die so höchst merkwürdigen Lichtbilder zu verfertigen [...], Stuttgart 1839, 50–58

(zu S. 47f. im Buch)

Meine Herren,

Alles was zu den Fortschritten in der Civilisation zum physischen oder moralischen Wohl des Menschen beiträgt, muß der beständige Gegenstand der Sorge einer aufgeklärten Regierung sein; und Diejenigen [sic], welche durch glückliche Anstrengung zu diesem edlen Werke beitragen, mögen ehrenvolle Belohnung für ihre Fortschritte finden.

So sichern schon die bestehenden Gesetze über das literarische wie über das industrielle Eigenthum den Autoren Belohnungen zu, welche im Verhältnis stehen zu der Wichtigkeit der Dienste, die sie der Gesellschaft geleistet haben. Der Gebrauch solcher Belohnungen ist um so gerechter, um so ehrender, als er das Resultat eines vollkommen freiwilligen Beitrags für die geleisteten Dienste ist, und gegen die Launen der Kunst schützt.

Wenn nun aber auch dieser ermuthigende Gebrauch in der Mehrzahl der Verhältnisse gilt, so gibt es doch auch Umstände, wo er unanwendbar, wenigstens ungenügend ist, und andere endlich, wo große Entdeckungen die glänzendsten und feierlichsten Belohnungen heischen.

So, meine Herren, erscheint uns die Erfindung des Herrn Daguerre, und so wurde sie auch beurtheilt sowohl durch das königliche Gouvernement, welches einen Gesetzes-Entwurf hierüber in diesem Augenblick Ihrer Prüfung unterlegt, als von der Kammer der Deputirten, welche dem Entwurf bereits die gesetzliche Genehmigung ertheilt hat.

Die Entdeckung des Hrn. Daguerre ist Ihnen schon bekannt durch die Resultate, welche Ihnen vorgelegt sind, und durch den Bericht des berühmten Gelehrten [= François Arago, J.J.] (dem auch das Geheimniß anvertraut wurde) in der Kammer der Deputirten. Sie bezieht sich auf die Kunst, das Bild der Camera obscura auf einer Metallplatte zu fixiren und aufzubewahren.

Indeß, ohne dem Verdienste dieser schönen Entdeckung zu nahe treten zu wollen, müssen wir doch eingestehen: die Palette des Malers ist hier nicht sehr reich an Farbe: blos Schwarz und Weiß sind die Farben, aus welchen jenes fixirte Bild besteht. Das Bild mit natürlichen und mannigfaltigen Farben wird noch lange Zeit, vielleicht für immer, eine Ausforderung für den menschlichen Scharfsinn bleiben. Aber wir wollen nicht die Verwegenheit haben, ihm unüberschreitbare Gränzen [sic] zu setzen; die Fortschritte des Hrn. Daguerre decken eine neue Reihe von Möglichkeiten auf.

Berufen, unsere Meinung über die Wichtigkeit und Zukunft der Entdeckung des Hrn. Daguerre abzugeben; haben wir diese unsere Meinung auf die Vollkommenheit der Resultate selbst, auf den Bericht des Hrn. Arago in der Kammer der Deputirten und auf neueren Mittheilungen gestützt, welche wir sowohl von diesem Gelehrten, als von Hrn. Daguerre selbst erhalten haben. Unsere Überzeugung von der Wichtigkeit des neuen Verfahrens ist vollkommen geworden, und wir würden glücklich seyn, wenn die Kammer dieselbe theilte.

Es ist gewiß, daß durch die Entdeckung des Hrn. Daguerre die Physik nun in Besitz eines ausserordentlich empfindlichen Reagens auf die Einflüsse des Lichtes, in Besitz eines neuen Instrumentes gelangt ist, welches für das Licht und die Licht-Phänomene das seyn wird, was das Mikroskop für die kleinen Gegenstände ist, und welches Gelegenheit darbieten wird zu neuen Erfindungen und zu neuen Entdeckungen. Bereits hat dieses Reaktivmittel sehr deutliche Eindrücke von schwachen Mondeslicht empfangen, und Hr. Arago schöpft daraus die Hoffnung auf eine durch den Mond selbst gebildete Karte.

Die Kammer hat durch die Proben, welche ihr vorgelegt sind, sich überzeugen können, daß man durch die Daguer'sche Erfindung die Bas-Reliefs, die Statuen, die Monumente, mit Einem [sic] Worte, die todte Natur wiederzugeben vermag, und zwar mit einer für das gewöhnliche Verfahren des Zeichnens und der Malerei unerreichbaren Vollkommenheit, mit einer Vollkommenheit, gleich derjenigen der Natur selbst, weil in der That die Abdrücke des Hrn. Daguerre nichts als das treue Bild der Natur sind.

Die Perspektive der Landschaft jedes Gegenstandes ist mit einer mathematischen Genauigkeit dargestellt; kein Umstand, kein unbemerkbarer Zug entschlüpft dem Auge und Pinsel des neuen Malers; und da drei oder vier Minuten zu seinem Werke hinreichen, so wird auch ein Schlachtfeld, mit seinen aufeinanderfolgenden Lichtgestalten, in einer für jedes andere Mittel unerreichbaren Vollkommenheit dargestellt werden können.

Die industriellen Künste werden für die Nachbildung der Formen; die Zeichenkunst für die vollkommenen Modelle der Perspektive und der Bedeutung des Lichtes und der Schatten; die Naturwissenschaften für das Studium der verschiedenen Gattungen und ihrer Organisation sicherlich von dem Verfahren des Hrn. Daguerre vielfach Gebrauch machen. Das Problem seiner Anwendung zum Portraitiren ist beinahe gelöst; die Schwierigkeiten, welche noch zu überwinden wären, sind mäßig und geben zu Zweifeln über den Erfolg kein Recht.

Indessen darf man nicht vergessen, daß die gefärbten Gegenstände nicht mit ihren natürlichen Farben ausgedrückt werden, und daß die verschiedenartigen Lichtstrahlen nicht auf gleiche Weise auf das Daguer'sche Reagens wirken, daß die Harmonie der Schatten und des Lichtes an farbigen Gegenständen nothwendigerweise alterirt ist. Dieß ist gleichsam eine Hemmung (point d'arrêt), welche die Natur selbst dem neuen Verfahren entgegengesetzt hat.

Von solcher Art, meine Herrn, sind die schon gesicherten Erwerbungen, und die Hoffnungen, welche durch jene Daguer'schen Entdeckungen im Begriff sind, sich zu realisiren. In Betreff des Verfahrens waren allerdings Belehrungen nöthig, und die Commission glaubte, diese auf keine sicherere und authentischere Weise erhalten zu können, als aus dem Munde des gelehrten Deputirten, in welchen Hr. Daguerre zuerst sein Zutrauen gesetzt hat, und später vom Herrn Minister des Inneren und der anderen Kammer. Hr. Arago begab sich auf die Einladung des Hrn. Präsidenten der Commission in ihre Mitte und bestätigte mit neuen Details das, was er schon in seinem interessanten Berichte gesagt hatte. Es ist also gewiß, daß die Ausführung des Daguer'schen Verfahrens nur sehr wenige Zeit erheischt, und nach der ersten Ausgabe zur Gründung des Apparats, was ungefähr die Summe von 400 Franken betragen mag, keinen bedeutenden Aufwand. Die Versuche werden Jedem unfehlbar nach wenigen Proben gelingen, da dem Hrn. Arago selbst, nachdem er in das Geheimniß eingeweiht war, sogleich ein Meisterstück gelang, welches man gewiß sehr gerne sehen möchte, aber es ist leider den Flammen nicht entgangen, welche das Diorama verzehrten.

Wenn noch mehr Zeugnisse nöthig wären, so könnte der Berichterstatter Ihrer Commission hinzufügen, daß Hr. Daguerre bei ihm das Geheimniß seines Verfahrens niederlegen wollte, und ihm dann alle seine Operationen beschrieb. Er kann bestätigen, daß das Verfahren nicht kostspielig ist, und daß es leicht

auch von Personen ausgeübt werden kann, welche keine Fertigkeiten im Zeichnen haben, da er, nach den Vorschriften, welche Hr. Daguerre sich verpflichtet hat, zu veröffentlichen, das [sic] Beleg dazu geben wird. In seinem eigenen Interesse, sowie in dem des Verfahrens, ist dieß nothwendig, und man wird nicht zweifeln, daß Hr. Daguerre es von Herzen gern bestätigen wird.

Ihr Berichterstatter fügt noch bei: obgleich er das Verfahren nicht selbst nachgemacht hat, wie sein verehrter Freund Hr. Arago, so beurtheilt er es doch nach der Erzählung, welche ihm davon gemacht wurde, als sehr schwer zu erfinden gewesen, als einer langen Zeit, unzähliger Versuche, und vor Allem einer außerordentlichen Ausdauer bedürftig, welche durch keine mißlungenen Versuche erschüttert wurde, wie dies nur großen Seelen eigen ist. Das mußte wohl der Fall seyn, wenn es zu einer solchen Vollkommenheit gebracht werden sollte, zu welcher es Hr. Daguerre gebracht hat. Das Verfahren ist aus mehreren Operationen zusammengesetzt, welche nicht nothwendig aneinander gebunden zu seyn scheinen. Nie ist das Resultat unmittelbar nach Beendigung einer der Operationen sichtbar, sondern immer erst nach Beendigung einer Reihe derselben. Und, wenn Hr. Daguerre sein Verfahren allein hätte ausführen oder es nur sehr sicheren Personen hätte anvertrauen wollen, so würde er gewiß nicht zu besorgen gehabt haben, daß es ihm geraubt werden möchte.

