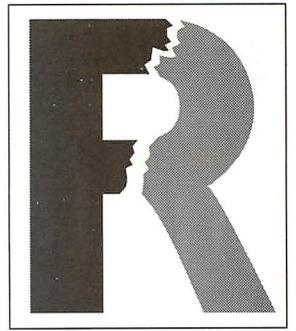


DER FOTORESTAURATOR



RESTAURIERUNG

*Konservierung
alter Fotoalben*

INTERVIEW

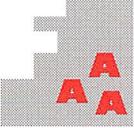
*Justus Göpel:
Die Haltbarkeit
von Fotografie*

FOTOGESCHICHTE

*Carte-de-Visite:
Das Bild für jedermann*

1/94



- RESTAURIERUNG**  Seite 4
Erste Schritte zur Konservierung
alter Fotoalben
- GESCHICHTE**  Seite 8
Carte-de-Visite: Das Bild für jedermann
- FEUILLETON**  Seite 12
Eine Reise in den Spreewald
- INTERVIEW**  Seite 16
Zu Gast im größten privaten
Bildarchiv Berlins
- BÜCHER**  Seite 20
Krones Vermächtnis
- ERINNERUNGEN**  Seite 21
Vor 100 Jahren: Lichtwarks Engagement
für die Fotografie
- AUSSTELLUNG**  Seite 22
Russische Photographie 1840-1940



Bildkonservierung, wozu?

Im Oktober letzten Jahres versteigerte das Auktionshaus Christie's ein schlichtes Schwarzweißbild von Alfred Stieglitz (1864–1946) für umgerechnet 640.000 DM. Der bisher höchste Preiseines Fotos auf einer Versteigerung wurde im Mai mit dem Verkauf einer Aufnahme des Künstlers Man Ray (1890–1976) bei Sotheby's erzielt.

Bis vor wenigen Jahren konnte sich in Europa kaum jemand vorstellen, daß einzelne Fotografien solch großen Wert erlangen können. Diese spektakulären Ergebnisse machen den tiefgreifenden Wandel deutlich, der sich in der Bewertung von Fotografie vollzogen hat. Über die Gründe dafür kann man nur spekulieren. Sicher spielen nicht zuletzt die Veränderungen durch das elektronische Bild eine Rolle. Mehr und mehr wird klar: Die Fototechnik befindet sich im Wandel. In jeder Produktionsstufe werden Abläufe automatisiert. Die manuelle Bedienung einer Kamera sowie die Handarbeit im Labor haben einen nostalgischen Touch bekommen. Immer weniger Fotohändler und Studios bieten zu akzeptablen Preisen Handabzüge, Ausvergrößerungen, Entzerrungen, insbesondere in der Schwarzweißfotografie, an. In der letzten Zeit wuchs daher das Problembewußtsein hinsichtlich konservatorischer Fragen, mit denen sich Fotoarchive und Sammlungen zunehmend konfrontiert sehen. Sehr viele Fotografien sind bereits verloren gegangen. Übermäßige mechanische Beanspruchung, schlechte Verarbeitung bei der Herstellung, ungünstige Umwelteinflüsse und mangelhafte Lagerbedingungen bewirken die Zerstörung vieler Aufnahmen.

Vor diesem Hintergrund wurde im Juni diesen Jahres im Berliner Institut für Arbeitsmarktforschung und berufliche Weiterbildung eine Arbeitsgruppe zusammengestellt, die sich mit der Restaurierung und Konservierung von Original-Fotografien beschäftigt. Das »Labor für kulturhistorische Bildkonservierung« setzt sich aus Mitarbeitern mit fototechnischer Ausbildung sowie kunst- und kulturhistorisch orientierten Wissenschaftlern zusammen. Diese Kombination von Fachleuten ermöglicht neben der

Reproduktion und der Laborarbeit eine vielfältige intellektuelle Auseinandersetzung mit der Fotografie und die Beschäftigung mit Archivierungsfragen. Vor allem dafür nutzen wir eine EDV-Anlage zum Aufbau eines praxisnahen elektronischen Bildkatalogsystems, mit welchem es möglich ist, Fotomaterial zu sichten, ohne ständig die Originale zu bewegen. Außerdem können mit Hilfe eines Rechners farbstichige, verblichene oder beschädigte Dias rekonstruiert werden.

Zu unseren ersten Zielsetzungen gehört die Herausgabe dieser Fachpublikation, welche die Kommunikation zwischen Spezialisten auf den Gebieten der Fotorestaurierung, der Geschichte des Mediums und der Fotoarchivarbeit fördern soll. Der Austausch über solche spezifischen Probleme sollte unserer Ansicht nach zwischen all jenen verstärkt werden, die ihre fotografischen Kenntnisse und Erfahrungen in der praktischen Sammlungs-, Archiv- und Ausstellungsarbeit erwerben konnten.

Darüber hinaus möchten wir für alle an diesem Thema Interessierten ein Forum sein. DER FOTORESTAURATOR erscheint vierteljährlich. Jede Ausgabe wendet sich einem Schwerpunktthema zu. Die Redaktion wird Beiträge aus Fachkreisen zusammentragen. Sie, liebe Leser, sind daher herzlich eingeladen, uns Ihre Meinungen und Erfahrungen, überhaupt alles Wissenswerte zu diesem Thema und natürlich auch Ihre Kritik, mitzuteilen. Wir würden uns über Ihre Reaktion freuen.

