

Bernd Stiegler
Felix Thürlemann



DIE FOTOGRAFISCHE MONTAGE
1839 – 1900

KONSTRUIERTE
WIRKLICHKEITEN

SCHWABE VERLAG



Bernd Stiegler und Felix Thürlemann

Konstruierte Wirklichkeiten

Die fotografische Montage 1839-1900

Schwabe Verlag

Gedruckt mit der Unterstützung der Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Schwabe Verlag Berlin GmbH

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk einschließlich seiner Teile darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in keiner Form reproduziert oder elektronisch verarbeitet, vervielfältigt, zugänglich gemacht oder verbreitet werden.

Abbildung Umschlag: De Torbéchet, Allain & Cie, Carte de Visite.

Bibliothèque Nationale, Paris

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout & Satz: Alexander Schmitz, Konstanz

Druck: Die Medienmacher AG, Muttens, Schweiz

Printed in Switzerland

ISBN Printausgabe 978-3-7574-0023-1

ISBN eBook (PDF) 978-3-7574-0030-9

DOI 10.31267/978-3-7965-0030-9

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabeverlag.de
www.schwabeverlag.de

Einleitung 7

1 Montierte Natur 15

Demonstrationen eines neuen Mediums: Flaumfedern und Spitzenmuster,
Farne und Schmetterlinge 17

Die Fotografie als wissenschaftliche Retina 32

2 Montierte Dinge 49

Inventare und Kataloge 51

Das Angebot der Fotografen: Werbung, Verwaltung und Selbst-
historisierung 61

3 Montierte Räume 83

Wenn der gegebene Sachverhalt zu groß ist für die Kamera 85

Die Reise als Bilderfolge: im Vorgriff und in der Erinnerung 96

4 Montierte Menschen 107

Das multiplizierte Individuum 109

Rollenspiele 119

Die Vermessung des Menschen: Individualisierung und Typologisierung 126

5 Montierte Gesellschaften 143

Die Gesellschaft im Blick 145

Konfigurationen männlicher Körper: Sport, Armee, Studentenleben 169

Von der Eheschließung zur Familie 179

Karikatur und Propaganda 189

6 Montierte Welt / Kunst 209

Fotografie: eine Kunst wie die Malerei 211

Fotografie: eine Kunst verschieden von der Malerei 228

7 Montierte Zeit 241

Die Zeit als Variable 243

Der Fotograf als Erzähler 251

News aus aller Welt 267

8 Montierte Erscheinungen 277

Strahlungen und Ströme 279

Visionen und Träume 290

9 Montagespiele 305

Fotografische Scherze 307

Mit Köpfen jonglieren 314

Anhang 331

Wichtigste Formen der fotografischen Montage im 19. Jahrhundert 333

Abbildungsnachweise 337

Dank 341

Einleitung

Die Fotomontage gilt heute allgemein als eine ästhetische Errungenschaft der Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In den 1910er und 1920er Jahren wird sie vom Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus entdeckt, um kurz darauf von der politischen Propaganda, von der funktional-sachlichen Werbeästhetik und nicht zuletzt auch von der illustrierten Presse eingesetzt zu werden. In weniger als einem Jahrzehnt hatte sich die Fotomontage als kreatives Verfahren etabliert und war schlicht omnipräsent. Bei all dieser enthusiastischen Entdeckerlust, die eine Fülle von Bildern hervorgebracht hat, die heute zum Kanon der modernen Kunst gehören, wird vergessen, dass die Fotomontage eine Geschichte hat, die ungleich weiter zurückreicht und bereits kurz nach der Erfindung der Fotografie einsetzt. Die Geschichte der Fotomontage ist, so könnte man etwas zugespitzt sagen, so alt wie die Geschichte der Fotografie und hat bereits im 19. Jahrhundert ein breites Spektrum an Spielformen zu verzeichnen, die den ästhetischen Errungenschaften der Avantgarden kaum nachstehen, auch wenn sie ungleich weniger programmatisch und umstürzlerisch daherkommen.

Selbst Raoul Hausmann, einer der Neuentdecker der Fotomontage in der Moderne, erinnert daran, dass seine Erfindung, deren geistige Urheberschaft er noch Jahrzehnte später vehement für sich beansprucht, inspiriert war durch ein Vorbild aus dem 19. Jahrhundert. Hausmann entdeckte es und mit ihm die Fotomontage zu Zeiten des Weltkriegs im Sommer 1918 an der sonnigen Ostsee: »Gemeinsam – George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader, Hannah Höch und ich,« erinnert sich Hausmann, »– beschlossen wir, die Erzeugnisse Fotomontage zu nennen. Dieser Name entstand durch unsere Abneigung, Künstler zu spielen; wir betrachteten uns als Ingenieure [...], wir behaupteten, unsere Arbeiten zu konstruieren, zu montieren.« (Hausmann, 45) Dabei stand, wie er am 8. Mai 1961 an Konrad Farner schreibt, ein ungleich älteres Bild Pate, das bereits das Prinzip der Fotomontage einsetzte – und das auch auf ähnlich technische Weise: »Die Idee der Fotomontage kam mir im Juli 1918, als ich mich mit H. Höch in dem Fischerdorf Heidebrink an der Ostsee befand. Dort sah ich das Militärgedenkblatt, das jeder Grenadier nach dem Militärdienst erhielt – ein Fotoportrait, das in eine Lithographie eingeklebt war.« Es ist also – bemerkenswert genug – ein Objekt der Gattung Militaria, das am Anfang dieser Neuentdeckung in Zeiten der Avantgarde stand, durch das dann die Erinnerung an ältere Formen dieser Praxis weit-

gehend getilgt wurde. In der Tat arbeiteten die sogenannten Regimentsbilder (vgl. Abb. 5.25), die Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren und in vielen Stuben hingen, fast durchweg mit Montage-Verfahren – und das ohne jeden avantgardistischen Anspruch. Es kam den Fotografen der Garnisonsstädte, die sich auf diese Gattung spezialisiert hatten, vielmehr darauf an, das gesamte Corps in einem Bild zu versammeln und in dieser Darstellung der Vielheit die Einheit und hierarchische Ordnung zu beschwören, in der jeder Offizier und Soldat seinen festen Platz hatte.