Man könnte die Fragen aufwerfen (und in der That ist dieß schon gethan worden): wenn das Verfahren des Hrn. Daguerre so schwer zu erfinden war, warum hat er es nicht selbst für sich benützt? und warum hat er es, dem gewöhnlichen Verfahren der Erfinder entgegen, an die Regierung zur Veröffentlichung verkauft? Wir werden auf beide Fragen antworten.

Der Hauptvorthail des Daguerr'schen Verfahrens besteht darin, schnell und auf eine sehr genaue Art das Bild der Gegenstände zu fixiren, sey es, um dasselbe zu behalten, oder um es in der Folge durch den Kupferstich oder die Lithographie nachzubilden; und darum begreift man wohl, daß es, in den Händen eines einzelnen Individuums, nur dürftige Nahrung finden konnte.

Im Gegentheil wird das Verfahren, wenn es der Öffentlichkeit übergeben ist, in den Händen des Malers, des Architekten, des Reisenden, des Naturforschers etc. eine Menge von Anwendungen finden.

In den Händen Eines [sic] Individuums würde es lange Zeit auf seinem ersten Standpunkte stehen bleiben und vielleicht dahinsterven; öffentlich geworden, wird es durch den Concours Aller groß werden und sich verbessern. Also, nach diesen verschiedenen Berichten ist es von Nutzen, daß es ein öffentliches Eigenthum werde.

Nach einem anderen Berichte sollte das Verfahren des Hr. Daguerre die Aufmerksamkeit der Regierung auf sich ziehen und seinem Erfinder eine ehrenvolle Belohnung sichern.

Für diejenigen, welche für Nationalehre nicht unempfindlich sind, welche wissen, daß ein Volk nur dann andere Völker mit Glanze überstrahlt, wenn es in der Civilisation größere Fortschritte gemacht hat; für diese, sagen wir, ist das Daguerr'sche Verfahren eine wichtige Entdeckung. Es ist der Ursprung einer neuen Kunst, welche Epoche machen und aufbewahrt werden wird, wie ein Ehrentitel. Diese Entdeckung muß der Nachwelt überliefert werden als ein glänzender Beweis der Protection, welche die Kammern, die Juli-Regierung, das ganze Land, großen Erfindungen verleihen. Es ist in der That ein Akt der National-Freigiebigkeit, welche den Gesetz-Entwurf zu Gunsten des Hrn. Daguerre heiligt. Wir haben ihm unsere einstimmige Zustimmung verliehen, aber nicht ohne bemerklich zu machen, wie groß und ehrenvoll eine Belohnung ist, welche ein ganz großes Land bewilligt. Und wir thun dies in der Absicht, um nicht ohne einiges Bedauern zu erinnern, daß sich Frankreich nicht immer so erkenntlich gezeigt hat; und daß allzu-iele schöne und nützliche Arbeiten, viele Werke des Genies, ihren Urhebern oft nichts als einen frucht-

losen Ruhm eingetragen haben. Nicht lauter Anklagen sind es, welche wir aufzählen wollen, sondern es sind Irrthümer, welche man beklagen muß, um künftige zu vermeiden.

Meine Herren, wir haben, so viel es uns zukam, die Wichtigkeit der Erfindung des Hr. Daguerre gewürdigt; wir bleiben der Ueberzeugung, daß sie neu, daß sie voll Interesse, reich an Folgen, und endlich, daß sie würdig ist der hohen Gunst der National-Verwilligung, welche die Kammer der Deputirten bereits zu ihren Gunsten bewilligt hat. Die Commission war einstimmig über die reine und einfache Annahme des Gesetz-Entwurfs, und beauftragt mich, als ihren Berichterstatter, ihn Ihnen vorzutragen.

Dem Bericht folgte die Empfehlung, ein vorgelegtes Gesetz zum Ankauf der Erfindung durch den französischen Staat anzunehmen. Die Gesetzesvorlage war bereits von der Deputiertenkammer, welcher der Physiker Dominique François Jean Arago (1786–1853) einen ausführlicheren Bericht vorgelegt hatte, angenommen worden. Das Gesetz sah zum Ausgleich der Veröffentlichung des Verfahrens eine jährliche Pension von 6.000 Francs für Daguerre und 4.000 Francs für die Nachfolger von dessen verstorbenem Partner Niepce vor.

Dieser Bericht (und der Aragos) bildeten die Grundlage für zahlreiche später veröffentlichte Berichte über die Erfindung. So erhielt das Verfahren Autorität von wissenschaftlicher Seite, aber auch von der politischen Elite, was einerseits Vertrauen schuf und gleichzeitig eine zeitlang die potenziellen Anwendungen steuerte.

2. Andrew Winter: *The Pencil of Nature*, in: *The People's Journal*, hrsg. von John Saunders, 2 (1846), 288 f.

(zu S. 55 im Buch)

[...] Many people imagine that the Daguerreotype will supersede the labours of the artist. This is a very mistaken idea, the artists who hang out their specimens at the door, labelled ›In this style, one guinea‹ will, without doubt, be entirely swept away by this powerful competitor; but with the province of the true artist it does not interfere. It must be borne in mind that the Daguerreotype does nothing more than copy nature in the most servile manner – it elaborates a pimple as carefully as the most divine expression. It has no power of selecting what is fine and discarding what is mean in its representation of any object, this Art, in the best sense of the word, is alone capable of doing. As an auxiliary, however, the ›Pencil of nature‹ is of infinite use to the painter. Some of the best portraits we have seen of late have been copies from the Daguerreotype, the portrait of the Duke of Wellington,* in the white waistcoat, which is seen in every printseller's window, is a glorious example of what use it can be made as a handmaid of Art. In all matters of outline and light and shade, these sun pictures might with great advantage be copied, and we should recommend those who cannot afford to have their portraits painted by first-rate artists to have copies taken from a Daguerreotype. They will be startled at the excellence of the general likeness and picturesque effect which an indifferent painter will thus produce.

[Der Autor erläutert dann das Positiv/Negativ-Verfahren Talbots und hebt dabei die Reproduzierbarkeit hervor. Er betont, man könne nun Reiseberichte mit diesen Bildern illustrieren. Der Artikel schließt mit folgendem Absatz:]

May our readers profit from the perusal of this article. It is in the power of any of them to secure for ever many a dear association – many an old shady nook in the garden, where dear parents used to sit – many a social group caught in a happy moment – many a dear face now buried in the grave: what would we not give, when these have disappeared – their vague echoes still dwelling in our hearts – that we might snatch them from the great tide of oblivion to which they have drifted? We would gladly, then, see this art become general; that each family might thereby have its inner life chronicled by an artist so faithful and so expeditious, and whose charges come within the compass of the great mass of the people [Hervorh. i. Original].

* *Duke of Wellington* = Arthur Wellesley (1769–1852), populär als Sieger gegen Napoleon und konservativer Politiker, war Premierminister (1828–1830) und mehrfach Minister in den Kabinetten Robert Peels (1841–1846).

Rasch verließ die Fotografie die Sphäre wissenschaftlicher Debatten und führte zu Überlegungen darüber, welche individualpsychologischen wie gesellschaftlichen Effekte durch die neue Form der Abbildungen erzielt werden könnten. So stellten Autoren, die sich mit der technischen Seite fotografischer Verfahren befassten, häufig auch weitergehende Gedanken über das Medium an. Praktische Hinweise (was man z.B. für eine Sitzung beim Photographen anziehen soll) werden mit allgemeinen Betrachtungen zur Funktion der Photographie verbunden. Der Journalist Andrew Winter betitelt seinen Artikel in Anlehnung an die gleichnamige Publikation William Henry Fox Talbots' aus dem gleichen Jahr, die eingeklebte Fotografien nebst erläuternden Texten enthielt. Talbots Pencil gilt als ein erstes Manifest des Mediums.

3. Entwurf für ein Zeugnis erstellt am 6. Juni 1849 vom Polytechnischen Verein Bayern auf Antrag des Photographen Alois Löcherer, München. [Deutsches Museum München, Bestand Polytechnischer Verein in Bayern 1815–1945, Nr. 489 (Darin: Zeugnis über Photographien 1850; 1851.)]

(zu S. 109 im Buch)

Der
C.V.A. des p.V.f.d.K.B.

[Centralverwaltungsausschuss des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern]

bezeugt dem absolvirten Pharmaceuten und Photographen Hrn. Alois Löcherer dahier, dass die von ihm verfertigten photographischen Darstellungen, von welchen derselbe eine Auswahl bestehend in Portraits nach dem Leben dann Copieen von Lithographieen, Kupferstichen u. Holzschnitten letzterer in besonderer Grösse zur Besichtigung u. Begutachtung vorgelegt hat, durch Reinheit, Präcision, Farbenton und Weichheit ganz besonders ausgezeichnet sind, und thatsächlich beweisen, welch' grosse Fortschritte Hr. A. Löcherer seit 2 ½ Jahren, wo derselbe seine Lichtbilder auf Papier ebenfalls zur Prüfung vorgelegt u. ein empfehlendes Zeugnis von uns erhalten hatte, in der Zubereitung der photographischen Papiere, in der Ausmittelung des gehörigen Stärkegrades der Salzauflösung, u. in der Manipulation der Lichtbildererzeugung gemacht hat.