Thomas Gade
(Projektleiter Labor für kulturhistorische Bildkonservierung und verantwortl. Redakteur)

Impressum:
DER FOTORESTAURATOR
Heft 1, Januar 1994

Herausgeber:
IABW, Institut für Arbeitsmarktforschung und berufliche Weiterbildung e.V.
Schwedter Str. 34a,
10435 Berlin,
Tel: 030/448 18 54,
Telefax: 030/448 10 55

Redaktion:
Thomas Gade (verantwortl.)
Stefan Wendel,
Ulrike Eden

Entwurf und Layout:
Falko Mieth

Lithografie: Satzstudio
MediaSoft GmbH

Druck: Jürgen-Wille-Druck,
Berlin-Weißensee

ISSN: 0944-7040

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Mit Ausnahme der gesetzlich zugelassenen Fälle ist eine Verwertung ohne Einwilligung des IABW strafbar. Die Redaktion behält sich die Kürzung von Beiträgen vor. Für unverlangt eingesandte Manuskripte, Fotos und Illustrationen übernimmt der Herausgeber und die Redaktion keine Haftung. Anspruch auf Ausfallhonorar, Archivgebühren und dergleichen bestehen nicht. Für den Inhalt namentlich gekennzeichnete Beiträge sind die Redaktion und der Herausgeber nicht verantwortlich.

Titelbild:
Beschädigte Seite eines Fotoalbums mit Porträt, vermutlich spätes 19. Jahrhundert, vergrößert

Manuela Zapf

Erste Schritte zur Konservierung alter Fotoalben

Nebestehender Bericht faßt die Erfahrungen zusammen, die im Labor für kulturhistorische Bildkonservierung bei der Säuberung und Identifizierung alter Fotoalben, insbesondere Carte-de-Visite-Alben aus der Zeit um die Jahrhundertwende, bisher gesammelt werden konnten.

Abb. Seite 5: Albumseite mit Cabinetfoto, Beschädigungen am Fenster, undatiert, vermutlich Ende 19. Jahrhundert, leicht vergrößert.

Die Abbildungen auf den folgenden Seiten zeigen Arbeitsschritte bei der Säuberung eines Carte-de-Visite-Albums.

Fotoalben als zusammengefaßte und oft über einen langen Zeitraum hinweg aufbewahrte "Bildgedächtnisse" sind uns so vertraut, daß es schwerfällt, in ihnen ohne weiteres den Wert eines historischen Quellenmaterials zu erkennen. Wohl gemerkt, nicht nur die Fotos in ihm, sondern das Album als Ganzes, in seiner Ordnung und Struktur und nicht zuletzt in seiner äußeren und inneren Gestaltung, läßt viele Rückschlüsse zu, einmal auf die Zeit, aus der es stammt, zum anderen auf die Menschen, die es zusammengestellt haben.

Selbst die Alben, welche wir mit unseren eigenen Fotos gefüllt haben, können später einmal einen solchen Wert annehmen. Denn auch sie beinhalten nicht mehr, aber auch nicht weniger, als festgehaltene Bruchstücke vergangenen Lebens: Biographisches, Alltagsausschnitte, Ereignisse, unendlich viele Hinweise auf die verschiedensten Details der Vergangenheit! Dabei ist natürlich nicht immer jede Einzelheit wichtig, aber im Kontext der verschiedenen abgebildeten Details ergeben sich oft interessante, aufschlußreiche Aspekte.

All das wurde viel deutlicher, als wir uns alten Alben zuwandten. Ihr Wert als historische Quelle war uns sogleich bewußt. Mit dem Aufkommen der Carte-de-Visite Fotografie verbreitete sich zuerst vor allem in bürgerlichen Haushalten die Gewohnheit, Lichtbilder in Alben aufzubewahren. Die frühen Alben des 19. Jahrhunderts wurden in der Regel aufwendig hergestellt. Man verwendete verschiedene Materialien wie Metall, Holz, Leder, Gobelins oder Samt für den Einband. Das Leder wurde häufig kunstvoll geprägt. Aus Metall wurden Verschlüsse, aufwendige Verzierungen, Beschläge und Scharniere gefertigt. Für die einzelnen Seiten verleimte man dicken Karton und Papier. Schließlich arbeitete man Passepartouts für die gängigen Standardgrößen, die auf Karton aufgezogenen Carte de Visite- oder Cabinetbilder, in das Material. Die Aufnahmen wurden in Schlitze geschoben und in Passepartouts plaziert. Oft wurden die Seiten mit goldenen Verzierungen versehen.

Jeder, der sich etwas näher mit der Geschichte der Fotografie befaßt hat, wird ihre Entwicklung von einem relativ schwerfälligen, experimentellen und teuren Prozeß hin zu der weitverbreiteten, nicht mehr wegzudenkenden Massenfotografie nachvollziehen können. Parallel zur Industrialisierung der Fotografie entwickelte sich die industrielle Herstellung von Fotoalben. Fotos wurden damals überwiegend im Ate-

lier vor künstlichen Hintergründen aufgenommen, wobei die Modelle mit verschiedenen Requisiten ausgestattet (siehe auch den folgenden Beitrag über Carte-de-Visite) wurden. Die dabei entstandenen Bilder waren für die Kunden sehr wertvoll. Dementsprechend betrachtete man das aufwendig hergestellte Fotoalbum als angemessenen Aufbewahrungsort für die kostbaren Aufnahmen. Erst mit der weiten Verbreitung der Amateurfotografie um die Jahrhundertwende wurden die Alben immer schlichter.