Dieses Buch versucht, die verschollene und verschüttete Geschichte der Fotomontage zu bergen und neu zu entdecken. Wenn man beginnt, nach Fotografien aus dem 19. Jahrhundert zu suchen, die durch den Einsatz von montierenden Verfahren entstanden sind, so stößt man rasch auf einen großen Reichtum an Beispielen, von denen nur die allerwenigsten zum Kernbestand der ihrerseits mittlerweile kanonisierten Fotografiegeschichte gehören. Daher ist die Erkundung der Geschichte der Fotomontage eine Art Entdeckungsreise in eine weitgehend unbekannte Geschichte der Fotografie und wartet mit zahlreichen Bildern auf, die bisher kaum bekannt sind. Auch wenn sie oft nicht beanspruchen können, als gelungene Kunstwerke Anerkennung zu finden und mitunter recht skurrile und merkwürdige Bilderfindungen darstellen, so zeichnet sich dennoch eine komplexe Geschichte ab, die viele Haupt- und Nebenwege zu verzeichnen hat. Diese gilt es erst einmal zu rekonstruieren.

Die allermeisten fotografischen Montagen des 19. Jahrhunderts – der kanonische Begriff ›Fotomontage‹ soll hier für Werke der Moderne reserviert sein – sind Gebrauchsbilder, die bestimmten Zwecken dienen. Nur wenige haben einen dezidiert ästhetischen Charakter. Große Formate sind mit Ausnahme der Alben und repräsentativen Regiments- und Gruppenbilder eher selten, Carte de Visite- und Carte de Cabinet-Größen die Regel. Auch das mag ein Grund dafür sein, dass ihre Geschichte bisher kaum bekannt ist. Ein weiterer mag die Heterogenität der realisierten Bildtypen sein: Die Zahl der Techniken und der Zwecke ist jedenfalls Legion. Verständlich werden viele der kompositen fotografischen Objekte erst, wenn man den Kontext rekonstruiert, in dem sie Anwendung gefunden haben. Erst wenn man nach den spezifischen Fragen sucht, auf die die einzelnen Arbeiten eine visuelle Antwort gegeben haben, kann man die oft recht enigmatischen Bilder lesen.

Das Kombinieren von separat entstandenen Bildelementen war die Lösung für eine Vielzahl von Problemen, mit denen sich die Fotografen konfrontiert sahen. Wie die Fragen waren auch die Lösungen sehr unterschiedlich und

zeugen von einem ungebremsen Erfindergeist der Macher. Zumindest einige der Bildtypen exemplarisch vorzustellen, ist die Aufgabe dieses Buchs. Es versucht sich weniger an einer Systematik der Montageverfahren, sondern stellt vielmehr zahlreiche Beispiele vor, die für je unterschiedliche Strategien und Kontexte, Praktiken und Interessen stehen.

Betrachtet man das weite Feld der kompositen fotografischen Objekte im 19. Jahrhundert, so fällt auf, dass eine erstaunliche Vielzahl von Techniken entwickelt wurde, die friedlich koexistierten und manchmal auch miteinander kombiniert wurden. Man montierte Negative und Positive, bildete Reihen und Serien, Sequenzen und Tableaus, stellte Texte und Bilder nebeneinander, arbeitete mit Trickaufnahmen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen oder fügte Fotografien mit Zeichnungen und anderen grafischen Formen zusammen. Auch die Bildträger weisen sehr unterschiedliche Gestalten auf: Viele Montagen wurden als Carte de Visite- oder Carte de Cabinet-Fotos vertrieben und dürften so auch Eingang in diverse Alben gefunden haben, in die man die Bilder normierter Größe einsteckte. Einige individuell gestaltete Alben und auch Scrap Books sind hingegen ihrerseits übertoll mit zerschnittenen Fotos, die mit Graphiken und Zeichnungen kombiniert sind und in ludischer Weise vor allem Familiengeschichten zu Bildern machen. Es ist ein Raum der Verwandlung, der bildlichen Metamorphose, den die Montage hier und andernorts eröffnet. Wieder andere montierte fotografische Objekte waren Ergebnis von zumeist naturwissenschaftlichen Experimenten und sind daher in anderer Gestalt überliefert. Das kombinierende Vorgehen gestattete es etwa, viele Einzelbilder in ein Tableau zu überführen, das Typologien ansichtig machen sollte. Das Resultat konnten regelrechte Versuchsreihen sein, die in Serien organisiert waren. Montagen dienten aber auch zur Erstellung von Panoramen, die bis hin zu einer 360°-Rundumsicht reichten und aus diversen Einzelbildern zusammengefügt waren, die zusammen genommen ein Bild von mehreren Metern Länge ergeben konnten. Montagen finden sich aber auch in Büchern und – gegen Ende des Jahrhunderts – vereinzelt in der illustrierten Presse, die auf Fotos zurückgreift und sie für die Gestaltung der Einzel- oder Doppelseiten arrangiert. Seit den 1920er Jahren wurde sie dann zum visuellen Alltag. Ins 20. Jahrhundert verweist natürlich auch die mediale Wahlverwandschaft der Fotografie mit dem frühen Film, dessen Erfindung nicht zuletzt auf die in der Fotografie erprobten Montage-Verfahren zurückgeht. Bis zur Ausbildung einer regelrechten Grammatik der Montagetechniken durch Sergei Eisenstein und andere sollten noch gut zwei Jahrzehnte vergehen, aber bereits Georges

Méliès erkundet um die Jahrhundertwende in Gestalt von witzigen und an Bildverwandlungen überreichen Kurzfilmen die Möglichkeiten der magischen technischen Metamorphose der Aufnahmen. Der Filmpionier, der seine Karriere als Zauberer und Bildmagier begann, steht daher am Ende dieses Buches.