Auf den Grund solch' ausgezeichnetener Leistungen sieht sich der C.V.A. des p.V. veranlasst, den H Alois Löcherer, welcher in diesem, neuen Zweige der Kunst volle Selbständigkeit erlangt hat, hierdurch bestens zu empfehlen .

München, den 6ten Juni 1849

Zeugnisse wie dieses für den Münchner Fotografen Alois Löcherer dienten dazu, potenziellen Geldgebern, Kunden oder den Behörden gegenüber einen Nachweis über die Fähigkeiten des Begutachteten zu geben. Löcherer (1815–1862) gilt als eine Schlüsselfigur der frühen Photographie in München und als bedeutendster Kalotypist in Deutschland. Als 1848 in München sein Atelier als Berufsphotograph eröffnete, gab es nur fünf andere Fotografen in der Stadt. Dennoch schien es ihm angezeigt, vom angesehenen Polytechnischen Verein ein Zeugnis über die Güte seiner Papierfotografien einzuholen, da das Verfahren damals noch neu war – die Mehrzahl der Fotografen arbeitete mit Daguerreotypien.

4. Vertrag zwischen Ludwig Schultz (Photograph) und Caspar Diedrich Palm Siemsen (Hausmakler), beide aus Hamburg, über eine Reise zum Erlernen der »Papierphotographie« nach Leipzig sowie gemeinschaftliche Ausbeutung der erlernten Technik über drei Jahre, 1850.

Staatsarchiv Hamburg, Schriftgutbeispielsammlung, Photographie, 731–7 O 33

(zu S. 106f. im Buch)

Ein [?] deutet auf unsichere Lesart hin.

[Stempel »Vier Schilling«]

Zwischen dem Herrn Ludw[ig] Schultz und dem Herrn C.D.P. Siemsen ist am heutigen Tag folgender Vertrag verabredet und geschlossen worden:

Herr Schultz reiset nach Leipzig um von dem daselbst wohnenden Photographen C. Schaufuss die Anfertigung von Lichtbildern auf Papier zu erlernen, und solche alsdann in Hamburg in seinem Atelier Neuerwall No. 15 anzufertigen, und den Gewinn mit Hr. Siemsen gemeinschaftlich zu theilen.

Folgende Bedingungen werden zu Grunde gelegt: Die Reisekosten, das Honorar zur Erlernung der Kunst, so wie die Kosten der Anschaffung für die Maschine etc., werden von Herrn Siemsen vorläufig bestritten, welche zusammen auf Ein Tausend Mark Courant veranschlagt werden. Die ersten Einnahmen der angefertigten Bilder, bis zum Betrage des ausgelegten Capitals bekommt Herr Siemsen wieder zurück und wird der dann folgende Gewinn in zwei gleiche Hälften getheilt und allwöchentlich abseiten des Herrn Schultz ausgekehrt [?].

Diese Vereinbarung ist nach drei Jahren vom Tage der Aufstellung der Maschinen in dem Atelier des Herrn Schultz an, festgestellt, und darf Herr Schultz solche vor Abschluß der benannten Zeit nicht aufgeben [?].

Zu einer Miethevergütung für das benannte Local ist Herr Siemsen selbstverständlich nicht verbunden. Die Maschine, welche während der Dauer dieses Vertrages gemeinschaftliches Eigenthum der beiden Interessenten bleibt, soll bei Ablauf desselben, wenn das sich ergebende Resultat den Erwartungen des Herrn Siemsen entspricht, dem Herrn Schultz als dessen alleiniges Eigenthum verbleiben. In dem möglichen Falle daß die Reise nach Leipzig zu dem erwünschten Resultat nicht führt, tragen beide Theile die Reiskosten gemeinschaftlich.

Dieser Vertrag ist auf Treu und Glauben geschlossen; sollte aber danach der eine oder andere Theil selbigen in irgend einer Weise brechen oder verletzen, so ist derjenige, der sich solches zu Schulden kommen lassen sollte, zu einer sofort zu erlegenden Strafe von [Ct.Mk.] 1000 schreibe: Ein Tausend Mark Courant von seinem Mitinteressenten verpflichtet.

Demgemäß ist diese in duplo ausgefertigte Übereinkunft von beiderseitigen Herren Interessenten und von dem Herrn H.L. Hamanny [?] als Zeugen, eigenhändig unterschrieben.

So geschehen in Hamburg am 13. Oktober 1850.

Ludw. Schultz

C.D.P. Siemsen

H.L. Hamanny[?]

Der vorangehende Vertrag zeigt deutlich, dass Fotografie durchaus zu komplexen und notariell abgesicherten geschäftlichen Verbindungen führte. In diesem Fall stellt C.D.P. Siemsen eine nicht unerhebliche Summe (ein Schreiber in einer Anwaltskanzlei verdiente etwa 200 Mk. ct. im Jahr; nach heutiger Währung etwa 3.000 €, was aber nicht den realen damaligen Wert des Einkommens spiegelt) zur Verfügung, damit der Fotograf Ludwig Schultz in Leipzig die Technik der »Papierfotografie« erlernte – es handelt sich um die Fortentwicklung des Kalotypieverfahrens. Offenbar war das »Know-How« 1850 noch kaum verbreitet, sodass eine Reise nach Leipzig zu dem heute ebenfalls unbekanntem Fotografen C. Schaufuss (aktiv als Daguerreotypist und Fotograf in Leipzig in den 1850er Jahren) finanziert werden musste. Das Risiko teilten Fotograf und Finanzier. In der Rückschau zeigt sich, dass sie die Zeichen der Zeit gut erkannt hatten, denn in den 1850er Jahren wurde tatsächlich die Daguerreotypie durch die Papierfotografie (Kollodiumverfahren) verdrängt.

5. Leserbrief von Weld Taylor an Notes & Queries, No. 186 vom 21. Mai 1853, 506 f.

(Voller Text: <http://nq.oxfordjournals.org/cgi/reprint/sl-VII/186/506>)

(zu S. 70 und zu Kap. 5.5 im Buch)

Photographic Portraits of Criminals &c –

Such experience as I have had both in drawing portraits and taking photographs, impels me to hint to the authorities of Scotland Yard that they will by no means find taking portraits of gentlemen ›wanted‹ infallible, and I anticipate some unpleasant mistakes will ere long arise. I have observed that inability to recognise a portrait is as frequent in the case of photographs as on canvass, or in any other way. I defy the whole world of artists to reduce the why and wherefore into a reasonable shape; one will declare the ›either‹ looks as if the individual was going to cry; the next critic will say he sees nothing but a pleasant smile. ›I should never have known who it is if you hadn't told me‹, says a third; the next says ›it's his eyes, but not his nose‹; and perhaps the next will say, ›it's his nose but not his eyes‹.

I was present not long since at the showing a portrait, which I think about the climax of doubt. ›Not a bit like,‹ was the first exclamation. The poor artist sank into his chair; after, however, a brief contemplation, ›It's very like, in-deed; it's excellent:‹ this was said by a gentleman of the highest attainments, and one of the best poets of the day.

Some persons (I beg pardon of the ladies) take the habiliments as the standard of recognition. I do not accuse them of doing it wilfully; they do not know it themselves. For example, Miss Smith will know Miss Jones a mile or so off. By her general air, or her face? Oh no! It's by the bonnet she helped her to choose at Madame What-d'-ye-call's, because the colour suited her complexion.

These are some of the mortifications attendant on artistic labour, and if they occur with the educated classes, they are more likely to happen even to ›intelligent policemen‹, as the newspapers have it. If I dissent from the plan it is because I doubt its efficiency, but do not deny that it is worth a trial. If the French like to carry their portraits about with them on their passports to show to policemen, let them submit to the humiliation. I doubt very much whether the Chamber of Deputies would have made a law of it: it appears a new idea in jurisprudence that a man must sit for his picture. Any one, however, understanding the camera, would be alive before the removal of the cup of the lens, and be ready with a wry face; I do not suppose he could be imprisoned for that.

Both plans are miserable travesties on the lovely uses of portrait painting and photography. [...]

If photography has an advantage over canvass, it does indeed immortalise; (the painting may imitate, and the portrait may be good; but there is something more profoundly affecting in having the actual, the real shade of a friend perhaps long since in his grave); and we ought not only to be grateful to the illustrious inventors of the art, but prevent these base uses being made of it.

In short, apart from the uncertainty of recognition, which I have not in the least caricatured, if Giles Scroggins, housebreaker and coiner, and all the swell mob, are to be photographed, it will bring the art into disgrace, and people's friends will inquire delicately where it was done, when they show their lively effigies. It may also mislead by a sharp rogue's adroitness; and I question very much the legality.