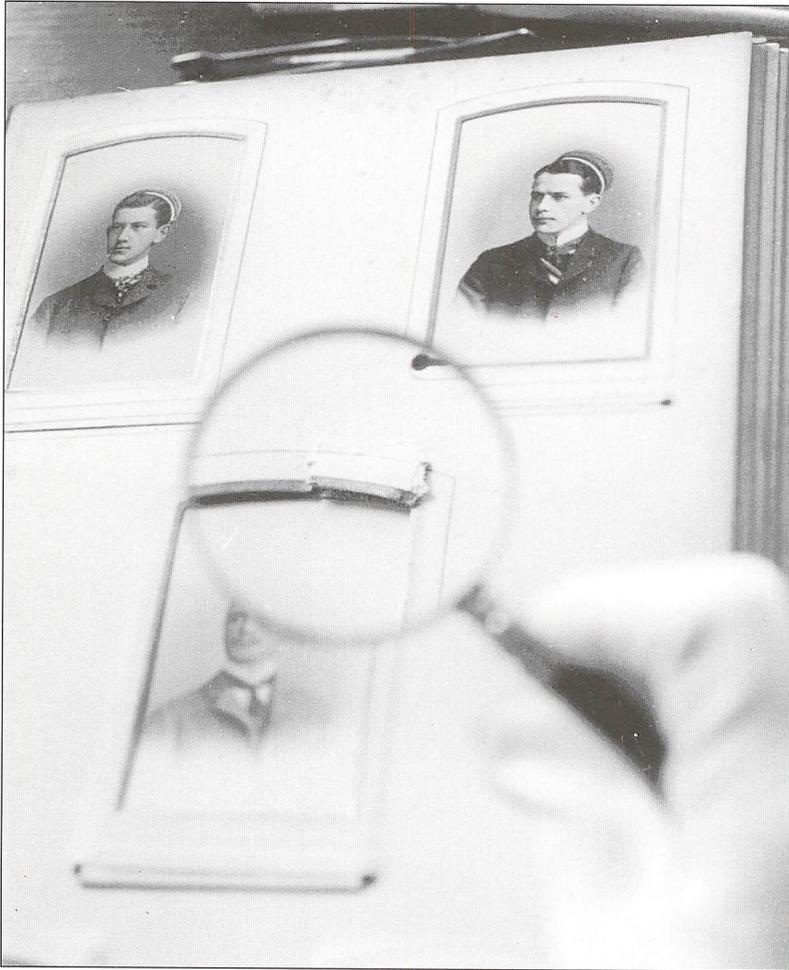
So ist gerade der kunstvollen und robusten Handwerksarbeit des 19. Jahrhunderts zu verdanken, daß uns heute noch verhältnismäßig viele Fotoalben aus dieser Zeit erhalten geblieben sind. Oft zeigen die Einbände, welchem Maß an Gebrauch oder sonstigen mechanischen Ansprüchen sie ausgesetzt waren. Vielfach weisen die Alben äußerlich Feuchtigkeitsschäden auf. Dennoch befinden sich die darin enthaltenen Fotografien meist in einem recht guten Zustand. Mechanische Zerstörungen sind an ihnen in der Regel nur dann festzustellen, wenn die Bilder aus den Passepartouts herausgefallen waren.

So mußten wir feststellen, daß häufig die sich lose in den Alben befindlichen Fotografien viel stärkere Beschädigungen aufweisen, als die in den Passepartouts, die wahrscheinlich nie wieder bewegt wurden.

Folgerichtig gehört die Entnahme, Säuberung und Registrierung der losen Fotografien zu den ersten Arbeitsschritten beim Aufarbeiten von alten Fotoalben. Anschließend werden die Alben möglichst gründlich aber vorsichtig gereinigt. Hierbei hat sich die Benutzung von weichen Pinseln in unterschiedlichen Größen bewährt. Damit werden der feine Staub, brüchige Papierfetzen und sonstiger Schmutz beseitigt. In manchen Fällen läßt sich der Staub sehr gut mit Druckluft entfernen, doch ist dabei größte Vorsicht geboten! Grundsätzlich darf man Druckluft nur nach sorgfältiger Prüfung der zu reinigenden Oberfläche verwenden, ein zu kräftiger Luftstrahl könnte brüchiges Papier zerstören! Dann wäre der Schaden größer als der Nutzen.

Beim direkten Umgang mit den Fotos sind selbstverständlich Baumwollhandschuhe zu tragen, um den Kontakt der empfindlichen Bildoberfläche mit dem chemisch aktiven Schweiß zu verhindern. Jeder kennt die zahlreichen Beispiele von deutlichen Fingerabdrücken auf Fotografien. Bei der Säuberung der Alben ist ohnehin größte Sorgfalt und viel Fingerspitzengefühl not-





*Feststellen der Schäden
am Album, Risse an den
Bildfenstern mit Lupe
deutlich sichtbar*