Wir sehen bereits jetzt: Im 19. Jahrhundert wurde munter kombiniert, montiert und zu Schere und Klebstoff gegriffen. Die Interessen und Ziele waren dabei ebenso unterschiedlich wie die Techniken und Verfahren. Vor allem bei den frühen Montagen der 1850er Jahre ging es nicht selten um die Frage des Realismus der Darstellung, der mit den Mitteln der Kamerafotografie nicht zu erreichen war. Mit anderen Worten: Dank des kombinierenden Vorgehens konnte man Darstellungsprobleme der Fotografie lösen und einer vermeintlich natürlicheren Wahrnehmung der Wirklichkeit näher kommen, als es die ihrerseits entstellenden und verzerrenden Techniken der Einzelbild-Fotografie erlaubten. Bemerkenswert genug gestatteten es gerade die technischen Verfahren der Montage – und hier vor allem die Kombination mehrerer Negative – den Fotografen, dem natürlichen Sinneseindruck näher zu kommen als es die *straight photography*, das direkte Kamerabild, vermocht hätte. Die Montage war daher nicht selten ein Mittel zu seiner Korrektur. Daher ist sie mitunter als Verfahren in den Bildern nahezu unsichtbar. Die Schnitte sollten in den Bildern verschwinden, die so erscheinen sollten, als seien sie mit dem »Zeichenstift der Natur« (Talbot) gemalt. Dann aber diente sie auch dazu, abstrakte, nicht mit den menschlichen Sinnen wahrnehmbare Phänomene darzustellen – oder auch Geschichten zu erzählen, mit der Kunst zu konkurrieren, vergangene historische Ereignisse im Nachhinein darzustellen oder nicht zuletzt mit Bildern zu spielen. Und schließlich war die fotografische Montage ein probates und überaus effektsicheres Mittel, um vor Augen zu führen, wozu die Fotografie fähig war. Die Fotografie war eben auch eine Technik und gerade als Technik konnte sie Bilder produzieren, die mit dem Realitätseffekt des neuen Mediums spielten, indem sie offenkundig unmögliche Gegebenheiten im sinnestäuschenden realistischen Modus zeigten: Leute, die mit ihrem eigenen Kopf jonglierten, Männer, die in Flaschen hausten, oder Maler, die sich selbst Modell saßen.

Wir sehen weiterhin: Das Spektrum der fotografischen Montage reicht im 19. Jahrhundert von der seriösesten naturwissenschaftlichen Aufnahme über Scherzbilder mit teilweise drastischer Komik, aber auch von aufwendig erstellten Abzügen, die mit klassischen, akademischen Bildformen konkurrieren sollten, bis hin zu propagandistischen Bildern und Gruppen- und

Familienaufnahmen. Zeichnet man diese Geschichte nach, so eröffnet sich ein neuer Blick auf durchaus bekannte Bereiche. Es geht daher nicht darum, eine andere Geschichte der Fotografie zu schreiben, sondern vielmehr Technik und Verfahren und vor allem Bildfindungen zu ihrem Recht zu verhelfen, die bisher kaum in den Blick genommen wurden. Der hier gewählte Zugang ist kein systematischer, da eine Rekonstruktion der Spielregeln, sprich der technischen ›Grammatik‹ der Fotomontage nicht im Mittelpunkt steht. Ohnehin ist der Montagebegriff, dem dieses Buch folgt, ein sehr offener, da u. a. auch die Kombination von Einzelbildern in Serien als Montageverfahren gilt. Unter Montage wird zuallererst eine bewusste und geplante Kombination von Bildern verstanden, deren Ergebnis ein Einzelbild, aber auch eine Bildfolge sein kann, die ihren Sinn erst aus dem Zusammenspiel der Teile gewinnt. Dass eine Zusammenschau dieser beiden Spielarten der Montage für das Verständnis der historischen Entwicklung essentiell ist, zeigen beispielhaft die unterschiedlichen Verfahren, die die beiden Hauptvertreter der Chronofotografie, der Amerikaner Eadweard Muybridge (siehe Abb. 7.3-4) und der Franzose Étienne-Jules Marey (siehe Abb. 7.5-6), jeweils einsetzten. Um die Bewegung der Körper im Raum zu analysieren, wählte der erste die Bildserie, der zweite das mehrfach belichtete Einzelbild als Montageverfahren.

Die Geschichte der fotografischen Montage wird hier anhand ihrer ›Semantik‹, d. h. der verschiedenen Anwendungsbereiche und der unterschiedlichen Funktionen, die ihr dabei zukommt, rekonstruiert. Daher wird ihre Geschichte über viele kleine Geschichten erzählt, die sich um die einzelnen Bilder ranken und die zugleich in ihrer Gesamtheit das eindrucksvoll vielgestaltige Spektrum der unterschiedlichen Verfahren und Bildtypen vor Augen führen. Das Buch hat dementsprechend die Gestalt eines Florilegiums, das ein möglichst anschauliches Inventar verschiedenster Beispiele vorstellt. Deren Abfolge ist gleichwohl nicht kontingent, da diese nach bestimmten thematischen Bereichen geordnet sind. Diese bilden jeweils eine inhaltliche Klammer, innerhalb derer die einzelnen Bilder aufgrund bestimmter Familienähnlichkeiten oder auch funktionaler Verwandtschaften ihren Ort finden. Natur, Dinge, Räume, Menschen, Gesellschaften, Kunst, Zeit, Erscheinungen und Spiele sind die Themenfelder, die genauer erkundet werden. Die einzelnen Kapitel und Unterkapitel beginnen jeweils mit einer allgemeinen, kursiv gesetzten, Einleitung, die einen Überblick über die verschiedenen Anwendungsbereiche der Montage zu geben versucht. Am Ende eines jeden Kapitels findet sich ein Verzeichnis der jeweils zitierten Literatur, auf die im Haupttext

nur in Kurzform verwiesen wird. Am Ende des Bandes folgt neben den Abbildungsnachweisen eine Übersicht über die wichtigsten Montageverfahren, die für das 19. Jahrhundert zu verzeichnen sind.