Taylor reagiert auf Diskussionen zur Identifikationsfotografie, die zu Beginn der 1850er Jahre in England, der Schweiz und Frankreich geführt wurden. Er verdeutlicht, dass es erhebliche Vorbehalte gegen das Abfotografieren von Delinquenten gegeben hat. Dies zum einen, weil er die Fähigkeiten von Polizeibeamten (wie von vielen Personen,) Menschen nach deren Porträt wiederzuerkennen, kritisch einschätzt. Zum anderen bezweifelt er die Rechtmäßigkeit des Abfotografierens sowie des Zwanges, Porträts von sich herumzutragen und auf Aufforderung von den Behörden vorzuzeigen. Zudem galt Fotografie um 1853 noch eindeutig als höchst ehrbare Freizeitbeschäftigung der gehobenen Klassen und das fotografische Porträt erfuhr entsprechende Wertschätzung. Verbrecher zu fotografieren hätte nach Taylor buchstäblich bedeutet, »Perlen vor die Säue« zu werfen.

6. Hermann Wilhelm Vogel, in: *Photographic Times* 13 (1883), 403 f.

(zitiert nach: William Welling, *Photography in America. The Formative Years 1839–1900*, New York 1978, 289)

(zu S. 58 im Buch)

Thirteen years ago only a few American pictures reached us in Europe; to-day we find in every art shop window of Berlin American pictures, and they are sold by our photographers as masterpieces. We have introduced into Europe, American cameras and American backgrounds. If you have learned in the past from us, we now learn from you.

Very often I am asked, What is the difference between American and European photography? Is there any in general? It is true you use the same lenses, the same apparatus, the same chemicals and papers as we do. The main field of photography is in America and Europe the same – the portrait, the likeness. You retouch the negative as we do, and are anxious to improve the artificial qualities of a picture. But in America you have not so many portrait painters as we in Europe. Life size photographic pictures are an exception in Europe, because our painters make them, while in America the life size picture is an important branch of portrait photography, and, I must confess, in this branch American photography goes ahead.

Still more difference I observe in landscape photography. The stereoscopic picture is much more esteemed in America than in Europe; I think there is no parlor in America where there is not a stereoscope. The main difference is that photography in America is much more esteemed by the scientific men, by the men of industry, and the people in general, than in Europe. If any scientific expedition is sent to the far West or to any part of the world from America, certainly a photographer will join it. More than that: American photographers have been pioneers and have told by true pictures to the world the wonders of the mammoth trees of the Yosemite Valley and the Columbia River before scientific men reached there. American photography has more merits for geographical knowledge than big hand books. In Europe, I am sorry to say, the scientific value of photography is only partially acknowledged.

A great many scientific men who intended to travel in Asia and Africa have visited me a few days before their departure, to learn in a hurry something of photography in twenty-four hours; and because photography is esteemed in America by everybody, its position is a better one, and the photographer is more honored than in Europe.

Hermann Wilhelm Vogel (1834–1898) war einer der namhaftesten Fotochemiker und Fotografiekritiker in Deutschland. Hier vergleicht er für ein amerikanisches Fachblatt europäische und amerikanische Fotografie. Deutlich wird, wie wichtig die Nation und ein vermuteter Nationalcharakter genommen werden und beides entsprechend in die jeweils vorherrschende fotografische Praxis hineingelesen wurde. Vogel sieht die Unterschiede vor allem in der Haltung gegenüber der Technik begründet, die er für die USA lobend als offener beschreibt (andererseits schreibt er ja für eine amerikanische Publikation, wird also schon aus Gründen der Höflichkeit parteiisch argumentieren). Der Hinweis, dass die Fotografien für das geografische Wissen bedeutsamer seien als »große Handbücher«, zeigt, für wie groß der Einfluss visueller Repräsentation gehalten wird.

7. Auszug aus dem Einladungsschreiben an in- und ausländische Amateurphotographie-Vereine zur ersten Amateurphotographie-Ausstellung (eröffnet 1. Oktober 1893 in der Hamburger Kunsthalle) des Amateurphotographen-Vereins, Hamburg.

Aus: Alfred Lichtwark: Die Bedeutung der Amateur-Photographie, Halle a.S. 1894, 68 f.

(zu S. 189f. im Buch)

[...] Den künstlerischen Geschmack im Publikum zu heben und anregend zu wirken ist der Zweck der geplanten Ausstellung. Die freundlichst zugesicherte Unterstützung der Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle und des Kunstvereins zu Hamburg werden diesen Bestrebungen hervorragend zu Hilfe kommen.

Wenngleich die Photographie den bildenden Künsten gewiss nicht ebenbürtig ist, so sollte sie doch der Kunst nicht entraten, und auch sie kann durch Ermunterung und Schutz kunstliebender Kreise in Bahnen gelenkt werden, die sie auf eine höhere Stufe hebt. Es gilt vor allem den Kampf mit den unkünstlerischen Ansprüchen, die das Publikum an die Fachphotographen stellt, aufzunehmen; nur das glatte »verschönte«, jeglicher Modellierung beraubte Porträt, nur die konventionelle, unmalerische Pose werden im allgemeinen verlangt, und es fehlt im grossen Publikum das Bedürfnis nach Natürlichkeit und Charakteristik.

Welchen hervorragenden Einfluss die Amateur-Photographie auf die Läuterung des Kunstgeschmacks hat, zeigen die hochstehenden Leistungen englischer und amerikanischer Berufsphotographen. In beiden Ländern ist die Amateur-Photographie seit Jahren weit verbreitet und durch sie sind anerkanntermassen die künstlerischen Anforderungen des Publikums wesentlich beeinflusst und geläutert.

Auch auf dem Gebiete der photographischen Erfindungen sind es vorwiegend Amateure gewesen, die bahnbrechend gewirkt haben.

Von diesen künstlerischen und technischen Bestrebungen der Amateur-Photographen und ihren Leistungen auf allen Gebieten des Bildnisfaches, des Genre und der Landschaft der Bevölkerung Hamburgs eine umfassende Vorstellung zu geben, darf als ein Unternehmen angesehen werden, das vielseitig zu wirken berufen ist. [...]

Der Hamburger Amateurphotographenverein, gegr. 1891 (später Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie), gehört zu den Schaltstellen der europäischen kunstfotografischen Bewegung. Vornehmlich bürgerlich geprägt, suchten die Vereine ihre Tätigkeit in einen volkspädagogischen und kunsterzieherischen Zusammenhang zu bringen. Dazu gehörte auch, die eigenen Leistungen zu dokumentieren. Hier hatten die Amateure mit Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, einen kongenialen Verbündeten. Lichtwark förderte das Anliegen der Amateurfotografen und hatte auch die Kunsthalle als Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt.

8. Fritz Loescher: Einige Gedanken über die heutige Lage der Photographie, in: L. Sanne/ E. Schröder (Hg.): Dilettantismus und Amateurphotographie, Hamburg 1907, 37–41

(zu S. 189–192 im Buch)

[...] Die Photographie ist der genaue Ausdruck dieser Menschheitsentwicklung [= Urbanisierung, Automatisierung der Gesellschaft]. Es war notwendig, die Dinge zu beobachten, mit ihnen zu leben. Und es war notwendig, Seele zu haben, die empfand, umwertete, ausdrückte. Es war notwendig, weil die Herstellungsart zu dieser innigen Vertiefung zwang. Der Prozeß war untergeordnet. Heute hat der Mechanismus der Hand, dem Auge, der Seele die mühevollen Arbeit abgenommen. Die Vertiefung ist der Oberflächlichkeit gewichen, das von Leben erfüllte Einzelwerk der Massenproduktion. Der Prozeß triumphiert. Gestern hörte ich erzählen, daß ein Warenhausphotograph, bei 100–250 Aufnahmen täglich, den Bluthusten bekommen habe. Dieser Photographie, die in ihrem mechanischen Getriebe die kostbare Kraft des Menschen (die Kraft jedes Menschen ist kostbar) unerhört verbraucht, hilft nur eins: Die lebendige Kraft ganz auszuschalten. Man wird den Photographierautomaten erfinden oder den vorhandenen zu einem verbessern, der alles zur größten Zufriedenheit des Publikums selbst erledigt. Wie man im Automatenrestaurant, 10 Pfennig per Stück, schon jetzt alle materiellen Genüsse zieht, wird der pompös ausgestattete Riesenphotographierautomat [sic] der Zukunft um Billiges ein Dutzend Visitporträts fix und fertig auspeien, die allen Ansprüchen des automatischen Menschen aufs beste genügen.

Hier verläuft eine Entwicklung, die, wie die entfesselte Lokomotive am Schluß von Zola's bête humaine, von der Heizer und Führer in der Trunkenheit ringend herabgestürzt sind, mit dem wie mit Schlachtvieh vollgepreßten Soldatenzug ins Ungewisse rast. – Was sollen die ändern tun, die schon so weit ihrer selbst bewußt geworden sind, um sich nicht gedankenlos bewundernd in dem Räderwerk verarbeiten zu lassen?

Sie müssen ihre Seele wiederfinden. Und hier setzt die andere Entwicklung der Photographie ein, über die Maschine hinaus und mit der Maschine. Es ist ganz richtig, daß die Errungenschaften der modernen Technik, diese fabelhaft wirkungsfähigen Instrumente, die sie bietet, in der Hand der heutigen nicht zu ihrer Verwendung im Dienste wahrer Entwicklung gereiften, sondern im Banne der Selbstsucht noch gefesselten Menschen, wie Streichhölzer in Händen von Kindern sind. Man spielt gedankenlos, ohne den Schaden zu ahnen, der erwachsen kann. Solch ein bewundernswert vollendetes und in der Hand unreifer Menschen äußerst gefährliches Instrument ist auch die Kamera, von deren gedeihlichem Gebrauch man heute noch weit entfernt ist. Denn wenn sie seither durch gewissenlose Spekulanten einen Porträtmarkt hervorrief, der die Heuchelei großzog und der niedrigsten Eitelkeit diene, und andererseits in der Spielerei der Amateure durch Überschwemmen mit wertlosen Erscheinungsbruchstücken grenzenlose Oberflächlichkeit der Beobachtung förderte, bringt sie jetzt die neue Gefahr, in der sogenannten künstlerischen Photographie mächtig den Dünkel und die Überschätzung von Kraft und Leistung bei Amateuren und Berufsphotographen zu fördern.