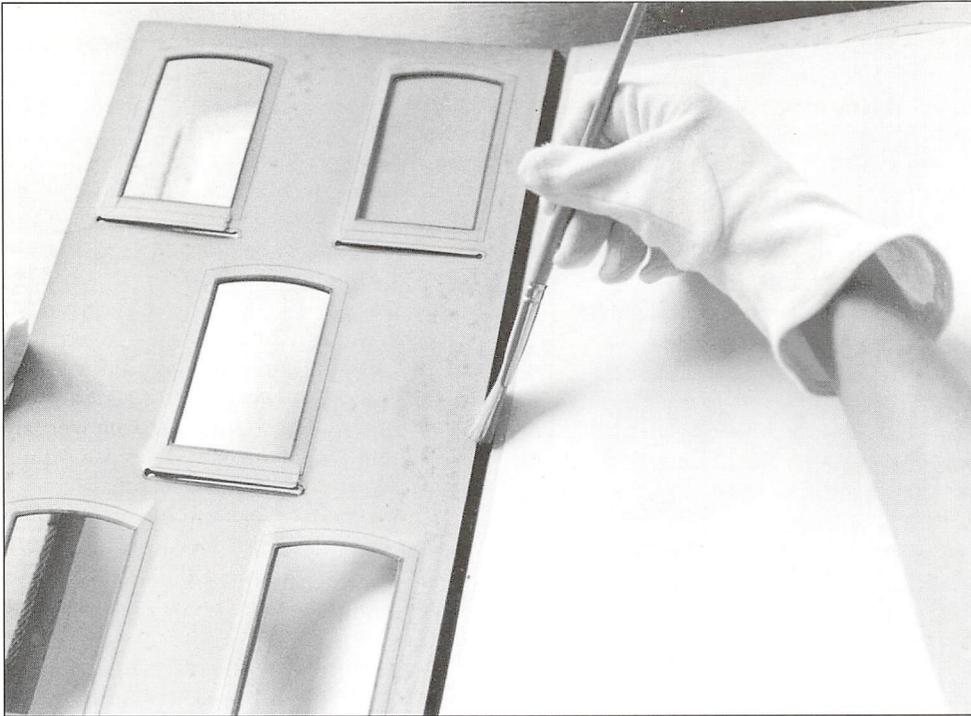
*Vorsichtiges Herausnehmen
der Fotos mit geeigneter
Pinzette*

wendig, um keine zusätzlichen Schäden zu verursachen. Wie leicht kann eine Seite einreißen oder sich Schmutz in einem Spalt ansammeln, wenn ein zu harter Pinsel benutzt oder mit zu großer Hast gearbeitet wird.

Oft ist es notwendig, alle Fotografien aus dem Album zu entfernen, um es umfassend reinigen zu können. Die Entnahme der Fotografien ist unter Berücksichtigung der bereits erwähnten Aspekte in der Regel nicht leicht. Viele Fotografien sitzen sehr fest in den Passepartouts und müssen deshalb vorsichtig mit Hilfe von dafür geeigneten Pinzetten, die nicht zu spitz oder scharf sein sollten, herausgezogen werden. Dabei darf man natürlich weder das Album noch die alten Fotografien beschädigen.

In Zusammenarbeit mit Buchrestauratoren besteht zwar durchaus die Möglichkeit, Beschädigungen (wie z.B. Risse, Wasser, oder Stockflecken, Pilzbefall, ausgerissene Seiten, sich auflösende Einbände) größtenteils zu beheben. Dieser Aufwand rechtfertigt sich aber nur bei Fotoalben, die besonders wertvoll sind.

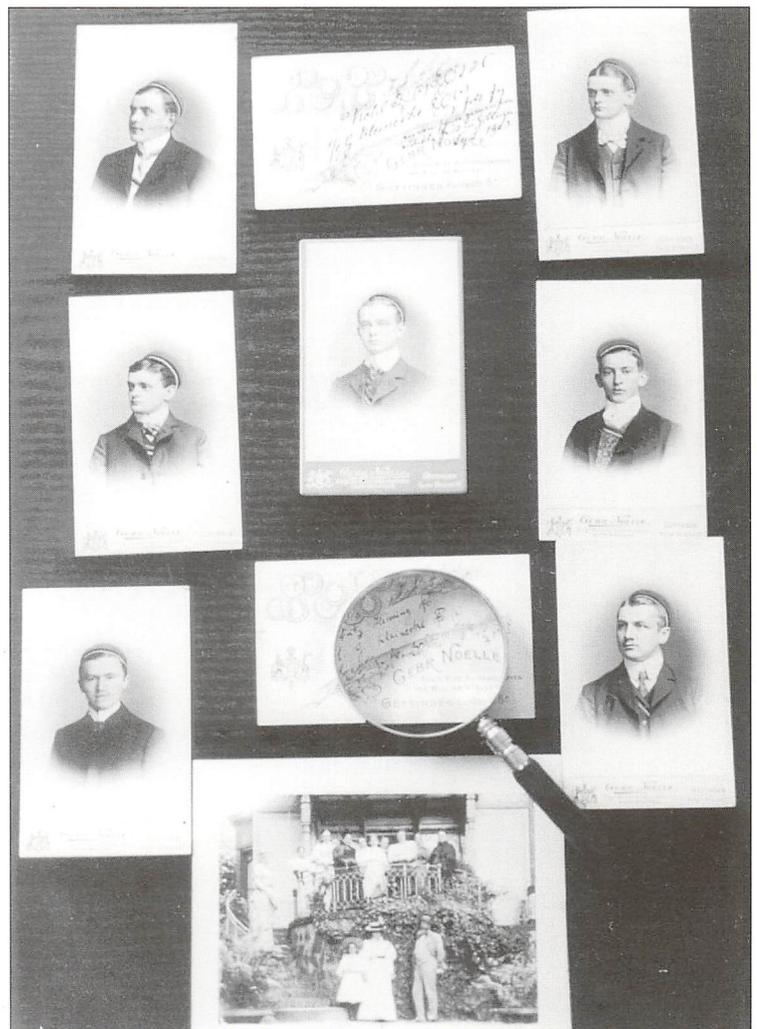
Ausschlaggebend für die Restaurierung eines Albums sollten sein kulturhistorischer Wert und der Wert der in ihm aufbewahrten Fotografien sein. Die dafür notwendigen Entscheidungen werden in Zusammenarbeit mit erfahrenen Kunsthistorikern getroffen. Bei Entnahme von Fotografien aus einem Album entsteht meist noch ein weiterer aufschlußreicher Aspekt, denn oftmals kann man auf den Rückseiten der Abzüge wichtige Informationen über Zeit und Ort der Herstellung der Fotos finden, welche für die weitere Bearbeitung und Archivierung von großer Bedeutung sein können. Erfahrene Fotorestauratoren können unter Anwendung verschiedenster Analyseverfahren eine Bestimmung der verwendeten Fotomaterialien und Herstellungsverfahren vornehmen. Mit Hilfe eines schwachvergrößernden Mikroskops beispielsweise, sind Aussagen über die Art der Papierherstellung möglich. Sehr häufig findet man Albumin, und Kollodiumpapiere, die bis zur Jahrhundertwende datieren. Salzpapierabzüge wurden nur bis ca. 1855 verwendet, daher sind sie fast immer fotografische Kostbarkeiten. Obwohl das gleiche von Ferrotypien gesagt werden kann, die ihre größte Verbreitung in Amerika zur Zeit des Bürgerkrieges hatten, ist ihre relativ große Anzahl auch in Alben aus Deutschland erstaunlich. Eine Ursache liegt vielleicht in ihrer großen Stabilität. Bei der Konservierung der Fotoalben wiederum sind Ferrotypien mit besonderer Vorsicht zu behandeln, denn bei der Entnahme aus



