

## Kleine Geschichte der Fotografie



Boris von Brauchitsch

# **Kleine Geschichte der Fotografie**

Mit 136 Abbildungen

Reclam

3., durchgesehene und erweiterte Auflage

RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20519

2002, 2018 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlagfoto: »Die Stufen« von Alexander Rodtschenko, 1929

© VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Printed in Germany 2018

RECLAM ist eine eingetragene Marke der

Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-020519-8

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

# Inhalt

Vorwort 9

Einleitung 12

## **Der dunkle Raum der Kunstgeschichte**

Von der Camera obscura zur Spiegelreflexkamera 21

## **Das Festhalten des flüchtigen Lichts**

Wedgwood, Talbot, Niepce und Daguerre 24

■ **Johann Peter Hebel** – Unverhofftes Wiedersehen 31

## **1839 – das Jahr des internationalen technischen Durchbruchs**

Die öffentliche Präsentation der Fotografie 32

## **Ein neues Medium steht bereit**

Hill, Krone, Nègre, Nadar und die frühen Fotografinnen 38

## **Jäger und Sammler**

Die Erfassung der Welt: Abenteuer und Exotik 57

■ **Walter Benjamin** – Zwischen Folterkammer  
und Thronsaal 67

## **Frühe Sozialdokumentation**

Fenton, Curtis, Dmitrijew und Zille 68

## **Schneller als das Auge**

Die Bewegungsstudien von Muybridge und Marey 77

## **Kunst und Fotografie**

Die Piktorialisten um 1900 83

## **Eine neue Zeit: Fotografie in Farbe**

Ducos du Hauron, Joly und die Brüder Lumière 95

## **Neu, straight, sachlich**

Internationale Tendenzen 1910–1930 98

■ **Ernst Kallai** – Malerei und Fotografie 114

### **Fotografie für alle**

August Sander und die Amateurfotografie 116

### **Fotografie und Propaganda**

Kommunismus und Nationalsozialismus 123

### **Surrealismus zwischen den Weltkriegen**

Atget, Man Ray und List 135

### **Wissensdurst und Schaulust**

Reportagefotografie in der ersten Hälfte  
des 20. Jahrhunderts 143

### **Virtuosen der Oberfläche**

Modelfotografie seit 1930 153

### **Der besondere Augenblick**

Kertész, Brassai und Cartier-Bresson 167

■ **Henri Cartier-Bresson** – Den Atem anhalten 176

### **Auferstanden aus Ruinen**

Nachkriegsfotografie in Deutschland und die *Family of Man* 177

### **Macht der Masse**

Magnum und die Problematik der Bildreportage 186

### **Leitbilder**

Das repräsentative Porträt 195

### **American Dreams / American Nightmares**

Arbus, Frank und Mark 207

### **Subjektive Fotografie**

Steinert und die Folgen 216

### **Voyeurismus und Intimität**

Waplinton, Clark, Araki und Mapplethorpe 230

## **Sofortbilder**

Kunst und Polaroid 240

## **Fotografie erobert die Kunstbetriebe**

Vom Mixed Media zum Großbild 244

## **Wirklichkeit, Wunsch und Lüge**

Autobiografien mit der Kamera 1980–2000 251

■ **Hervé Guibert** – Das Zimmer 257

## **Inszenierte Fotografie 1: Rollenspiele und moderne Märchen**

Sherman, Lüthi und Klauke 258

## **Der träge Blick**

Basilico, Niedermayr und die Becher-Schule 264

## **Inszenierte Fotografie 2: Der Bruch mit dem Authentischen**

Der arrangierte Zufall und die Welt als Modell 273

## **Am Anfang war das Bild**

Fotografie und Digitalisierung 278

## **Anhang**

Anmerkungen 287

Literaturhinweise 300

Abbildungsnachweis 321

Personenregister 322

Sachregister 333



## Vorwort

Die Faszination, eine Geschichte der Fotografie zu schreiben, liegt zum einen in der relativ kurzen und historisch gut dokumentierten Zeitspanne von gerade einmal zwei Jahrhunderten, die zwischen den ersten Experimenten mit lichtempfindlichen Chemikalien und der digitalen Aufnahme liegt, zum anderen in der Wirkung des Mediums, die nicht hoch genug einzuschätzen ist, und das für fast alle Bereiche des Lebens. Ob Wissenschaft, Medizin, Kunst, Nachrichtenwesen oder Unterhaltung, ohne die Erfindung der Fotografie und ihre Folgen sind sie heute nicht mehr vorstellbar.

Es ist wenig erstaunlich, dass in den letzten 60 Jahren bereits eine Reihe von Fotografie-Geschichten entstanden ist. Sie beleuchten das Medium aus sozialgeschichtlicher, aus kunstfotografischer oder technischer Sicht und schaffen chronologische, thematische oder alphabetische Ordnungen, um die Wucht und Vielfalt, mit der das Massenmedium Fotografie über uns hereinbricht, zu bändigen.