Heute kennt man nur zwei Gegensätze: Die schablonenmäßige Porträtphotographie der Berufsleute neben der Knipserei der Amateure auf der einen Seite und die künstlerische Photographie auf der andern. Man übersieht aber, daß diese künstlerische Photographie, die man schlichtweg als vorbildlich hinstellt, mindestens ebenso verhängnisvoll werden kann, wenn sie eine wesenslose ideelle Überhebung schafft, wie die Sünden der Ateliers und die Oberflächlichkeit der Wald- und Wiesenamateure, die doch wenigstens nie leugneten, daß sie bloß Geschäfte machen oder spielen wollten.

Man muß sehen, daß der Begriff »künstlerische Photographie« völlig schwankend und von niemanden endgültig und fest definiert ist. Jeder, der eine Photographie macht, die irgendwie vom herkömmlichen abweicht, arbeitet »künstlerisch«, und sehr häufig erblickt man ja schon in Scheineffekten, die durch Zufälle der Technik hervorgerufen werden, den Stempel des Kunstphotographischen; ein Zeichen dafür, wie wenig die Amateure sich über das Wesen des Erstrebten klar sind.

Dieses Wesen unserer Kunstphotographie muß einmal festgelegt werden. Und solange die spezifisch kunstphotographischen Leistungen ihren Charakter in der Komposition, in der Führung der Linien, in der geschickten und geschmackvollen Verwertung und Umwertung von Licht- und Schatteneffekten oder Tonwerten offenbaren, wird man unwidersprochen sagen, daß sie im formalen Vortrag ihre wesentliche Aufgabe sieht.

Sehr schön und bewundernswert, was sie leistet, erstaunlich fein bemeisterte Instrumentaltechnik. Aber wo bleibt die Seele? Ungeheuer geschmackvoll, ungeheuer geschickt, aber auch ungeheuer kalt bis ans Herz hinan ist diese moderne Kunstphotographie. Die schöne Geste, der vornehme oder verblüffende Vortrag, der klügelnde Intellekt spielen hier dieselbe Rolle wie in der bildenden Kunst unserer Zeit, die man durchaus zum Vorbild nimmt. Eine solche Kunst ohne Seele und Herz muß auf die Dauer den Selbstwahn großziehen.

Es gibt keine Steigerung mehr in der Kunstphotographie, und ihre bedeutenden Vertreter und Verfechter stehen auf dem Standpunkt von vor zehn Jahren. Man fühlt, daß hier keine Entwicklung mehr ist.

Und deshalb müssen wir der jungen Generation, die jetzt das Werkzeug aufnimmt, mehr sagen. Alle Errungenschaften der Kunstphotographie sind uns willkommen, aber wir müssen nunmehr mit den vollendeten Mitteln den direkten Weg zur Innerlichkeit gehen.

Nicht die Kultur des Auges, die Bildung des Geschmacks, nicht die Fertigkeiten der Hand – das Erwachen der Seele müssen wir ersehnen, müssen wir rastlos erstreben. An der träumenden, im Bann fremder Meinungen und Suggestionen liegenden müssen wir rütteln, daß sie zu sich selbst erwache. Die automatenhafte Gliederstarre, in die das Zeitalter der Technik den Menschen unmerklich hineinzwängt, muß sich lösen, und wieder muß lebendigstes eigenstes Leben werden. Der Mensch, dem die Industrie den Fuß auf die Brust gesetzt, den die Maschine hat mit Haut und Haar, muß zum Bewußtsein seiner Freiheit, seiner Würde kommen.

Der freie Mensch wird auf vieles verzichten, aber er wird das Wenige gebrauchen lernen. Er wird aus der dumpfen Enge seiner Straßen, aus seiner Glashauskultur hinaus ins freie Leben gehen und dort nicht mit überkultiviertem Auge sehen, sondern mit reinem, einfältigem Herzen schauen lernen.

Dem innerlich reif gewordenen, zu seinem wahren Selbst erwachten Menschen wird die Kamera ein außerordentliches Mittel sein, um seine Innerlichkeit zu bilden und anderen die Früchte solcher Entwicklung zu wahrer Menschlichkeit zu vermitteln.

Nicht die schattenhaft unwirkliche Nachäffung des Lebens, wie sie der in den raffinierten Gipfel getriebene Automatenmechanismus der »lebenden Photographie« vorspuckt, – lebendige Photographie wird mit dem Erwachen wahren Lebens in jedem einzelnen Menschen werden.

Fritz Loescher (1872–1908) war einer der rühmlichsten Fotokritiker um 1900 und Herausgeber der Photographischen Mitteilungen, einer wichtigen Fachzeitschrift. Loescher kannte die »Szene« der Amateurfotografen und hatte sie wohlwollend begleitet. Allerdings mahnt er streng an, sich nicht in der Technik zu verlieren, sondern den Anteil von Gemüt und Seele am künstlerischen Prozess stärker zu betonen. Hier zeigt sich ein technik-

kritischer Begriff von Kunst, der sich in die zeitgenössischen kulturkritischen Bewegungen einpasst. Bedroht von Geschäft, Eitelkeit und Gedankenlosigkeit scheint allein der Weg über die Innerlichkeit eine Rettung der Fotografie als ästhetischer Praxis zu weisen.

Die Herausgeber des Bandes, die eher eine positive Bilanz der Amateurfotografie zogen, konnten diesen Beitrag nicht unkommentiert lassen. Sie schrieben (ebd., S. 41): »Wenn wir die [...] Betrachtungen zum Abdruck bringen, trotzdem sie sich in mancher Beziehung nicht ganz mit unseren Ansichten decken, so geschieht es aus dem Grunde, weil sie andererseits in der Tat manche beherzigenswerte Wahrheit enthalten, und wir uns nicht den Vorwurf der Einseitigkeit zuziehen möchten.« Eine Ablehnung des Textes hätte den Herausgebern sicherlich geschadet, da Loescher genügend Möglichkeiten hatte, den Text an anderer Stelle zu publizieren. Der Text bietet so eine Perspektive auf die Auseinandersetzungen mit dem Medium Fotografie, die nicht nur für den deutschen Sprachraum relevant ist, wie die internationale Vernetzung der Amateurfotografen, die in Quelle 7 deutlich wird, zeigt.

9. Walter Benjamin: Der Autor als Produzent [Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus [sic] in Paris, 27. April 1934],

In: Walter Benjamin. Gesammelte Werke, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Theodor W. Adorno, Bd. III. Kritiken und Rezensionen, hrsg. von Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt/M. 1991 (Suhrkamp Taschenbuch Wiss. 933), S. 682–701, hier: 692–4

(zu S. 23ff. u. S. 128 im Buch)

[...] Und ich behaupte weiter, daß ein erheblicher Teil der sogenannten linken Literatur gar keine andere gesellschaftliche Funktion besaß, als der politischen Situation immer neue Effekte zur Unterhaltung des Publikums abzugewinnen. Damit stehe ich bei der neuen Sachlichkeit. Sie brachte die Reportage auf. Wir wollen uns fragen, wem diese Technik nützte?

Der Anschaulichkeit halber stelle ich ihre photographische Form in den Vordergrund. Was von ihr gilt, ist auf die literarische zu übertragen. Beide verdanken ihren außerordentlichen Aufschwung der Publikationstechnik: dem Rundfunk und der illustrierten Presse. Denken wir an den Dadaismus zurück. Die revolutionäre Stärke des Dadaismus bestand darin, die Kunst auf ihre Authentizität zu prüfen. Man stellte Stilleben aus Billetts, Garnrollen, Zigarettenstummeln zusammen, die mit malerischen Elementen verbunden waren. Man tat das ganze in einen Rahmen. Und damit zeigte man dem Publikum: Seht, Euer Bilderrahmen sprengt die Zeit; das winzigste authentische Bruchstück des täglichen Lebens sagt mehr als die Malerei. So wie der blutige Fingerabdruck eines Mörders auf einer Buchseite mehr sagt als der Text. Von diesem revolutionären Gehalten hat sich vieles in die Photomontage hineingerettet. Sie brauchen nur an die Arbeiten von John Heartfield zu denken, dessen Technik den Buchdeckel zum politischen Instrument gemacht hat. Nun aber verfolgen Sie den Weg der Photographie weiter. Was sehen Sie? Sie wird immer nuancierter, immer moderner, und das Ergebnis ist, daß sie keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen, als dies: die Welt ist schön. »Die Welt ist Schön« – das ist der Titel des bekannten Bilderbuchs von Renger-Patzsch, in dem wir die neusachliche Photographie auf ihrer Höhe sehen. Es ist ihr nämlich gelungen, auch noch das Elend, indem sie es auf modisch-perfektionierte Weise auffaßte, zum Gegenstand des Genusses zu machen. Denn wenn die ökonomische Funktion der Photographie ist, Gehalte, welche früher dem Konsum der Massen sich entzogen – den Frühling, Prominente, fremde Länder – durch modische Verarbeitung ihnen zuzuführen, so ist es eine ihrer politischen, die Welt wie sie nun einmal ist von innen her – mit anderen Worten: modisch – zu erneuern.