*Säubern des Albums nach
vollständiger Entnahme
der Fotos*

*Auswerten
und Registrieren
des Bildmaterials
(Abbildung unten)*

den Passepartouts können die scharfen Metallkanten schnell Schaden anrichten. Nach erfolgreicher Reinigung empfiehlt es sich, zwischen die einzelnen Seiten ein dünnes Blatt säurefreies, gepuffertes weiches Silversafe-Papier zu legen. Dies verhindert einerseits ein Aneinanderreiben der Fotografien beim Blättern und mindert zum anderen einen Einfluß, von etwaiger in der Umgebung befindlicher Säure auf die empfindlichen alten Fotografien.





Ulrike Eden

Carte-de-Visite: Das Bild für jedermann

1852 oder 1853 erschien ein bis dato unbekannter Herr namens Disdèri in Paris. Der in Genua geborene Sohn eines Tuchmachers gilt als der Erfinder der Carte-de-Visite-Fotografie, die bald darauf die Metropolen der Welt erobern sollte.

Er, den seine Zeitgenossen als ungebildet empfanden, bewies besonderen Realitätssinn, indem er dem Repräsentationsbedürfnis der aufstrebenden Schichten des Bürgertums neue Ausdrucksformen verlieh. André Adolphe Eugène Disdèri (1819 – 1890) war vor allem ein mit allen Wassern gewaschener Geschäftsmann. Selbst sein Buch »Die Photographie als bildende Kunst«, das bereits 1864 in deutscher Übersetzung erschien, liest sich wie eine »clevere Anleitung zum Geldverdienen«.¹ Disdèri kreierte die Mode der kleinen, auf Karton gezogenen Miniatur-Fotoportraits, die man anstelle von Visitenkarten überreichte. Er popularisierte damit mehr als alle seine Vorgänger die noch sehr junge Fotografie. Sein Gespür für die bestehende Marktlücke wurde durch einen glücklichen Umstand unterstützt: Napoleon der III. ließ sich von Disdèri porträtieren, während sein Armeekorps vor dem Atelier geduldig wartete. Das verschaffte Disdèri zusätzliche Popularität. 1854 erfolgte die Patentierung seiner Erfindung, und sein Atelier expandierte schnell zum größten und luxuriös eingerichteten in Europa.

Grundlage für seinen Erfolg bildete das von F.S. Archer entwickelte Naßplattenverfahren, das eine Belichtungszeit von nur wenigen Sekunden erforderlich machte. Dieses sog. nasse Kollodiumverfahren ermöglichte konturenreine, zart gezeichnete Fotografien und war Grundlage für eine kommerzielle Nutzung im großen Umfang.

Das für damalige Zeiten ungewöhnliche Format von annähernd 6x9 cm – das der Größe einer Visitenkarte entsprach – sorgte anfangs für viel Aufregung. Die bis dahin verbreiteten Portrait-Fotos aus den wenigen, aber berühmten Ateliers besaßen nämlich ein deutlich größeres Format und ermöglichten somit eine detailreichere Darstellung der abgebildeten Individuen. Sie waren aber nur für wenige Bürger erschwinglich.

Disdèris neues Carte-de-Visite-Verfahren, macht sich die Entdeckung des Glasnegativs zu Nutze, ersetzte die bis dahin gebräuchlichen Metallplatten und ermöglichte mehrere Abzüge von einem Negativ. Er verwendete zunächst Spezialkameras mit

vier Objektiven und einer innerhalb der Kamera verschiebbaren Plattenkassette. Vier Belichtungen paßten auf jede Hälfte des Negativs, d.h. auf einer ganzen Platte war Platz für acht Aufnahmen. Da die teuren Grundstoffe den bedeutendsten Kostenfaktor darstellten, bot die optimale Ausnutzung durch Verkleinerung des Formats die einzige Möglichkeit, die Herstellungskosten und somit auch den Endpreis zu senken.