Manche Autoren beschränken sich auf einen zeitlichen Ausschnitt (wie Helmut Gernsheim oder Petr Tausk) oder auf den künstlerischen Ansatz der Fotografie (wie Beaumont Newhall), andere unternehmen den Versuch, anhand einer einzelnen Sammlung die Geschichte aufzurollen (wie das George Eastman House in Rochester oder das Museum of Modern Art in New York), als Aneinanderreihung von Kurzbiografien zu erörtern (wie Cecil Beaton und Gail Buckland) oder durch eine facettenreiche Sammlung von Essays verschiedener Autoren zu bewältigen (wie Michel Frizot oder Václav Macek).

Parallel zur Flut von Fotografien kommt es zu einer Flut von Fotoliteratur. In den letzten Jahren gibt es zudem erste Unternehmungen, auch Studien zur Geschichte der Fotografiegeschichte zu betreiben. Die große Vielfalt der Publikationen

spiegelt vor allem das noch immer wachsende Interesse an der Fotografie als Kunstwerk und Sammlungsobjekt, das mit einer entsprechenden Preisentwicklung einhergeht.

Die Auswahl für eine Geschichte der Fotografie aus den Millionen von herausragenden Aufnahmen wichtiger Fotografen, die seit der öffentlichen Präsentation im Jahr 1839 entstanden, muss zweifellos radikal und subjektiv sein, umso überraschender ist die Neigung der Kunstgeschichte, die immer gleichen Künstler mit den immer gleichen Werken zu präsentieren. Die Tendenz vieler Kunstbibliotheken, so einen Wiedererkennungswert zu garantieren und Kunst-Ikonen zu schaffen, hat sich leider auch in weiten Teilen der Fotografiegeschichte durchgesetzt und zu einem relativ fest umrissenen Kanon von Bildern und Personen geführt.

Die vorliegende *Kleine Geschichte der Fotografie* stellt die gesellschaftliche Bedeutung und Funktion in den Mittelpunkt und untersucht die gesellschaftliche Veränderung der Wahrnehmung seit der öffentlichen Präsentation des Mediums im Jahre 1839. Bedeutende Persönlichkeiten der Fotogeschichte gewinnen Kontur – und neben einer kleinen Auswahl fast unvermeidlicher Inkunabeln der Fotografie werden herausragende Bildbeispiele präsentiert, die wichtige Entwicklungen, Stile und Tendenzen aufschlussreich belegen können.

Die Herausforderung, in aller Kürze vom Blickwinkel des 21. Jahrhunderts aus die Fotografiegeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts zu umreißen, hat dazu geführt, dass Schwerpunkte gesetzt wurden, die die unvergleichliche Erfolgsgeschichte des Mediums zwischen Maschine und Kunst, zwischen Individualität und Masse, zwischen Wirklichkeit und Manipulation besonders prägnant beleuchten.

Eine zentrale Position wird der Fotografie als ganz eigenwilliger Form der Erinnerung eingeräumt. Seit ihren Anfängen galt dieser Qualität des Mediums besonderes Augenmerk. Allein die

Stellungnahmen von Malern, Philosophen, Schriftstellern und Politikern zu diesem Thema verdienten eine eigene historische Würdigung. Und auch wenn sich Friedrich Nietzsche über den Nutzen und Nachteil der Historie verbreitet, dann scheint es fast, als ob er eine Fotografie vor Augen hatte: »Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks. Fortwährend löst sich ein Blatt aus der Rolle der Zeit, fällt heraus, flattert fort – und flattert plötzlich wieder zurück, dem Menschen in den Schoß.«<sup>1</sup>

## Einleitung

Als die ersten Fotografien in Umlauf kamen, erschienen sie den Betrachtern als Abdrücke der Natur, nicht wie Zeichnungen eines Künstlers, sondern wie Zeichnungen des Lichts. Ihre Faszination lag in der präzisen Wiedergabe der Gegenstände; man nahm eine Lupe zur Hand und entdeckte auf den Bildern Details, die dem bloßen Auge entgangen waren. Hier ein gerade noch lesbares Ladenschild, dort eine zerbrochene Scheibe in einem Speicherfenster. Das Licht zeichnete mehr, als das menschliche Auge zu sehen in der Lage war. Es übertraf alle Produkte der Kunst an ›Wahrheit‹. Natürlich gab es sofort auch Kritiker. So ließ der französische Maler Eugène Delacroix 1846 die Freunde der Kultur wissen: »Der große Künstler konzentriert das Interesse, indem er die unnützen und dummen Details unterdrückt.«<sup>1</sup> Die instinktive Opposition gegenüber dem neuen und scheinbar vor allem technischen Medium gründete sich auch auf die drohende Gefährdung des Kunststatus der Malerei, der untrennbar mit Begriffen wie Individualismus und Genie verknüpft war. Hatten nicht die Künstler der Frührenaissance lange genug dafür gekämpft, sich auch im allgemeinen Bewusstsein vom reinen Handwerk abzusetzen? Diese Errungenschaften, von denen Künstler seither profitierten, durften in den Augen zahlreicher Kulturwächter nicht leichtfertig aufs Spiel gesetzt werden, indem man die Künste nicht nur handwerklicher, sondern gar industrieller Fertigung auslieferte.