Wir haben hier ein drastisches Beispiel dafür, was es heißt: einen Produktionsapparat beliefern, ohne ihn zu verändern. Ihn zu verändern hätte bedeutet, von neuem eine jener Schranken niederzulegen, einen jener Gegensätze zu überwinden, die die Produktion der Intelligenz in Fesseln legen. In diesem Fall die Schranke zwischen Schrift und Bild. Was wir von Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht. Diese Forderung werden wir aber am nachdrücklichsten stellen, wenn wir – Schriftsteller – ans Photographieren gehen. Auch hier ist also für den Autor als Produzenten der technische Fortschritt die Grundlage seines politischen. Mit anderen Worten: erst die Überwindung jener Kompetenzen im Prozeß der geistigen Produktion, welche, der bürgerlichen Auffassung zufolge,

dessen Ordnung bilden, macht diese Produktion politisch tauglich; und zwar müssen die Kompetenzschränken von beiden Produktivkräften, die sie zu trennen errichtet waren, vereint gebrochen werden. Der Autor als Produzent erfährt – indem er seine Solidarität mit dem Proletariat erfährt – unmittelbar zugleich die mit gewissen anderen Produzenten, die ihm früher nicht viel zu sagen hatten. [...]

Über die Bedeutung Walter Benjamins für die Fotografiegeschichte, -kritik, und -theorie muss hier nicht gesondert referiert werden. Der Vortrag »Der Autor als Produzent« entstand zwischen der Niederschrift von Benjamins Kleiner Geschichte der Photographie (1931) und Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit (1936). Wie bei Fritz Loescher (siehe Quelle 8) setzt die Kritik bei einem unreflektierten fotografischen Ästhetizismus an, der nicht tiefer fundiert ist. »Modisch« ist hier die Negativ-Vokabel, vor allem weil sie in Gegensatz zu einer politisch motivierten aufklärerischen Praxis gestellt wird. Tatsächlich konnte Benjamin gut verfolgen, wie sich die faschistische wie nationalsozialistische Bewegung der formalen Bildsprache der Moderne bediente, also eigentlich aufklärerische Mittel den eigenen Zwecken unterwarf. Dagegen forderte Benjamin von Autoren, sich der eigenen Lage als Produzent von Botschaften und Überzeugungen bewusst zu sein und den Gegensatz zwischen Autoren und Arbeitern zu überwinden.

10. Photographie und Presse aus der Sicht des nationalsozialistischen Publizistikwissenschaftlers Willy Stiewe, 1936. Aus: Stiewe, *Das Pressephoto als publizistisches Mittel*, (Diss. phil.) Leipzig, S. 6

(zu S. 120 im Buch)

Unter Publizistik ist nach [Hans A.] Münster eine »Zeichengebung und Zeichenübermittlung zu verstehen, die ›öffentlich wirksam‹ ist oder mit der Absicht öffentlicher Wirksamkeit erfolgt. ›Öffentlich wirksam‹ ist eine Zeichengebung dann, wenn sie Wirkungen erzielt, welche die politische Meinungsbildung und Meinungspflege der Menschen beeinflussen«* Dabei ist es für die Publizistik gleichgültig, »ob die Zeichengebung öffentlich (im Gegensatz zu geheim) ist, oder ob die Zeichengebung im Geheimen erfolgt, oder ob sie nur einer Gruppe von Menschen zugänglich ist oder nur einem Einzelnen. Ausschlaggebend dafür, daß es sich um Publizistik handelt, ist nur, ob eine Beeinflussung der politischen Meinungsbildung der Menschen vorliegt oder beabsichtigt oder möglich ist«* »Politisch« ist dabei alles, was Volk und Staat irgendwie betrifft.

Jede Photographie, die in diesem Sinne zu politischer Beeinflussung benutzt wird [...] ist demnach ein publizistisches Mittel. Von einem *P r e s s e p h o t o* sprechen wir, wenn die Verwendung eines Photos als Mittel der Beeinflussung durch Abdruck in einer Zeitung oder Zeitschrift in einer diesem Zweck gemäßen Form und Aufmachung erfolgt.

Stiewe teilt dann die Arten der Pressephotos in Kategorien ein, und zwar: Nachrichtenbilder, appellierende Bilder, belehrende Bilder, unterhaltende Bilder und schmückende Bilder. Über Nachrichtenbilder schreibt Stiewe [405], 6f.:

Sie sind Nachrichten in Bildform und machen darum, wie die Nachricht den wesentlichen Teil jeder Zeitung darstellt, das Schwergewicht aller Zeitungsbebilderung aus. Als Bildbericht bringt das Pressephoto Abbildungen gegenwartswichtiger Geschehnisse von öffentlicher Bedeutung, die möglichst in einem für das betreffende Ereignis charakteristischen Augenblick aufgenommen sind, oder Abbildungen von Personen, die durch ihre Leistung, ihre Stellung oder durch einen aktuellen Vorfall der Zeitgeschichte angehören.

Der dargestellte Inhalt und das mit dem Bilde untrennbar verbundene, erklärende und gestaltende Wort (Unterschrift) bringt dem Leser nicht nur ein Ereignis, eine Person oder sonst einen Gegenstand zur Kenntnis, sondern wirkt auch nach Art und Bedeutung des Dargestellten und der Form der Wiedergabe mehr oder weniger stark auf die politische Meinungsbildung des Zeitungslesers ein. [...] Aufrüttelnde Mahnung zur nationalen Selbstbestimmung und Wachsamkeit spricht aus den Bildern, die die militärische Ausrüstung unserer Nachbarstaaten darstellen. Das Bild eines Eisenbahnunglücks kann z.B. auf die Unzulänglichkeit der staatlichen Aufsicht oder auf eine nicht gewissenhaft genug gehandhabte Arbeitsordnung (des Zugpersonals) hinweisen. Das Porträt eines verdienstvollen Forschers kann den Glauben an die Leistungskraft des eigenen Volkes oder überhaupt der Menschheit verstärken. So lassen sich die Gesetze der Nachrichtenpolitik ohne weiteres auf das Nachrichtenbild übertragen.

Zur Rolle der Pressephotographie im NS-Staat erläutert Stiewe [405], 124:

Seine Aufgabe muß immer sein – in welcher Form es auch öffentlich wirksam werden mag – mitzuhelfen an einer einheitlichen Geistes- und Willensbildung der Nation.

[...]

Vor allem ist die geistige Haltung des Pressephotos [nach dem 30. Januar 1933] eine andere geworden. Wo bisher je nach parteipolitischer Einstellung des Blattes entweder Niedergang, Verzweiflung und Verfall mit der entsprechenden aufhetzenden Tendenz versehen oder versöhnliche, den Ernst des Tages vertuschende Nettigkeiten den Bildinhalt ausmachten, da wendet es sich jetzt in Ernst und schlichter Sachlichkeit, in Begeisterung, Kampfwillen und Festesfreude den Männern und Ereignissen des neuen Aufbaus zu.

* Hans A. Münster: Zeitung und Politik, Berlin 1932

Willy Stiewe (1900–1971) war Publizist und Journalist. 1931 wurde er Chefredakteur der Neuen Illustrierten Zeitung (1931–1944). Ab 1933 war er im NS-Staat wohlgelitten und gilt als wichtigster Theoretiker der NS-Bildpropaganda. Nach 1945 konnte er dennoch politische Karriere machen und brachte es bis zum Bezirksbürgermeister in Berlin. Stiewes Dissertation, aus der das Zitat stammt, formuliert den Stand der damaligen publizistischen Forschung zur Pressefotografie. Formal konnten die Ausführungen durchaus auch für demokratische Presseerzeugnisse dienen; der ideologische Gehalt wird aber besonders in den Hinweisen auf die nationale Bestimmung und Funktion der Fotografie im Nationalsozialismus deutlich. Klar wird hier jedoch, dass Modernität in medialen Belangen und ideologische Parteinahme für extreme Bewegungen keinen Widerspruch bedeuteten.

11. Presseanweisung vom 30. September 1936 und vom 3. November 1936.

(zu S. 140ff. im Buch)

Normal gesetzt ist der Text der Presseanweisungen. Die von den Editoren angefügten Kommentare und Fußnoten wurden übernommen und als Kapitälchen gesetzt.

a) Presseanweisung vom 30. September 1936, aus: NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation. Bd. 4/II: 1936, bearb. v. G. Toepser-Ziegert unter Mitarbeit von D. Kohlmann-Viand u. K. Peter, München – New Providence – London 1993, S. 1134 f.

ZSg. 101/8/197/Nr. 1030

Das Fotomaterial von »Weltbild« über Sowjetrußland¹⁾ soll ausgiebig verwertet werden. In diesem Zusammenhang wird auch auf die DNB [Deutsches Nachrichten Büro]-Meldung über das Bildmaterial der Berliner Illustrierten ((sic)) Zeitung hingewiesen, das unbedingt veröffentlicht werden soll.