Das eröffnete auch den ärmeren Schichten die Möglichkeit, jenes »in Besitz zu nehmen«, welches bisher den Wohlhabenden vorbehalten war. Das entsprach der Marktstrategie Disdèris, der durch Preissenkung neue Käuferschichten gewinnen wollte. Damit stand er übrigens im Widerspruch zu Nadars Marktstrategie, der »durch eine Verknappung des Angebots versuchte, den Preis hochzuhalten«.²

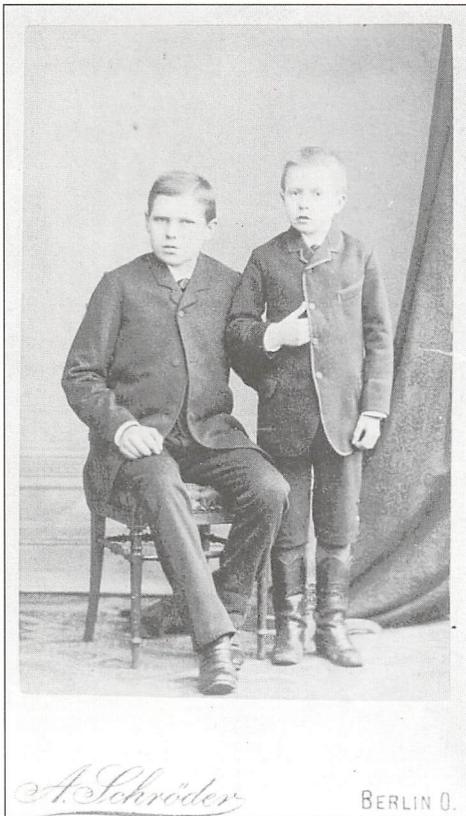
Schon bald sank die Nachfrage bei den Fotografen, welche die herkömmliche großformatige Portraitfotografie weiterbetrieben. Sie standen plötzlich der Entscheidung gegenüber, ihr Geschäft einzustellen oder sich der Nachfrage nach Fotos im Visitenkartenformat zu stellen. Das bewirkte, daß Disdèris Monopolstellung trotz Patentierung nicht von Dauer war, zumal überliefert ist, daß seine Kundenbetreuung im Laufe der Zeit als unbefriedigend empfunden wurde.

Die Wahl der Motive und die Bildgestaltung wurden durch das neue Format jedoch unwesentlich beeinflusst. Portraits von Verwandten, Bekannten und von Prominenten waren besonders gefragt. Seit ca. 1860 sammelte man sie in Alben oder rahmte sie, um das jeweilige Interieur mit ihnen zu schmücken. Sie sind bis heute massenhaft vor allem als Einzelportraits erhalten geblieben. Demgegenüber ist das Gruppenportrait seltener. Neu war die sicher auf eine Kommerzialisierung hin ausgerichtete Idee Disdèris, Kulturgüter und Kunstwerke mittels der Fotografie den Bürgern im großen Umfang, billig und schnell zugänglich zu machen.

Frühe Carte-de-Visite (aus den 1850er/60er Jahren) verweisen noch auf die Bildnisvorstellungen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts mit seinen realistischen, nüchternen Einstellungen, die das getreue Abbild des Menschen zum Ideal erhoben hatten. Mitte des 19. Jahrhunderts war ein Höhepunkt dieser realistischen Auffassung in der Kunst erreicht.

1 Sachse, R., in »Silber und Salz«, Köln und Heidelberg 1989, S. 585

2 Scheurer, H. J., »Die Industrialisierung des Blicks. Zur Kultur und Mediengeschichte der Fotografie«, 1987, S. 90



Die Abbildungen zeigen eine Auswahl von typischen Carte-de-Visite-Fotos, Vorder- und Rückseiten in Originalgröße, undatiert, vermutlich spätes 19. Jahrhundert.





Später dann, bis zum ersten Weltkrieg, wurde die Fotografie, insbesondere die Portraitfotografie, mehr und mehr von einer Sehweise erfaßt, welche die Ästhetik einer idealisierenden Malerei verinnerlicht hatte. Cartes-de-Visites zeigen Personen vorwiegend in steifer, gestellter Haltung, und das, obwohl es längst möglich war, Momentaufnahmen zu machen.

Viele Vorgänger Disdèris schufen individualisierende Portraits mit einer die Charakteristika der Persönlichkeit betonenden schlichten Gestaltung. Die historisierenden Tendenzen im 19. Jahrhundert führten jedoch bald dazu, daß die Kunden sich immer mehr repräsentativ abgebildet sehen wollten. Dies bewirkte eine starke Schematisierung der Darstellung der Menschen. Disdèri selbst spricht von »der Darstellung der möglichst idealen Seite des Naturells«.³

Die schematische Verwendung bestimmter Staffagen und Kulissen sollte dazu dienen, die eigene Person respektabler erscheinen zu lassen. Diese – in Kombination mit den typischen Körperhaltungen – wurden z.T. der höfischen Bildniskunst entlehnt.