Der bedeutendste Schritt in der industriellen Entwicklung war nach der Normierung und Massenfertigung natürlich die Geschwindigkeit, und es erscheint geradezu zwangsläufig, dass die fotografische Forschung in diesem Punkt Ehrgeiz entwickelte. 1851 gelang durch ein neues Verfahren, die Kollodium-Nassplatte, hier der entscheidende Durchbruch, so dass auch Menschen und Dinge problemlos in Bewegung fixiert werden konnten.

Schnelligkeit und Genauigkeit prädestinierten die Fotografie dann zum Massenmedium. Die ganze Erde ließ sich nun fotografisch festhalten und nach Hause tragen. Das Wissen um fremde Kulturen würde sich vervielfachen, und manch überzeugter Humanist träumte bereits von einer besseren Welt, in der das genauere Verständnis des Fremden zu mehr Frieden und Miteinander führen würde. Weniger idealistische Zeitgenossen spekulierten zumindest risikolos auf die Neugier und Eitelkeit der Menschen, die das Andersartige fast so gern sahen wie Bilder von sich selbst.

Das Bewusstsein von der Subjektivität der Fotografie setzte sich nur in Fachkreisen durch, denen vertraut war, wie sehr man mit Beleuchtung, Ausschnitt und Brennweite Einfluss auf das Ergebnis nehmen konnte. Aber diese Einflussnahme war nur ein unvermeidbarer Bestandteil des Verfahrens, auf den sich vor allem Fotografen beriefen, die das Medium künstlerisch nutzten. Die Manipulation machte jedoch auch vor den anderen Gebieten nicht halt, auf denen die Fotografie – und später auch der Film – zum Einsatz kam.

Die Debatte um ihren Kunststatus, die sofort mit ihrer Erfindung losgetreten wurde und bis heute mit Variationen der immer gleichen Argumente fortgesetzt wird, kann schon deshalb zu keinem Ergebnis führen, weil eine verbindliche Kunst-Definition (glücklicherweise) nicht in Sicht ist. So vergleichsweise einfach es sein mag, die technischen Eigenschaften von Skulptur, Malerei oder Fotografie objektiv zu beschreiben, so vielfältig werden die subjektiven Definitionen des Begriffs »Kunst« auch in Zukunft ausfallen. Es bedarf also a priori immer einer Klärstellung des persönlichen Kunstbegriffs, auf dessen Grundlage eine Bewertung stattfindet.

Die *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* etwa kommentierte 1886: »Die photographische Maschine speit ihre nach Milliarden zählenden Produkte aus, und diese lagern sich wie ein Heuschreckenschwarm vernichtend auf das blühende Feld der

Kunst, d. h. nicht allein dadurch, daß ihre Produkte denjenigen der Menschenhand Konkurrenz machen und sie erdrücken, sondern sie schädigt auch direkt durch ihr Wesen die Kunst.«<sup>2</sup> Und noch hundert Jahre später folgt von kunstkritischer Seite ein Echo: »Durch die Fotografie wird alles jederzeit an alle vermittelt, und damit ist die Hierarchie der Objekte liquidiert«,<sup>3</sup> schreibt Marianne Kesting und nennt drei gefährliche Kriterien, die die Fotografie zur Nicht-Kunst stempeln sollen: 1. ihre triviale Nachahmung, 2. die Liquidierung des Besonderen und Banalisierung der Dinge und Ereignisse und 3. die technische Reproduktionsmöglichkeit, die der Originalität überlegen und damit Feind alles Individuellen ist.<sup>4</sup>

Für den einen wird Fotografie gerade durch ihren differenzierten Naturalismus, in dem sie zweifellos der Malerei überlegen ist, künstlerisch wertvoll, dem anderen erscheint sie als triviale und sklavische, rein handwerkliche Reproduktion. Ein Dritter legt Wert auf einen individuellen handwerklichen Duktus, wie ihn die Malerei zu vermitteln vermag, ein Vierter sieht die besondere Leistung der Fotografen darin, auch ohne Pinsel und nur mit Hilfe einer Maschine aufgrund ihrer visuellen Kraft einen unverwechselbaren Stil zu entwickeln. Der Fünfte sieht in der Fotografie die Wurzel einer Kulturkrise, ausgelöst durch visuelle Überflutung, während ein Sechster in den Möglichkeiten ihrer Breitenwirkung eine begrüßenswerte Demokratisierung ästhetischer Konzepte erkennt.