[...]

s. a. ZSg 102/3/94 (2) v. 30. September 1936: In der Berliner Illustrierten ((sic)) von morgen seien ausgezeichnete Bilder ueber den kommunistischen Terror in Spanien.²⁾ Man wuensche, daß diese Nummer in weiteste Volkskreise komme ... DNB werde auch eine kleine Erlaeuterung ausgeben. [...]

1) Die Sowjets reissen die Kirchen nieder!

Bilder, die vor wenigen Tagen nach Deutschland kamen

B[erliner]i[llustrierte]Z[eitung], 45. Jg. (1936), Nr. 40 v. 1. Oktober 1936, S. 1536

2) Bilder, die vor der Welt anklagen: Heimatlos! Geschändet! Ermordet!

B[erliner]i[llustrierte]Z[eitung], 45. Jg. (1936), Nr. 40 v. 1. Oktober 1936, S. 1537–1539

Roter Terror bedroht Europa

Münchener Illustrierte Presse, 13. Jg. (1936), Nr. 41 v. 8. Oktober 1936, S. 1391 ((Weltbild))

s.a. ZSg. 110/3/23 v. 7. Oktober 1936: ... Schließlich erklärte Stephan, er habe mit Weltbild wegen der sowjetrußischen Bilder verhandelt. Sie würden im Abonnement geliefert, aber auch im Einzelverkauf; allerdings nicht für 75 Mark, sondern für 6 bis 10 Mark. Nur große illustrierte Zeitungen müßten mehr bezahlen. ...

b) Presseanweisung vom 3. November 1936, aus: NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit. Edition und Dokumentation. Bd. 4/III: 1936, bearb. v. G. Toepser-Ziegert unter Mitarbeit von D. Kohlmann-Viand u. K. Peter, München – New Providence – London 1993, S. 1311 f.

ZSg. 101/8/287/Nr. 1162

Aus besonderen Gründen müssen eigene Bilder über Spanien, Italien und Oesterreich, soweit sie irgendwie politischen Charakter tragen, von jetzt ab bis auf weiteres der Bildpressestelle des Propagandaministeriums zur Genehmigung vorgelegt werden. Es hat sich herausgestellt, daß besonders die illustrierten Zeitungen vielfach in der Auswertung der Bilder nicht die notwendige politische Linie innehielten. Alle

Bilder, die von Agenturen den Zeitungen zugänglich gemacht werden, sind genehmigt, so daß diese neue Anweisung für die Tageszeitungen kaum in Betracht kommen ((sic)).

Die überlieferten Presseanweisungen im NS-Staat sind selten explizit und ausführlich bezüglich fotografischer Belange. Das mag mit der Überlieferung zusammenhängen, kann aber auch darin begründet sein, dass die Presse – und damit auch die Pressefotografen – gleichgeschaltet waren und man dem Pressebild wenig eigenständige Botschaften zutraute, da davon ausgegangen wurde, dass der textliche Kontext die Bildlektüre dominieren würde. In den vorliegenden Beispielen wird deutlich, dass in den Besprechungen von Material ausgegangen wurde, das von als zuverlässig geltenden Institutionen (Redaktionen, Bildagenturen) kontrolliert war bzw. noch werden sollte. Bemängelt wurde ein fehlendes Bewusstsein für die politische Wirkung von Bildern, weshalb in den Beispielen gesondert auf die Bilder hingewiesen wurde.

12. Henri Cartier-Bresson, Der entscheidende Augenblick (1952), aus: Kemp/Amelunxen (2006) III, 78–82, hier: 78–80.

(zu S. 120–126 im Buch)

Die Reportage

Worin besteht eine Fotoreportage? Manchmal kann ein einziges Foto für sich eine ganze Reportage ausmachen, wenn es in seiner Form voll und stark genug ist und genug in seinem Inhalt mitschwingt. Aber der Fall ist selten gegeben. Die thematischen Einzelbestandteile, von denen der Funke überspringt, sind häufig weit auseinandergelegen, man darf sie nicht mit Gewalt im Bild zusammendrängen, es wäre Betrug, sie so gewissermaßen in Szene zu setzen. Dafür eben hat man die Reportage: Auf einer ganzen Bildseite kann man in mehreren Fotos die einander ergänzenden Elemente des Stoffes vereinigen. So ist die Fotoreportage ein von Kopf, Auge und Hand zugleich schrittweise vorangetragenes Unternehmen, um ein Problem zum Ausdruck zu bringen, einen Vorfall festzuhalten, bestimmte Eindrücke zu fixieren. Ein Ereignis ist etwas so Vielfältiges, daß man es im Laufe seiner Entwicklung gewissermaßen umkreisen kann, während man nach einer passenden Lösung sucht. Manchmal findet man sie in ein paar Sekunden, manchmal braucht man Stunden und Tage dazu. Es gibt keine Patentlösung, kein immer brauchbares Rezept; man muß wie ein Tennisspieler immer bereit sein, wenn der Ball über das Netz kommt. Die Wirklichkeit bietet sich immer in einer solchen Überfülle dar, daß man nur hineinzugreifen braucht, um vereinfachend und sichtend etwas herauszuholen. Aber greift man sich immer das Richtige? Man muß dazu kommen, sich bei der Arbeit vollkommen dessen bewußt zu sein, was man tut. Manchmal hat man das Gefühl, das denkbar wirkungsvollste Foto schon gemacht zu haben, und fährt doch fort zu fotografieren, weil man nicht mit Sicherheit voraussehen kann, wie sich das Ereignis weiter entwickelt. Man sollte jedoch vermeiden, zu schnell und zu automatisch herunterzufotografieren, und sich auf diese Weise mit einer Unzahl überflüssiger Skizzen einzudecken, die nur das Gedächtnis belasten und die Klarheit des Gesamteindrucks beeinträchtigen.

Das Gedächtnis ist nämlich sehr wichtig; man muß sich an jedes einzelne Foto erinnern können, da man im gleichen Tempo, wie das Ereignis abrollt, gemacht hat. Man muß schon während der Arbeit genau wissen, daß man nirgendwo eine Lücke gelassen hat, daß man alles zum Ausdruck gebracht hat, denn nachher ist es zu spät. Für uns Fotografen gilt es zweimal eine solche Auswahl zu treffen, gibt es zweimal Anlaß zu schmerzlichem Verzicht: einmal, wenn wir die Wirklichkeit selbst vor uns im Sucher haben, das andere Mal, wenn wir uns angesichts der entwickelten und fixierten Bilder von denjenigen trennen müssen, die zwar genau so wahrheitsgetreu, in ihrer Wirkung aber weniger stark sind. Wenn es erst zu spät ist, weiß man gewöhnlich ganz genau, inwiefern man seiner Aufgabe nicht gerecht geworden ist. Oft hat einem während der Arbeit ein kurzes Zögern, die Unterbrechung des physischen Kontaktes mit dem ablaufenden Ereignis das Gefühl verursacht, eine bestimmte Einzelheit nicht beachtet zu haben. Am häufigsten kommt es vor – und das allein genügt –, daß sich das Auge einfach gehen läßt, daß sich unser Blick im Unbestimmten verliert.

Für jeden von uns nimmt der Raum bei unserem eigenen Auge seinen Anfang und weitet sich von dort aus dann bis ins Unendliche; er beeindruckt uns in seiner Gegenwärtigkeit mehr oder weniger intensiv und geht unmittelbar in unsere Erinnerung ein, um sich darin weiter zu verändern. Von allen erdenklichen Ausdrucksmitteln fixiert allein die Fotografie einen bestimmten Augenblick. Wir beschäftigen uns mit Dingen, die wieder verschwinden und die man, wenn sie erst verschwunden sind, unmöglich wieder

zum Leben erwecken kann. Man kann den fotografierten Gegenstand nicht mehr verändern, man kann für seine Reportage höchstens zwischen den verschiedenen Bildern, die man gemacht hat, eine Auswahl treffen. Dem Schriftsteller bleibt die Zeit, zu überlegen, ehe sich sein Satz geformt hat, ehe er ihn zu Papier bringt; er hat auch immer die Möglichkeit, mehrere Elemente miteinander zu verbinden. Es kann für ihn auch ruhig einen Augenblick geben, in dem das Gehirn aussetzt, eine kleine Stauung des Stoffes. Für uns Fotografen ist alles, was verschwunden ist, ein für allemal verschwunden; daher unsere Angst, daher auf der anderen Seite auch das dem Wesen nach Originale unserer Leistung. Wir können unsere Reportage nicht noch einmal machen, wenn wir in unser Hotelzimmer zurückgekehrt sind. Unsere Aufgabe besteht darin, mit Hilfe des Skizzenblocks, den unsere Kamera darstellt, die Wirklichkeit zu beobachten und festzuhalten, nicht aber daran herumzumanipulieren.