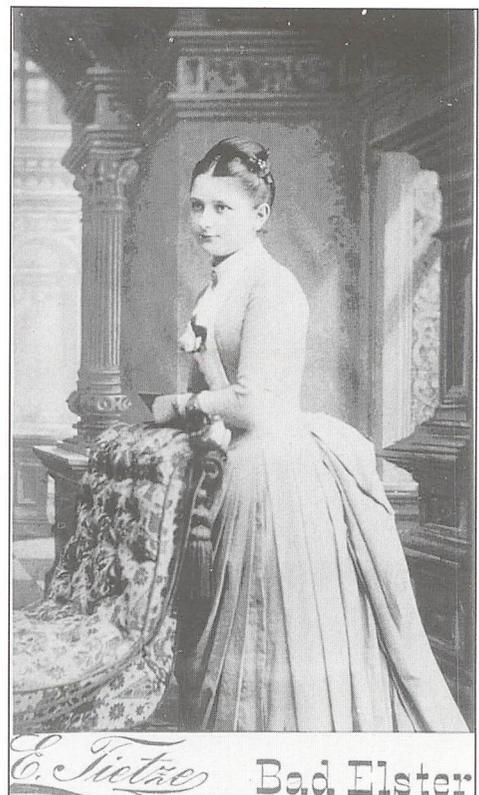
Überhaupt kann man im barocken Illusionismus ein Vorbild für die Ateliers der Fotografen sehen. Topfpflanzen und Gemaltes ließen den Abzubildenden in einem Gartenwinkel erscheinen; der seitlich geraffte Vorhang machte aus ihm eine offizielle, bedeutende Persönlichkeit. Gemalte Landschaften, nicht selten über eine ganze Wand, wurden zum Ausdrucksträger einer diffusen, romantischen Natursehnsucht. Postamente, Ballustraden und niedrige Mauern dienten zur Trennung von Bildvordergrund und Hintergrund. Besonders häufig zeigen die Carte-de-Visite neobarocke Tischchen und Stühle, die die Komposition abrunden, immer aber auch Hinweise auf den gutbürgerlichen Hintergrund geben sollten. Mit der massenhaften Verbreitung der Carte-de-Visite-Fotografie wird die Hintergrundgestaltung zunehmend klischeehaft und weniger aufwendig, nicht zuletzt auch deshalb, weil viele Fotografen finanziell nicht in der Lage waren, ihr Atelier abwechslungsreicher auszugestalten.

Die Atelierfotografie dieser Zeit ist Ausdruck des verbreiteten Bedürfnisses nach Beschönigung bzw. Idealisierung. Auch der einfache Bürger will sich mit den Symbolen des Bildungsbürgertums, aber auch mit den traditionellen Symbolen des Adels umgeben (und damit identifiziert werden) und gleichzeitig sein Selbstbewußtsein als aufstrebender Bürger demonstrieren.

In diesem Spannungsfeld ist die Carte-de-Visite-Fotografie entstanden. Die künstlerischen Möglichkeiten sind auffällig eingeschränkt und entsprechen in keiner Weise den bereits vorhandenen Techniken und Materialien. Wichtig war vor allem der Erinnerungs- und Sammelwert der Carte-de-Visite-Bilder. Die auf Massenproduktion ausgerichtete Arbeit der Fotografen und der auf Repräsentation ausgerichtete Geschmack der meisten Kunden bestimmten die Qualität der Bilder.

Disdèris Fotografien zeichnen sich sogar durch »das Fehlen jeglicher individueller Physiognomie«⁴ aus, empfindet Gisèle Freund. Die Carte-de-Visite-Fotografen, die aus den verschiedensten Berufen kamen, richteten sich nach den ästhetischen Ansprüchen ihrer Kunden, die sich wiederum an den Standards der Kunstakademien orientierten. Das allerdings war keine Quelle für neue künstlerische Impulse, wie sie von großen Fotografen, beispielsweise von Nadar, ausgingen.

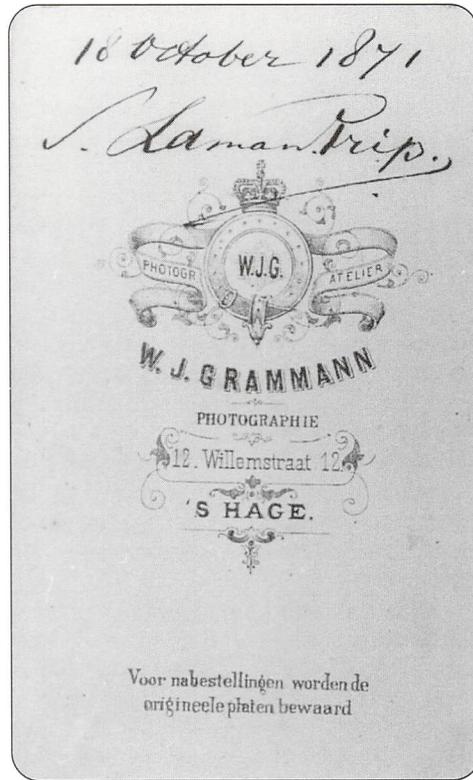
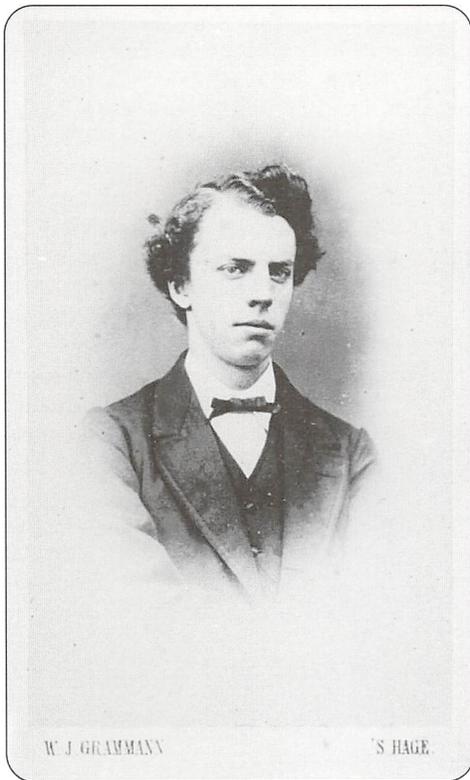
Ungeachtet aller Einschränkungen, die aus der Massenproduktion, der damit zusammenhängenden Marktbedingungen sowie den Marktstrategien erwachsen, ist die Gattung der Carte-de-Visite-Fotografie aus kultur- und sozialhistorischem Blickwinkel als äußerst interessantes, einflußreiches Bildmedium nicht zu unterschätzen.