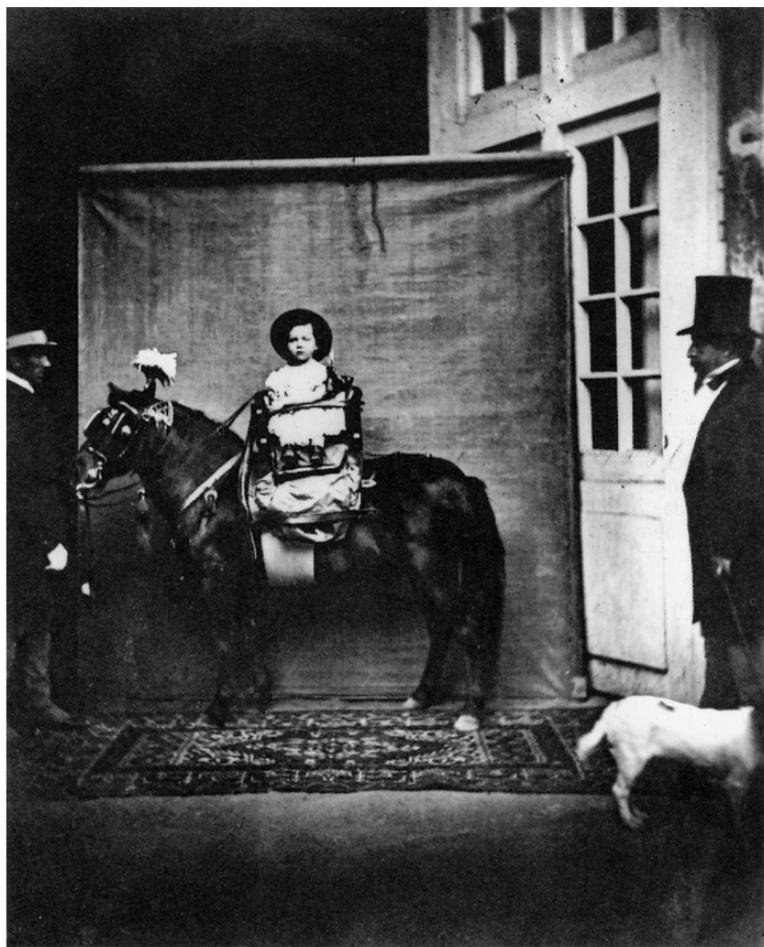
Der Fülle der Argumente sind nur schwer Grenzen zu setzen, und die Gewichtung bestimmter Charakteristika führt zu einer Vielfalt der Positionen, die auch zukünftig eloquente Publikationen zu diesem Thema zu füllen vermag. Im Verlauf dieser kleinen Fotografiengeschichte werden wir ohnehin immer wieder wertenden Stellungnahmen begegnen, daher ist es zunächst ergiebiger, die tatsächlichen Eigenheiten der Fotografie in Abgrenzung zu anderen Medien zu ergründen.

Fotografie war immer eine besondere Form der Erinnerung. Sie kann uns Menschen zu einem längst vergangenen Zeitpunkt ihres Lebens vergegenwärtigen. Wir kennen möglicherweise ihr weiteres Schicksal, während sie auf den Aufnahmen noch unwissend in die Zukunft blicken.