Diese kleine Geschichte der fotografischen Montage im 19. Jahrhundert ist nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine Entdeckungsreise in eine Bilderwelt, die in vieler Hinsicht eine Kulturgeschichte der Fotografie skizziert. Zugleich versucht dieses Buch, das klassische Bildkonzept des einfachen Kamerabildes, an dem sich auch die Fotografiegeschichte bislang hauptsächlich orientierte, zu überwinden. Dies geschieht hier in Gestalt einer ersten, noch unvollständigen Bestandsaufnahme, einer Art Vokabular der neuen, durch die Anwendung unterschiedlichster Montageverfahren entstandenen fotografischen Sprache. Anhand zahlreicher ausgewählter Beispiele, die das gesamte Spektrum der Möglichkeiten repräsentativ abdecken wollen, gibt das Buch einen Eindruck von der Vielfalt und Komplexität der Erschaffung von Wirklichkeiten mithilfe der Kombination und Verschmelzung fotografischer Einzelbilder. Das Resultat ist ein in seiner Vielfalt überraschendes Bilderbuch der Geschichte der Fotografie im 19. Jahrhundert, das mit seinen zahlreichen Beispielen zugleich auch höchst unterschiedliche Modelle der Konstruktion von Realität im langen Jahrhundert vorstellt.

Im Mai 2019, Bernd Stiegler und Felix Thürlemann

Literatur

Hausmann, Raoul, »Fotomontage«, in: ders., *Am Anfang war Dada*, hg. von Karl Riha/Günter Kämpf, Steinbach/Gießen 1970, S. 45-53

Literatur zur Fotomontage des 19. und 20. Jahrhunderts (Auswahl)

Becker, Lutz, *Cut & Paste. European Photomontage 1920-1945*, Rom 2018

Chéroux, Clément, *Avant l'avant-garde. Du jeu en photographie, 1890-1940*, Paris 2015

Dawn Adès, Josephine, *Photomontage*, London 1993

Fineman (Hg.), Mia, *Faking it. Manipulated Photography Before Photoshop*, New Haven 2012

Hiepe, Richard, *Die Fotomontage. Geschichte und Wesen einer Kunstform*, Ausstellungskatalog Kunstverein Ingolstadt, Ingolstadt 1971

Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000

Stiegler, Bernd, *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016

Zervigón, Andrés, *John Heartfield and the Agitated Image. Photography, Persuasion, and the Rise of Avant-Garde Photomontage*, Chicago 2012



1.1 Anonym (England), Frauenhaar (*Adiantum capillus-veneris*) und andere Farnarten, um 1860, Fotogramm

Montierte Natur

Demonstrationen eines neuen Mediums: Flaumfedern und Spitzenmuster, Farne und Schmetterlinge

Die Erfindung der Fotografie kam einer Neuentdeckung der sichtbaren Welt durch den Menschen gleich. Neben die Objekte und Phänomene der Natur, die bislang nur mit Hilfe eines besonderen handwerklichen Könnens wiedergegeben werden konnten, traten die neuen, wie man sagte, »von der Natur selbst« hervorgebrachten Bilder. Ihrem Wesen als »Lichtschrift« entsprechend konnten sie die Objekte, was ihre Erscheinung betraf, als vollgültigen Ersatz vertreten. Veränderliche Dinge waren darin stillgestellt und fortan für das genaue, zeitintensive Studium verfügbar. Doch war anfangs nicht klar, wie man das neue visuelle Medium angemessen einordnen, fassen und beschreiben könne. Daher sind die frühen Bilder immer auch Reflexionen über das Wesen der Fotografie. Die Bilder der Natur sind zugleich solche von vorfindlichen Natur-Gegenständen und der Natur der noch recht unerfindlichen und rätselhaften Fotografie. Mit anderen Worten: In den ersten Jahren der Fotografie – dies wird vor allem durch die Versuche von William Henry Fox Talbot und Johann Carl Enslens deutlich – fallen die Erforschung der natürlichen Objekte und die Erforschung des neuen Bildmediums zusammen. Die einzelnen Aufnahmen waren deshalb häufig nicht nur Bilder der entsprechenden Gegenstände, sondern auch Demonstrationen dessen, was die Fotografie im Unterschied zu den alten, handwerklich basierten Bildmedien – Zeichnung, Graphik und Malerei – Anderes und Neues leisten konnte. Die Frage nach der Natur der Fotografie artikuliert sich in einer Erkundung ihrer Möglichkeiten und Gebrauchsweisen.

Die Reflexion über das neue Medium wurde bisweilen mit systematischen Versuchsanordnungen durchgeführt. Dabei wurde mitunter auch mit Objektmontagen gearbeitet. Besonders fein gegliederte oder nuancierte Dinge – Pflanzen, Tiere und kunsthandwerkliche Produkte – wurden für die Aufnahme nebeneinander gestellt und gemeinsam abgeleuchtet, sodass das je Eigene in der Ausformung der so verglichenen Objekte deutlich wurde. (Abb. 1.2, 1.3, 1.4) Die Komposition der Aufnahmen ließ so die Formen der einzelnen Gegenstände deutlich hervortreten und setzte sie in einen visuellen Dialog. Dabei wurden auch Gegenstände, die den Betrachtern allgemein bekannt waren, als »Realitätsmarker« eingesetzt, um die Genauigkeit und Objektivität der gleichzeitig wiedergegebenen unbekanntem Objekte sicherzustellen.