Bei einer fotografischen Reportage hat man gewissermaßen die Rolle des Schiedsrichters, der rechts und links die Schläge zählt, d.h. man ist notwendigerweise ein Eindringling. Man muß sich also seinem Gegenstande, selbst wenn es sich um ein Stilleben handelt, höchst behutsam, auf Sammetpfötchen, aber mit Argusaugen nahen. Nur kein Geschiebe und Gedränge – wer angeln will, darf das Wasser vorher nicht trüben. Selbstverständlich keine Blitzlichtaufnahmen, und sei es auch nur aus Respekt vor dem noch so kärglichen Naturlicht. Andernfalls wird der Fotograf zu einem unerträglich aggressiven Wesen. Sein Beruf hängt so sehr von dem Verhältnis ab, das er zwischen sich und den Leuten herstellt, daß ein einziges Wort alles verderben, alles zum Gefrieren bringen kann. Auch hierin gibt es keine Allerweltsregel, außer, sich selbst und die sowieso immer zu auffällige Kamera möglichst vergessen zu lassen. Die Reaktion ist je nach dem Lande und dem Milieu von Grund auf verschieden; im ganzen Orient macht sich ein ungeduldiger oder auch eiliger Fotograf im höchsten Grade lächerlich, und dann hilf es gar nichts mehr. Wenn einen der Übereifer übermannt hat und man mit seinem Apparat von irgend jemand bemerkt worden ist, bleibt nichts anderes übrig, als das Fotografieren aufzustecken und seine Beine willenlos der Umklammerung der unzähligen Kinder zu überlassen. [...]

Henri Cartier-Bresson (1908–2004) gehört zu den Mitbegründern der Agentur Magnum (www.magnumphotos.com). Seine Ausführungen gelten als einer der wichtigsten theoretischen Texte des engagierten Fotojournalismus nach 1945. Der Text erschien erstmals 1952. Er ist eigentümlich mehrstimmig: So liegen die Ereignisse zwar buchstäblich auf der Straße und ein Fotograf braucht diese »nur« abzulichten, gleichzeitig aber ist es der Fotograf, der diese Ereignisse erfasst und in einem Bild zu verdichten hat. Die aktive Rolle des Reporters wird dann wieder eingeschränkt zugunsten einer überaus vorsichtigen Herangehensweise an das Thema: sowohl menschlich wie ästhetisch. Die Ausführungen lesen sich gleichzeitig wie ein Plädoyer für eine ganz subjektive Annäherung, obwohl es doch eigentlich um Berichterstattung geht. Auch bleiben die Kriterien dafür, was warum und wie zu fotografieren ist, im Dunkeln. Das wiederum macht deutlich, dass die Arbeit des Fotoreporters ebenso stark von Konzepten und Vorwissen wie von dem persönlichen Ethos abhängt – Faktoren, die aber alleamt nicht transparent gemacht werden.

13. Roland Barthes, *Die gezähmte Photographie* (= Abschnitt 48 aus: Barthes 1980 [1978]: 128–130), verfasst 1979.

(zu S. 29f. im Buch)

Die Gesellschaft ist darauf bedacht, die Photographie zur Vernunft zu bringen, die Verrücktheit zu bändigen, die unablässig im Gesicht des Betrachters auszubrechen droht. Zwei Mittel stehen ihr hierfür zu Gebote.

Die erste besteht darin, die Photographie zur Kunst zu machen, denn keine Kunst ist verrückt. Daher das hartnäckige Bemühen des Photographen, mit dem Maler zu wetteifern, indem er die Rhetorik des Gemäldes seinen ausgeformten Modus der Präsentation unterwirft. Tatsächlich kann die Photographie Kunst sein: wenn jegliche Verrücktheit, jegliches Noema* aus ihr verschwunden ist und damit ihr Wesen keine Wirkung mehr auf mich ausübt: könnte ich denn vor den »Promeneuses« von Puyo** aus der Fassung geraten und ausrufen: »Es ist so gewesen? Der Film hat teil an der Zähmung der Photographie, zumindest der Spielfilm, eben jener, von dem behauptet wird, er sei die siebte Kunst; ein Film kann verrückt sein, sofern man Kunstbegriffe gebraucht, er kann die kulturellen Zeichen der Verrücktheit vorführen, verrückt ist er niemals aus sich selbst (aus seinem ikonischen Prinzip); er ist stets das gerade Gegenteil einer Halluzination; er ist einfach eine Illusion; seine Sehweise ist die des Traums, nicht die der Ekmnesie+.

Die zweite Möglichkeit, die Photographie zu zügeln, besteht darin, sie in solchem Maße einzuebnen, zu vulgarisieren, banal zu machen, daß neben ihr ein anderes Bild mehr Bestand haben kann, gegenüber dem sie sich auszeichnen, ihre Eigentümlichkeit behaupten könnte, ihren Skandal, ihre Verrücktheit. Eben dies geschieht in unserer Gesellschaft, wo die Photographie tyrannisch alle übrigen Bilder erdrückt: es gibt keine Stiche mehr, keine figürliche Malerei, allenfalls noch dann, wenn sie sich fasziniert (und faszinierend) dem photographischen Vorbild unterwirft. Beim Anblick von Kaffeehausbesuchern bemerkte jemand nicht zu Unrecht: »Sehen Sie doch, wie tot sie wirken; in unserer Zeit sind die Bilder lebendiger als die Menschen.« Eines der Kennzeichen unserer Welt ist vielleicht diese Umkehrung: unser Leben folgt einem verallgemeinerten Imaginären. Nehmen Sie die Vereinigten Staaten: alles verwandelt sich dort in Bilder: es gibt nur Bilder, es werden nur Bilder produziert und konsumiert. Ein extremes Beispiel: gehen Sie in ein New Yorker Pornolokal; Sie werden dort nicht das Laster finden, sondern nur seine lebenden Bilder (denen Mapplethorpe++ hellsichtig seine Photos entnommen hat); man hat den Eindruck, daß das anonyme Individuum (beileibe kein Schauspieler), das sich da in Ketten legen und auspeitschen läßt, nur dann Lust erfährt, wenn diese Lust sich ins stereotype (abgedroschene) Bild des Sadomasochisten fügt: erst das Bild verschafft den Genuß: hierin liegt die große Wandlung. Eine solche Umwälzung stellt zwingend die ethische Frage: nicht etwa weil das Bild unmoralisch, gottlos oder teuflisch wäre (wie manche in der Frühzeit der Photographie behauptet haben), sondern weil es, in seiner Verallgemeinerung, unter dem Vorwand, die menschliche Welt zu illustrieren, sie ihrer Konflikte und Wünsche vollkommen entkleidet. Das Charakteristische der sogenannten fortgeschrittenen Gesellschaften ist dies: sie konsumieren heute Bilder und nicht mehr, wie in früheren Gesellschaften, Glaubensinhalte; sie sind daher liberaler, weniger fanatisch, dafür aber auch »falscher« (weniger »authentisch«) – was sich in unserem heute herrschenden Bewußtsein als Eingeständnis einer Grundstimmung von Überdruß und Langeweile äußert, als ob das Bild, indem es allgegenwärtig wird, eine Welt ohne Differenzen (eine indifferente Welt) erzeugt, in der

sich nur noch, hie und da, der Schrei der Anarchisten, Marginalisten und Individualisten erheben kann: Schaffen wir die Bilder ab, retten wir das unmittelbare (unvermittelte) Verlangen!

Ist die Photographie nun verrückt oder zahm? Sie kann eines so gut wie das andere sein: zahm, wenn ihr Realismus sich in Grenzen hält, wenn er von ästhetischen oder empirischen Gewohnheiten gemildert bleibt (etwa beim Durchblättern einer Zeitschrift beim Zahnarzt oder Friseur); verrückt, wenn dieser Realismus absolut und sozusagen ursprünglich ist und damit das Signum der Zeit ins verliebte und erschreckte Bewußtsein dringen läßt: wahrhaftig eine Umkehrbewegung, die den Lauf der Dinge wendet und die ich abschließend photographische Ekstase nennen möchte.

Dies sind die beiden Wege der Photographie. Ich habe die Wahl, ihr Schauspiel dem zivilisierten Code der perfekten Trugbilder zu unterwerfen oder aber mich in ihr dem Erwachen der unbeugsamen Realität zu stellen.

* Begriff, Sinn, das Gedachte

** Constant Emile Joachim Puyo (1857–1933) Offizier und Kunstphotograph

+ Eine Art Dämmerzustand, indem Kranke sich in einem früheren Lebensabschnitt wähnen

++ Robert Mapplethorpe (1946–1989) amerikanischer Photograph

Roland Barthes (1915–1980), Literaturkritiker, Philosoph, Schriftsteller ist einer der einflussreichsten Denker über Fotografie im 20. Jahrhundert. Üblicherweise werden seine Wesensbestimmungen der Fotografie diskutiert sowie seine semiotischen (zeichentheoretischen) Analysen von Bildern. Der vorliegende Abschnitt gehört zu den eher weniger debattierten Auszügen aus La Chambre Claire, zeigt aber gut den Sprachstil, den Barthes anlegte und der hier in der deutschen Übersetzung vermittelt wird. In dem Auszug geht es um die gesellschaftlichen Kontrollmöglichkeiten der Fotografie und gerade die Strategie sie zu Kunst zu erklären würde sie – so Barthes – einhegen und ungefährlich machen. Die zweite Strategie wäre, sie zu banalisieren und über alle Maßen auszubreiten. Beides, so könnte man argumentieren, geschieht vor allem über die neuen Medien, die Barthes aber selbst kaum im Blick gehabt haben dürfte. Wenngleich man der Folgerung Barthes' nicht folgen muss, bleibt die Frage interessant, welche gesellschaftliche Gruppen, besonderen Einfluss auf die Fotografie ausüb(t)en, und wie diese eine solche Position erlangten und ggf wieder verloren? Das spricht auch unmittelbar den Kunstbetrieb und die (akademische) Fotokritik an, die am Diskurs um Fotografie großen Anteil besitzen.