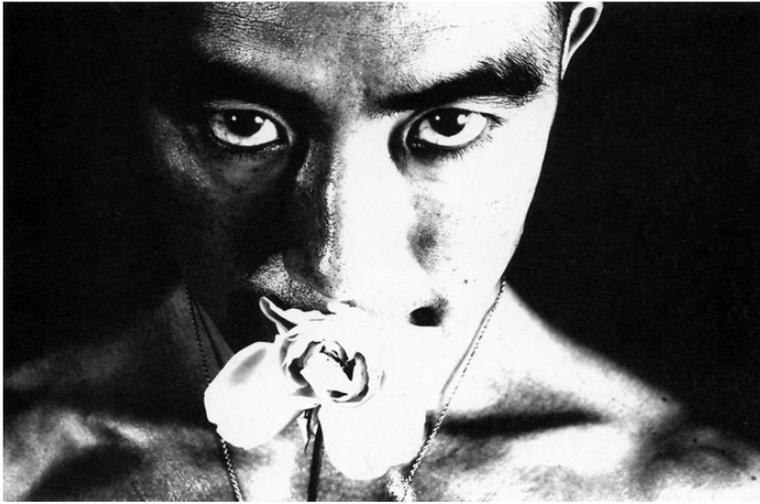
»Fotografien konstatieren die Unschuld, die Verletzlichkeit, die Ahnungslosigkeit von Menschen, die ihrer eigenen Vernichtung entgegengehen, und gerade die Verknüpfung zwischen Fotografie und Tod verleiht allen Aufnahmen von Menschen etwas Beklemmendes«,<sup>5</sup> schreibt Susan Sontag, und Roland Barthes ergänzt: »In einer Gesellschaft muß der Tod irgendwo zu finden sein, wenn nicht mehr (oder in geringem Maße) in der religiösen Sphäre, dann anderswo; vielleicht in diesem Bild, das den TOD hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will.«<sup>6</sup> Diese zwei, wenn nicht einflussreichsten, so doch wohl meistzitierten Texte zur Fotografie in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts schrieben den schon traditionellen Vergleich zwischen Fotografie und Tod fort. Das Gefühl des Gleichzeitigen von Anwesenheit (des Körpers) und Abwesenheit (der Seele), das sich angesichts eines Leichnams einstellt, findet in der Fotografie sehr anschaulich eine Entsprechung, die den Kritikern des Mediums von Beginn an vor Augen stand. Bereits 1842 hatte der französische Schriftsteller Paul de Kock geäußert: »Mir scheint es, als ob die Natur zur Strafe dafür, daß wir ihre Geheimnisse ablauschen, ein todes Bild geben will.«<sup>7</sup> Diese Gedanken sind reizvoll. Sie gehen davon aus, dass der Vorgang des Erstarrens und Stillstands in einer Aufnahme die Unausweichlichkeit des Sterbens nur noch deutlicher hervortreten lässt. In der Beschwörung der Vergangenheit spiegelt sich die eigene Vergänglichkeit. Betrachtet man das Sterben jedoch zunächst als Verschwinden, dann ist die Fotografie etwas sehr Belebendes, das die Erinnerung bewahrt und zu erneuern vermag. Das schützt selbstverständlich nicht vor Melancholie oder Sentimentalität oder gar Eifersucht auf die zweidimensionalen Ab-

bilder, die den biologischen Fakt des unabwendbaren Verfalls scheinbar schlichtweg ignorieren.

Gerade in dieser Ambivalenz zwischen Auslöschen und Fixieren liegt die Bedeutung des Mediums als Gedächtnis des Individuums und auch der Gesellschaft. Nichts transportiert detailreicher und massenhafter Geschichte. Dabei vermag eine



Mayer und Pierson: *Der kaiserliche Prinz*, um 1859



Eikoh Hosoe: *Bildnis des Dichters Yukio Mishima*, aus: *Killed by Roses*, 1963

›nackte‹ Fotografie in der Regel keine wirklich eindeutige Aussage zu treffen. Sie bedarf der verbalen Interpretation, und hierin liegt auch ihre Gefahr, denn sie lässt sich, versehen mit tendenziellen Untertiteln, nur zu leicht als Propagandamaterial missbrauchen. Der Prozess der Interpretation aber, der Umwandlung, Färbung und Auslegung von Geschehnissen, verbindet die Fotografie mit dem menschlichen Gehirn.

Die Angst vor dem Verlust des Erinnerungsvermögens ist eine sehr menschliche Empfindung. Ohne Gedächtnis verliert man die persönliche Geschichte, die Möglichkeit, auf Erfahrungen zurückzugreifen, und die Vorstellung von eigenen Positionen in der Gesellschaft. Das geheimnisvolle Organ, das uns die Erinnerung ermöglicht, das Gehirn, ist in der Geschichte der Medizin immer wieder mit einer Kamera verglichen worden. Und zwar nicht erst seit der Erfindung der Fotografie, die es möglich machte, Wahrgenommenes zu speichern und erneut abzurufen. Bereits Descartes bezeichnete 1637 das Auge als eine Art *Camera obscura*, die durch ein Loch einfallende Lichtstrah-

len seitenverkehrt auf einer Rückwand, der Netzhaut, abzubilden vermag, und Julien de La Mettrie führte 1747 aus, das Gehirn sei »ein Schirm aus Mark«, auf den »die Objekte, die sich im Auge abzeichnen, wie von einer Zauberlaterne projiziert werden«.

Das Mysterium des Gehirns und seiner Erinnerungsfähigkeit strahlt ab auf die Fotografie und macht einen nicht unwesentlichen Teil ihres Geheimnisses aus. Für den amerikanischen Arzt Oliver Wendell Holmes war sie die Erfindung »eines Spiegels mit Gedächtnis« (1859), und für eine Reihe von Hirnforschern folgender Generationen diente das fotografische Verfahren mit Aufnahme, Lichtempfindlichkeit, Umwandlung und Fixierung als zwar fragwürdiges, aber anschauliches Exempel für Prozesse, die in unseren Köpfen ablaufen.<sup>8</sup> Eines ist offensichtlich: Das Bedürfnis des Menschen, Erfahrungen zu machen und sich Wissen anzueignen, findet seine Entsprechung im Anfertigen und Sammeln von Fotografien.