Insbesondere die kameralose Direktkopie, das Fotogramm, spielte wegen der relativ leichten Herstellbarkeit im Umkreis von William Henry Fox Talbot und John Herschel früh eine wichtige Rolle und verbreitete sich vor allem im

naturkundlichen Bereich, wo rasch Alben mit Fotogrammen neben die traditionellen Herbarien und die gedruckten Überblicksdarstellungen traten. Eine besondere Rolle spielte in der Geschichte der Fotografie dabei die Pflanzenfamilie der Farne und dies vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, als das Farn-Fieber, die Begeisterung für die Pflanzenfamilie der Pteridophyten, in England und bald auch in den überseeischen Gebieten den Charakter einer Massenbewegung annahm, die breite Gesellschaftsschichten erfasste. Während Anna Atkins in ihrem 1853 entstandenen Album mit Cyanotypien British and Foreign Ferns (Abb. 1.6) noch primär einem wissenschaftlichen Ethos folgte, drängte sich bald die dekorative Wirkung der Farne in den Vordergrund. Ihren Höhepunkt fand die Verbindung von Fotografie und Farnbegeisterung dann 1874 bei Anna Weaver aus Salem im US-Bundesstaat Ohio, welche die von Gott geschaffenen feingliedrigen Pflanzen einsetzte, um daraus die Buchstaben von frommen Sprüchen zu bilden, die sie als Fotogramme reproduzieren und in hohen Auflagen vermarkten ließ. (Abb. 1.8)

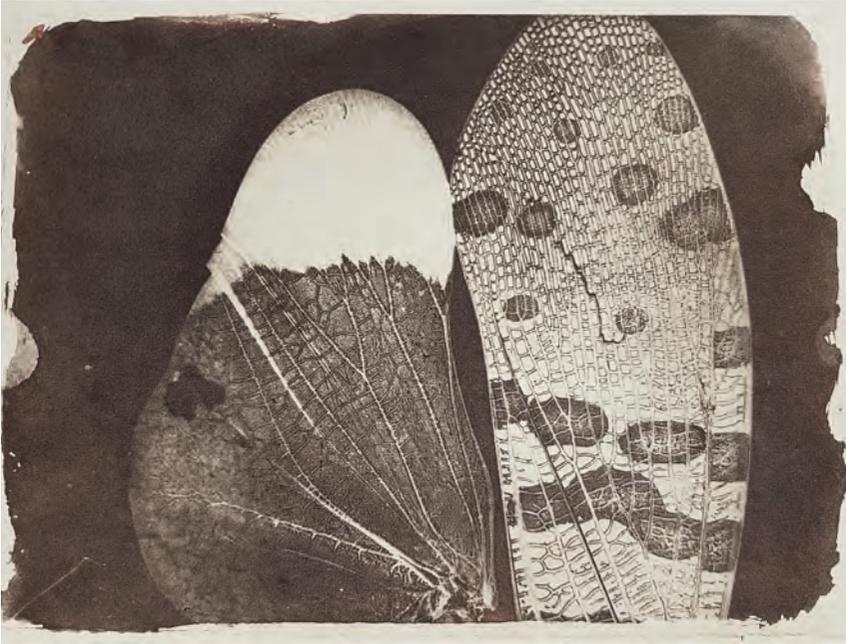
Geschickt kombiniert

1834 war es dem englischen Privatgelehrten William Henry Fox Talbot (1800-1877) gelungen, die Spur, welche der Sonne ausgesetzte Gegenstände auf einem mit Kochsalz und einer silbernitrat-haltigen Lösung getränkten Papier zurückgelassen hatten, zu fixieren, d. h. auf Dauer festzuhalten. Im Gegensatz zum französischen Pionier der Fotografie Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) setzte Talbot die Camera obscura vorerst nicht systematisch ein, sondern arbeitete häufig ohne Kamera, sehr früh aber bereits mit einem Sonnenmikroskop.

Unmittelbar nachdem im Januar 1839 Daguerres Erfindung in Paris angekündigt worden war, stellte Talbot der *Royal Institution* in London eine Anzahl von »photogenic drawings« (vom Licht geschaffene Zeichnungen) vor, die er schon Jahre zuvor angefertigt hatte. Talbot gliederte diese in einer eigenhändigen Notiz nach zehn Kategorien oder »Stilen« (*styles*): »Skulptur, Architektur, Landschaft, Insekten, Pflanzen, Faksimiles, Spitzen, Baumwolle, Drucke, Mikroskopisches.« (Talbot, undatiert) Und er bemerkte dazu: »Zwei oder drei dieser Stile könnten in einer Zeichnung [gemeint ist ein Fotogramm] zusammengebracht werden und würden so, wenn geschickt kombiniert, eine bessere Probe der Kunst abgeben (... if well combined would make a better specimen of the art).«



1.2 W. H. Fox Talbot, »Sun printed«. Flaumfedern, Grasähre und Spitzenband, verm. 1839



1.3 W. H. Fox Talbot, Vorderer und hinterer Flügel eines Laternenträgers (*Pyrops candelaria*) vom Lichtmikroskop projiziert, 1840

Das erste hier abgebildete Fotogramm ist ein Beispiel für das anvisierte kombinierende Vorgehen. (Abb. 1.2) Talbot hat einige besonders feingliedrige natürliche Objekte, drei Flaumfedern und eine Grasähre, zusammen mit einem Spitzenband auf ein sensibilisiertes Papier gelegt, der Sonne ausgesetzt und die so entstandenen Negativbilder anschließend fixiert. In der fotografischen Montage treten die Produkte der Natur und das von fleißigen Frauenhänden hergestellte Artefakt in einen sich gegenseitig schärfenden Dialog. Auf dem Untersatzkarton hat Talbot die Angabe »sun printed« (von der Sonne gedruckt) gesetzt. Die Fotografie wird von Talbot hier als ein Druckverfahren verstanden, bei dem die Mitwirkung der zeichnenden oder malenden Hand nicht mehr nötig ist. Auch mussten, anders als bei dem seit dem 16. Jahrhundert praktizierten Naturselbstdruck, die abzubildenden Gegenstände nicht mehr eingefärbt werden.