Je weiter die bildliche, fotografische und filmische Kontrolle und Erfassung der Welt jedoch fortschreitet, desto mehr werden Bilder manipuliert. Je größer die Bedeutung eines Ereignisses, einer Botschaft oder Person, desto skrupelloser fällt die Manipulation ihrer Abbilder aus. Damit wird das Medium Fotografie, das sich lange Zeit das Flair des Authentischen bewahrt hatte, grundsätzlich immer unglaubwürdiger. Das Misstrauen, das man bei ganz nüchterner Betrachtung dem gedruckten Wort sprichwörtlich entgegenbringt, weitet sich mehr und mehr auf das veröffentlichte Bild aus. Das Virtuelle hat längst seinen gleichberechtigten Platz neben dem Realen eingenommen, lässt sich im Bild nicht mehr von ihm unterscheiden und beginnt, das kollektive Gedächtnis, das in weiten Teilen aus fotografischen Abbildungen besteht, in die Irre zu leiten. Und inzwischen haben die Mittel perfekter Manipulation auch die privaten Sphären erobert. Jeder kann via Scanner oder Digitalkamera am Computer seine eigene Geschichte erfinden, Ahnengalerien oder Jugendbildnisse fälschen. Der Reiz an all dem ist ein unverwüst-

liches Grundvertrauen in das Sichtbare. Der Satz »Ich glaube (nur), was ich sehe« hat zusehends den Beigeschmack der Naivität, denn jedem sollten die vielfältigen Möglichkeiten des Fälschens bewusst sein. Was bleibt, ist jedoch unser Bedürfnis nach dem Sichtbaren, auf das noch immer instinktiv seine Affirmation folgt. Wir wollen glauben. Aber was wir nicht glauben wollen, das lässt sich heute so einfach wie nie zuvor als *Fake* abtun. Angesichts der stetig wachsenden, unkontrollierten und unkontrollierbaren Masse an Bildern ist es leichter denn je, vor der Realität die Augen zu verschließen, weil es nicht mehr vornehmlich darum geht, ob ein Bild Fiktion oder Wirklichkeit zeigt, sondern vor allem darum, ob man bereit ist, das zu akzeptieren, was einem das Bild vermittelt.



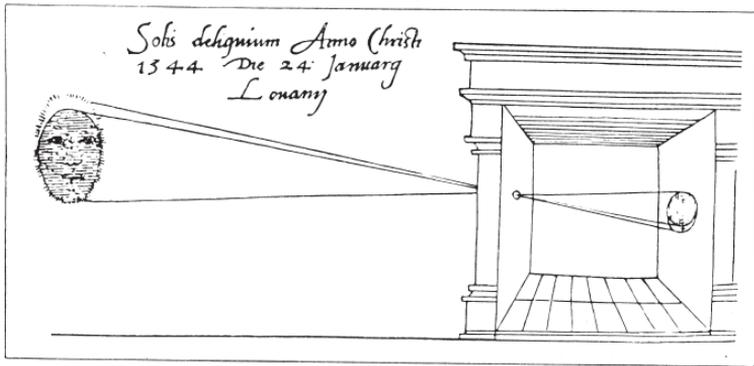
## Der dunkle Raum der Kunstgeschichte

### Von der Camera obscura zur Spiegelreflexkamera

Lichtstrahlen fallen durch ein Loch und erzeugen auf einer dahinter liegenden Fläche das Abbild der angestrahlten oder leuchtenden Objekte, die sich vor dem Loch befinden. Beschrieben hatte diese Prinzip der Camera obscura (»dunkler Raum«) bereits ARISTOTELES, der es für die Beobachtung einer Sonnenfinsternis empfahl.<sup>1</sup> Ihm war auch bereits aufgefallen, dass sich die Dinge schärfer abzeichnen, je kleiner das Loch wird. Eine erste wissenschaftliche Beschreibung einer solchen Lochkamera ließ jedoch noch rund vierzehnhundert Jahre auf sich warten, denn erst um 1000 setzte sich IBN AL HAITHAM in einem bahnbrechenden Werk über die Optik präzise mit dem Phänomen auseinander.

Es ist wohl kein Zufall, dass die entscheidenden Impulse für die Erfindung der Kamera, wie wir sie heute kennen, in der Renaissance gegeben wurden. Die forcierte Auseinandersetzung der beginnenden Neuzeit mit der Natur, der Perspektive, der Außenwelt, die sich stets auf den Standpunkt des menschlichen Individuums bezog, findet kaum eine geeignetere Metapher als die Camera obscura, ein visuelles Studiolo, jenen dunklen, intellektuellen Raum, aus dem heraus man die Welt in Ruhe beobachten konnte. Von hier aus ließ sich die nötige Distanz schaffen, die für Forschungen notwendig war, von hier aus ließ sich die konzentrierte Selektion der Bilder und Phänomene betreiben, die für manchen Erkenntnisprozess grundlegend bleibt.

LEONARDO DA VINCI zog den Vergleich zwischen Lichteinfall in die Kamera und ins menschliche Auge und bereitete der Erkenntnis den Weg, dass sich mit Linse und Iris Schärfe und Lichtmenge regulieren lassen.<sup>2</sup> GIROLAMO CARDANO brachte konkret die Linse als Mittel für verbesserte Schärfe und Lichtstärke ins Spiel<sup>3</sup>, und der Venezianer DANIELO BARBARO ergänzte das Prinzip der Blende: »Auch muß das Linsenglas



Reiner Gemma-Frisius: *Camera obscura*, 1544

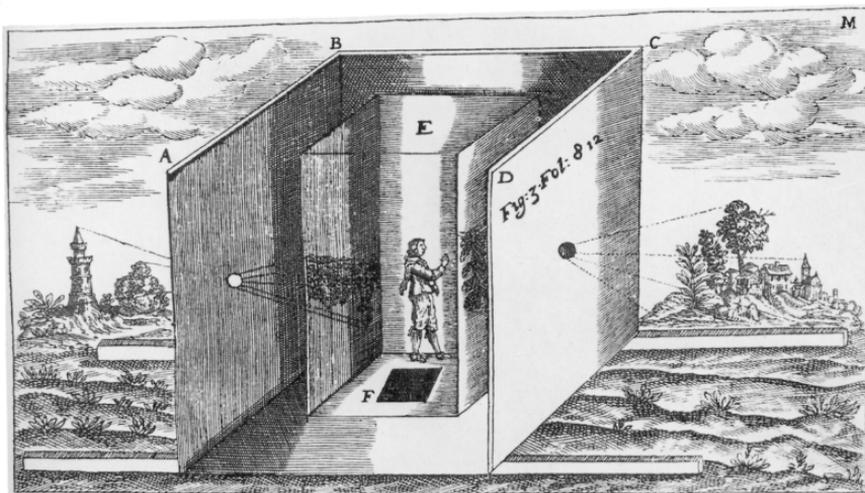
so weit abgedeckt werden, daß nur eine kleine Öffnung in der Mitte freibleibt, dann wird man eine lebhaftere Wirkung erhalten.«<sup>4</sup> Im Jahre 1544 folgte der niederländische Physiker REINER GEMMA-FRISIUS den Empfehlungen Aristoteles' und hielt seine Beobachtung einer Sonnenfinsternis mit Hilfe der Camera obscura in einer ersten Zeichnung fest.

GIOVANNI BATTISTA DELLA PORTA, dem die früheren Beobachtungen und Beschreibungen wohl unbekannt waren, bezeichnete sich schließlich als Erfinder der Lochkamera und empfahl sie als Zeichenhilfe für Menschen, die nicht malen könnten. Man solle einfach die Konturen des sich abzeichnenden Bildes nachfahren, und anschließend sei es mit ein wenig Geschick ein Leichtes, die Sache mit einer Farbpalette zu einem richtigen Gemälde abzurunden.<sup>5</sup>

Zahlreiche Künstler wie Canaletto oder Caspar David Friedrich bedienten sich in den folgenden Jahrhunderten der Camera obscura, um die dreidimensionale Außenwelt auf zwei Dimensionen zu reduzieren und das flüchtige Abbild dauerhaft zu bannen. Die Trennung von Außenwelt und Innenwelt, von Realität und Reflexion entwickelte sich nicht nur bewusst zur künstlerischen Vorgehensweise, sondern fand auch ihre Entsprechung in der technischen Verwirklichung. Jan Vermeer etwa nutzte nicht

nur die Möglichkeiten der Kamera, sondern thematisierte zugleich in verschiedenen Bildern den Standpunkt des neugierigen, des verliebten, des forschenden Menschen, dessen Arbeit im abgeschlossenen Raum durch einfallendes Licht erhellt wird, während er durch eine Fensteröffnung den Blick auf die Außenwelt richtet.<sup>6</sup>

Was zunächst noch fehlte, waren die Mobilität – die wir heute von einer Kamera erwarten – und natürlich ein chemisches Verfahren zur Fixierung des entstehenden Bildes. ATHANASIVS KIRCHER beschrieb 1646 erstmals eine zwar noch zimmergroße, aber immerhin schon transportable Variante, in die der Zeichner durch eine Bodenöffnung einstieg, und JOHANN ZAHN veröffentlichte bereits 1685 Zeichnungen von handlichen Geräten mit verschiedenen Brennweiten und Spiegelreflex-Konstruktionen. Die Kamera stand damit bereit. Bis zur Erfindung der Fotografie sollten allerdings noch weitere 150 Jahre vergehen.