Das zweite Beispiel ist eine Makrofotografie, die Talbot 1840 mithilfe eines Sonnenmikroskops, eines Projektionsapparates mit Vergrößerungswirkung,

hergestellt hat. (Abb. 1.3) Die beiden vom optischen Gerät auf das sensibilisierte Papier projizierten Flügel stammen zwar vom gleichen Insekt – es handelt sich um den Vorder- und den Hinterflügel des in Asien heimischen Laternenträgers (*Pyrops candelaria*) –, doch werden diese dem Betrachter nebeneinander gesetzt zum Vergleich präsentiert. Die vom Mikroskop sichtbar gemachten feinen Strukturen und Zeichnungen, durch die Gegenüberstellung verdeutlicht, hätte kein Künstler mit seinem Stift so präzise festhalten können. Vor allem aber ist die Darstellung der beiden Flügel erneut »sun printed« und damit sozusagen objektiv richtig.

Lichtbilder zum Lobpreis von Gott, dem König und der Natur

Der Deutsche Johann Carl Enslin (1759-1849) ist eine der rätselhaftesten Figuren der frühen Fotografiegeschichte. Als Enslin sich 1839, im Jahr der Publikation der Verfahren von Daguerre und Talbot, intensiv der Produktion fotografischer Bilder widmete, stand er bereits im 80. Lebensjahr. Der Vielbegabte war zuvor als Erfinder, Schausteller und Industrieller tätig gewesen. So hatte Enslin unter anderem ein »Luftballett« aus figürlichen Montgolfieren entwickelt, das um 1800 in Europas Hauptstädten für Furore sorgte. Später war er als Unternehmer tätig und ließ sich schließlich als Privatgelehrter in Dresden nieder. Man vermutet, dass Enslin, der wie alle gebildeten Zeitgenossen von Daguerres und Talbots Erfindungen gehört hatte, über einen englischen Korrespondenten genauere Angaben zu den von Talbot verwendeten Chemikalien zur Sensibilisierung der Papiere und zur anschließenden Fixierung der »von der Natur selbst gezeichneten Bilder« erhalten hatte. Auf Talbot beruft sich Enslin dann auch explizit, und die von ihm produzierten fotografischen Arbeiten, von denen sich insgesamt sechzehn verschiedene – zum Teil in mehreren Exemplaren – erhalten haben, sind anders als jene von Talbot keine Experimente im engeren Sinne, sondern bereits Anwendungen des neuen Mediums, aber auch Reflexionen über seine damals noch rätselhafte Natur. Dies wird besonders deutlich beim größten von Enslin geschaffenen und ganze 28 × 21 cm messenden Blatt. (Abb. 1.4) Dieses zeigt rund um einen Portraittisch von Friedrich dem Großen in symmetrischer Verteilung je vier Schmetterlinge, Vogelfedern und Pflanzenteile – erneut sehr feingliedrige Objekte. Die Komposition ist mit »Lichtbild«, der Ortsangabe »Dresden« und der Signatur »Enslin sen[ior].« bezeichnet. Rätselhaft ist vorerst die Zahlenfolge »17-00«, die, eine gezeichnete Sonne



1.4 Johann Carl Ensten, »Lichtbild« mit einem Portrait von Friedrich dem Großen, 1839

rahmend, über dem Bild des erst 1712 geborenen Preußenkönigs steht. Vermutlich bezieht sie sich auf den sogenannten Kontraktat von 1700, der es den protestantischen Herzögen Preußens fortan erlaubte, die Königswürde zu erwerben. Die lichtspendende Sonne wäre so nicht nur Hervorbringerin des Bildes, sondern in einer symbolischen Bedeutung auch Verweis auf die von Friedrichs Vater, Friedrich Wilhelm I., gewählte Devise »Nec soli cedit«, die gegen den französischen Sonnenkönig gerichtet war. Die Sonnenbilder nehmen mit einem Mal auch eine andere implizite Bedeutung an wie ohnehin Enslens Bilder zur Allegorie tendieren.

Enslens Lichtbild erscheint wie eine collagierende Zusammenstellung einiger der Anwendungsbereiche, die Talbot in seiner Rede vor der Royal Society im Januar 1839 präsentiert hatte. Insekten, Pflanzen und Drucke wurden schon dort erwähnt. In Deutschland hatte man vom Inhalt der Rede durch Zusammenfassungen in Zeitschriften sehr bald erfahren. Ob Enslens den von Johann Heinrich von Mädler verfassten Aufsatz gekannt hat, der am 25. Februar 1839 in der *Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* erschienen war, oder vielmehr den anonymen Bericht im *Morgenblatt für gebildete Leser* des gleichen Tages, muss offen bleiben. Mit dem von sieben Sternen umgebenen Titel »Lichtbild« könnte Enslens versucht haben, die von Mädler in der Überschrift seines Beitrags erstmals verwendete griechische Wortverbindung »Photographie«, von diesem im Text auch »Lichtzeichnenkunst« genannt, zu verdeutschen.