Athanasius Kircher: *Transportable Camera obscura*, 1646

## Das Festhalten des flüchtigen Lichts

Wedgwood, Talbot, Niepce und Daguerre

Die Arbeit mit der Camera obscura gehörte im 18. Jahrhundert durchaus zur künstlerischen Routine. Der sachliche Blick auf die Außenwelt, die man durch ein Loch in eine dunkle Kiste lockte, um sie naturgetreu einzufangen, förderte und legitimierte die pragmatische Nutzung des Hilfsmittels, und Francesco Algarotti konnte 1764 konstatieren: »Die besten Maler Italiens haben sich zum großen Teil mit diesem Apparat versehen; anders wäre es auch gar nicht möglich gewesen, daß sie die Dinge so lebensnah darstellen.«<sup>1</sup>

Die Einstellung gegenüber der Kamera sollte sich jedoch mit der aufkommenden Romantik ändern und den künstlerischen Status der mit ihrer Hilfe erzeugten Bilder nachhaltig in Frage stellen. Für den Blick, der sich nun zunehmend nach innen wandte, war das nüchterne Abkupfern der Außenwelt verpönt, und auch frühimpressionistische Tendenzen, wie sie sich im Werk William Turners oder Adolph von Menzels finden, stehen in deutlicher Opposition zur Detailversessenheit der Kamera.

Johann Wolfgang Goethe ließ das Instrument zum Sammeln von Reiseeindrücken – die besonders zur Unterhaltung der Damenwelt geeignet schienen<sup>2</sup> – durchaus gelten, machte aber zugleich klar, indem er den Maler Philipp Hackert zitierte, dass es den wahren Künstler zu Kleinlichkeit verführe. »Nach meiner Meinung kann sich ein Liebhaber wohl damit amüsieren; der Künstler aber muß sie nie brauchen, weil sie ihm nachteilig ist. Außer dem Fokus sind alle Linien krumm: alles zieht sich in die Länge, alle Kleinigkeiten, die sie anzeigt, werden zu klein; dadurch gewöhnt er sich eine kleine Manier an, und weil die Lichtstrahlen durch verschiedene Gläser gebrochen werden, bis sie aufs Papier fallen, so sieht man alles verdunkelt. In der Ferne und

im Mittelgrund vermißt man den schönen Silberton, der mit dem Luftton so schön in der Natur herrscht.«<sup>3</sup>

Weit wichtiger als diese objektive, weitgehend technisch begründete Kritik ist das Bewusstsein von den subjektiven Fähigkeiten des Sehorgans. »Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu verdanken. Aus gleichgültigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seines Gleichen werde; und so bildet sich das Auge am Licht fürs Licht, damit das innere Licht dem äußeren entgegentrete«, schreibt Goethe in seiner *Farbenlehre* und belegt die Lichthaftigkeit des Auges mit der Fähigkeit, »in der Finsternis durch Forderungen der Einbildungskraft uns die hellsten Bilder hervorzurufen.«<sup>4</sup> Das ›Loch zur Außenwelt‹ muss geschlossen werden, um das individuelle Erfinden und Erinnern des Auges zu ermöglichen.

Dem Aufkommen der Fotografie geht eine Subjektivierung des Sehens voraus, die sich in der romantischen Literatur und Malerei niederschlägt. Der Blick richtet sich nun direkt auf die Außenwelt als Gegenstück einer inneren Empfindung. Bereits vor der Erfindung der Fotografie löst sich die Malerei von einer als beschränkend empfundenen Kopie der Umwelt. Das Zurücktreten naturalistischer Bemühungen in der Malerei einzig als Folge der Erfindung der Fotografie zu interpretieren, hieße demnach, die Chronologie der Geschichte und die Komplexität künstlerischer Tendenzen im 19. Jahrhundert zu ignorieren.<sup>5</sup>

Die Kritik an der Camera obscura wurde selbstverständlich auf das neue Medium der Fotografie übertragen, dem vor allem weite Teile der Maler-Lobby jeden künstlerischen Impuls absprachen. Von deutschen Literaten wird die Fotografie als Ausdruck inhumaner Industrialisierung der Kultur empfunden. Als phantasietötende Mechanik wird sie weitgehend ignoriert, und nur ganz en passant finden sich überhaupt ablehnende und geringschätzende Bemerkungen bei Autoren wie Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Gustav Freytag, Theodor Fontane oder Karl