In beiden Zeitungsberichten wird erwähnt, wie man bei der Wiedergabe von Kupferstichen durch eine sukzessive zweifache Anwendung von Talbots Verfahren zu einem Resultat gelangt, bei dem man »Lichter, Schatten und Zeichnung in der ursprünglichen Art wieder erhält« (Mädler). Genau so muss Enslens beim Portrait von Friedrich dem Großen – es handelt es sich um den Stahlstich von Ferdinand Friedrich Wilhelm Weiss nach dem berühmten Gemälde von Anton Raff – vorgegangen sein. Denn der Stich erscheint – im Gegensatz zu allen natürlichen Objekten und den meisten von Enslens in anderen »Lichtbildern« wiedergegebenen Drucken – nach einer zweiten Positiv-Negativ-Umkehrung mit den Helligkeitswerten des Originals.

Anders als Talbot legte Enslens die natürlichen Objekte, die Kupferstiche und die Buchausschnitte nicht direkt auf das sensibilisierte Papier, sondern fixierte sie zuvor auf einer Glasplatte. Dies erlaubte es ihm, die Komposition wie eine Druckplatte zu signieren und davon so viele optisch identische Abzüge herzustellen wie gewünscht. Enslens sorgte also dafür, dass nicht nur die Lebewesen sich durch die Einwirkung des Lichts in der Form von Bildern



1.5 Johann Carl Enslin,
Christusbild über skelettiertem
Eichenblatt, 1839

selbst getreu reproduzierten, sondern dass auch seine aus Objekten, Texten und Bildern zusammengesetzten Kompositionen *ad libitum* unter Einsatz des Sonnenlichts in identischer Form vervielfältigt werden konnten.

Die so geschaffenen Montagen waren nicht nur ornamental gefällig arrangierte Bilder. Enslin verstand seine Produkte immer auch als Demonstrationen der Leistungen des Lichts und damit als Lobpreisungen der göttlichen Natur. Auf die religiöse Dimension verweist eine gedruckte Gedichtstrophe aus der Sammlung *Goldene Äpfel in silbernen Schalen oder Wahrheiten in schöner Form* des Pfarrers Johann Martin Gehring, die das Zentrum zweier Kompositionen Enslens einnimmt. Sie lautet: »Zu den Sternen blick' hinauf / Sieh auf ihren stillen Lauf, / Hoff' auf ihre lichten Höhen, / Wenn des Lebens Stürme wehen!«

Eine weitere, für Enslin eher ungewöhnliche Komposition, verweist ebenfalls in den religiösen Bereich. (Abb. 1.5) Es ist ein Fotogramm, bei dem nach einer damals bei Andachtsbildchen gängigen Formel über ein skelettiertes Eichblatt das transparent gemachte lithographierte Bild eines Christuskopfes gelegt ist. (Bernasconi, 109) Das Ergebnis ist ein Doppelbild mit symboli-

scher Aussage, eine Art visuelles Gedicht, das die geschaffene Natur und die Figur des Schöpfers aller Dinge durch das Wirken des göttlichen Lichtes untrennbar miteinander verbindet. Enslens Direktkopie erscheint auch als eine neue *Vera ikon*, als ein wahres Abbild Christi, da seine Figur sich auf den Bildträger ohne Zutun des Menschen selbst eingeschrieben hat.

Die Royal Photographic Society besitzt neben der Universitätsbibliothek Tübingen ein weiteres Exemplar dieser Komposition, das über den Arzt Robert Herbert Brabant – vermutlich handelt es sich bei ihm um Enslens englischen Informanten – in den Besitz von Constance und William Henry Fox Talbot gelangt war. (Talbot, Constance, 1840) Mit dieser Bildmontage seines frühen Adepten Enslens war Talbots Erfindung schließlich in der Form einer Lobpreisung des Schöpfergottes zum englischen Pionier der Lichtbildkunst zurückgekehrt. Wie Talbot auf das sinnträchtige Geschenk aus Dresden reagiert hat, wissen wir nicht.

Farn-Fieber zwischen Wissenschaft, Ornamentliebe und frommer Tat

In den 1830er Jahren zeigten sich in England die ersten Anzeichen einer merkwürdigen Massenbewegung. Epidemieartig breitete sich in allen Kreisen der Bevölkerung eine besondere Begeisterung für die Pflanzenfamilie der Farne aus, die immer größere Dimensionen annahm und 1855 mit dem Begriff *Pteridomania*, deutsch »Farn-Manie« oder »Farn-Fieber«, sogar einen eigenen Namen erhielt. (Allen 1969; Burke 2015) Die Bewegung führte auf den britischen Inseln durch den ausufernden Sammeleifer paradoxerweise zur Ausrottung ganzer Unterarten der Familie *Pteridophyta*. Auch in der Fotografie hat das *fern-fever* deutliche Spuren hinterlassen. Bereits von Talbot haben sich mehrere »light printed«, vom Licht gedruckte Fotogramme erhalten, bei denen fein gegliederte Farnzweiglein einzeln abgebildet oder mit Spitzenbändern kombiniert sind.

In den 1850er Jahren hatte der *fern craze* seinen ersten Höhepunkt. Die Farne zogen den Blick der Sammler, Künstler und Fotopioniere jetzt häufig als ausschließlicher Gegenstand auf sich. So hat die als Biologin und wissenschaftliche Zeichnerin ausgebildete Anna Atkins (1799-1871), nachdem sie ihr bekanntes Album mit Fotogrammen der britischen Algen publiziert hatte, im Jahre 1853 den Farnen ein ebenso umfassendes Werk gewidmet. Der Band *Cyanotypes of British and Foreign Ferns*, den Atkins zusammen mit Anne Dixon erarbeitete, enthält 100 Direktdrucke, die nach dem von



1.6. Anna Atkins, Zwischentitel zu *Cyanotypes of British and Foreign Ferns*, 1853. Foto-
gramm, Cyanotypie

1.7 Oscar G. Rejlander und Julia Margaret Cameron, Portrait von Kate Dore mit Farnen gerahmt, ca. 1862, Fotografie und Fotogramm



John F.W.Herschel entwickelten Blaudruck-Verfahren fixiert sind. Eines der erhaltenen, ebenfalls als Fotogramme produzierten Titelblätter der Publikation – jedes ist ein Unikat – zeigt die ausgeschnittenen gedruckten und gemalten Titelwörter umgeben von im Kranz angeordneten Farnen. (Abb. 1.6) Das systematische Interesse der Naturforscherin verbindet sich hier mit ihrem ausgeprägten dekorativen Sinn.

Auch die Fotopionierin Julia Margaret Cameron (1815-1879) wurde, nachdem sie 1848 aus Indien nach England zurückgekehrt war, vom *fern fever* erfasst. Zu den ersten fotografischen Versuchen Camerons, die später für ihre Portraits und symbolistischen Figurenarrangements bekannt werden sollte (vgl. Abb. 6.1), gehört eine Montage, bei der sie das Negativ einer von Oscar G. Rejlander (1813-1875) hergestellten Portraitaufnahme wieder verwendete und zum Ausgangspunkt für einen ebenso komplexen wie künstlerisch wirkungsvollen Versuch in *photographic printing* nahm. (Abb. 1.7) Sie legte



1.8 Anna K. Weaver, »Cast thy Anchor in Heaven«, vor 1874, Fotogramm im originalen Rahmen

Rejlanders Negativ auf ein Blatt sensibilisiertes Papier und fügte rundum Farnzweiglein hinzu. Die Kombination der fotografischen Direktkopien (der Farne) und des Prints nach dem Kamera-Negativ wirkt im erzielten Resultat wie ein besonders liebevoll gerahmtes Albumblatt. Die im Direktdruck hell leuchtenden Farnzweige zieren wie zahlreiche, willkürlich verstreute Silberbroschen die Büste der im Positiv dargestellten Portraitierten. (Pauli, 83) Wie bei Enslens »Lichtbild« mit Friedrich dem Großen (Abb. 1.4) rahmen in einem widersprüchlichen Zusammenspiel natürliche Objekte im Negativ das Bild eines Menschen in positiver Wiedergabe.

Bald breitete sich die *Pteridomania* auch in Übersee, in Australien und den Vereinigten Staaten, aus. Eine ganz neue, spektakuläre Ausformung bekam das Farn-Fieber schließlich in dem von Amish People besiedelten Städtchen Salem, Ohio. Dort setzte Anna K. Weaver (Lebensdaten unbekannt) ein von Thomas Gaffield 1869 propagiertes Verfahren im großen Maßstab ein. Anstatt wie üblich fromme Sprüche im Kreuzstich auf ein Stück Leinen zu sticken, arrangierte sie Farnzweige so, dass sich die Buchstaben eines der besonders

beliebten Sinnsprüche bildeten und klebte diese – wie bereits Enslens – auf eine Glasscheibe. (Foresta, 163; Steidl, 344 f.) Das Verfahren erlaubte es Weaver, ihr dekoratives Talent mit ihrem religiösen Eifer aufs Wirkungsvollste zu verbinden. Nach dem kameralosen Direktverfahren belichtet erschien die aus Pflanzenteilen gebildete Buchstabenfolge weiß auf dunklem Grund. (Abb. 1.8) Einzelne wichtige Wörter, wie hier »anchor«, wurden von Weaver bisweilen nicht mit Buchstaben, sondern durch die ebenfalls aus Farben gebildeten Objekte dargestellt, wodurch sie den entsprechenden Begriff hervorheben konnte. An die zwanzig solcher Kompositionen mit Sprüchen wie »The Lord is my Shepherd«, »No Cross no Crown« oder – in drei Varianten – »God bless our Home« verfertigte Anna K. Weaver. Im Jahre 1874 ließ Weaver das Verfahren patentieren, überließ noch im gleichen Jahr die Produktion der Albuminabzüge ihrer Schwester, heuerte Agenten für deren Vertrieb an und zog zusammen mit ihrem Mann nach Bogotá, wo sie den Gewinn aus dem offenbar florierenden Verkauf der patentierten Sinnsprüche für die Missionsarbeit einsetzte.

Kunst und bunte Schmetterlinge

Der Arrangeur der hier reproduzierten Demonstrationstafel (Abb. 1.9), der Fotochemiker Hermann Wilhelm Vogel (1834-1898), scheint sich an der großen Aufnahme von Johann Carl Enslens mit dem Portrait von Friedrich dem Großen (Abb. 1.4) orientiert zu haben. Auch bei ihm nimmt die Reproduktion eines handwerklich produzierten Bildes die Mitte ein. Es ist die »Spitzenklöpplerin« des holländischen Malers Pieter Jacobsz. Duyfhuysen. Das ausgerahmte, auf der Unterlage befestigte kleine Tafelgemälde ist erneut von natürlichen Objekten umgeben, doch sind es diesmal ausschließlich bunte heimische Schmetterlinge. Denn fünfzig Jahre nach der Erfindung der Fotografie geht es Vogel nicht mehr um die perfekte Wiedergabe der Formen in ihren feinsten Ausprägungen, sondern um jene der Nuancen der farbigen Welt. Die abgebildeten, allgemein bekannten bunten Falter sollen die besondere mimetische Leistung der angewandten Technik in der Wiedergabe der Farben belegen. Die Demonstration betrifft nicht nur die Schmetterlinge selbst. Ihre Erscheinung soll auf die dargestellte Kunst in der Blattmitte zurückwirken. Wenn wir wissen, wie das Tagpfauenauge, der Schwalbenschwanz, der Kaisermantel und der Aurorafalter in der Natur gefärbt sind, können wir beurteilen, ob die Farben des Ölbildes im Druck