³ Peters, U., *Stilgeschichte der Fotografie ... 1839 - 1900*, Köln 1979, S. 88

⁴ Freund, G., *»Photographie und Gesellschaft«*, München 1976

Carte-de-Visite mit illusionistischem Hintergrund (gemalte Palastarchitektur)



Carte-de-Visite, Vorder- und Rückseite in Originalgröße, datiert mit 18. Oktober 1871



Berliner Carte-de-Visite im selteneren Querformat, Familienportrait vor gemalter Landschaft.

Ulrich Ebell

Eine Reise in den Spreewald

Fontanes Spreewaldreise ist detaillierter beschrieben in: *Fontane, Theodor: »Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Dörfer und Flecken im Lande Ruppin. Unbekannte und vergessene Geschichten aus der Mark Brandenburg.«* Hrsg.: G. Erler unter Mitwirkung von Th. Erler Berlin: Aufbau Verlag, 1992, 3. Auflage, S. 7 ff.

Weitere Hinweise finden wir in dem Wanderbuch: *»Wanderbuch für die Mark Brandenburg«* Bearbeitet von Dr. E. Albrecht und Dr. E. Graupe 2. Teil, weitere Umgebung von Berlin. Mit 11 Karten Berlin: Verlag von Alexius Kießling, 1892

Unsere Abbildungen zeigen anonyme Fotos, die auf einer Spreewaldreise und bei einem Badeausflug vermutlich um 1900 entstanden sind, sowie eine handschriftliche Widmung auf der Innenseite des Mappendeckels.

»Im Dorf Leipe, das wir auf unserem Rückweg passierten, trafen wir hauptstädtische Gesellschaft, die der wachsende Schönheitsruf des Spreewaldes herbeigelockt hatte.« So Fontane im Kapitel »In den Spreewald«, dem 4. Teil seiner »Wanderungen durch die Mark Brandenburg«, dem »Spreeland«. Fontane hatte diese Spreewaldreise vom 6.8. bis 8.8.1859 unternommen. Die Görlitzer Bahn war noch nicht gebaut, also nahm er die Nachtpost. Mit Tagesanbruch war er in Lübben, im Frühlicht wurde der Kirchturm von Lübbenau sichtbar. Und in Lübbenau, der Spreewaldhauptstadt, nimmt Fontane im Gasthof »Zum braunen Hirsch« Quartier. Hier beginnt sein Bericht, von hier unternimmt er unter Führung von Kantor Clingenstein und Fährmann Birkig die Kahnfahrt in den Spreewald.

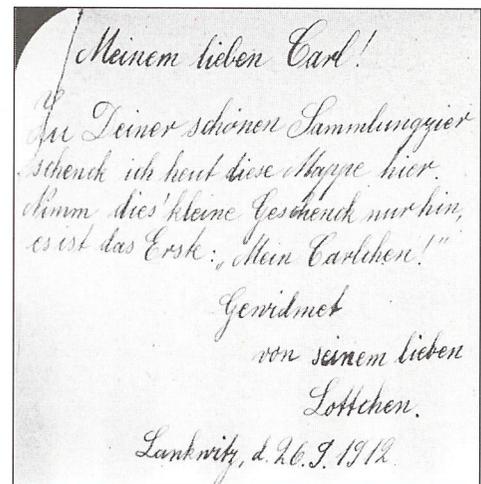
Nach Fontane haben tausende und aber-tausende Hauptstädter den Spreewald besucht, nur, sie haben uns nicht einen so lebendigen Bericht wie Fontane hinterlassen. Doch manchmal hinterließen sie uns andere Kostbarkeiten: Fotos, die wir, wenn wir Glück haben, sorgsam in Fotoalben oder Mappen geordnet hier und da entdecken können.

Was für Fontane der Notizblock im Reisegepäck war, war für Reisende 50 Jahre später die Rollfilmkamera und die Planfilmkamera. Dazu kamen Wanderbücher oder der Baedeker, ja selbst in Rudolf Herzogs jährlich erscheinender Agenda fand der Ausflügler sehr genaue Hinweise für die Spreewaldreise.

Die Hauptstädter fuhren vom Görlitzer Bahnhof mit der Berlin-Görlitzer Eisenbahn bis Halbe, Lübben oder Vetschau. Dort wurden ihnen auf den Bahnsteigen als ein erster Gruß des Spreewaldes bereits die sauren Gurken zum Kauf angeboten. Von diesen Orten aus wurden zahlreiche Routen empfohlen zu Spreewalddörfern, zu Gaststätten, zu Kahnfahrten, zum Kirchgang nach Burg, nach Straupitz mit Rundblick von der Kirche, nach Lehde und Lübbenau. Lübbenau war jetzt weniger Ausgangspunkt der Reise, als vielmehr der End- und Höhepunkt. Hier erwartete wie zu Fontanes Zeiten - neben anderen Etablissements - nach wie vor der Gasthof »Zum braunen Hirsch« die Gäste.

Mit ihrer Kamera fingen die Hauptstädter Motive ein, die ihnen interessant und wichtig erschienen. Das war sicher nicht der Görlitzer Bahnhof. Nein, den kannten die Berliner. Außerdem trieb sich dort, schon wenn man morgens losfuhr, allerlei zwie-

lichtiges Volk herum. Auch die Fahrt in der Bahn wurde nicht im Bilde festgehalten, zumal das mit technischen Problemen verbunden war. Und der Kirchturm der Nikolaikirche im Frühlicht? Auch den finden wir nicht in der vor uns liegenden, in Berlin erworbenen Mappe mit der Widmung aus dem Jahre 1912. (Abb. S.12) Zusätzlich zu dieser Widmung ist der Mappendeckel mit den ineinander verschlungenen Initialen CH geschmückt. In der Mappe liegen sorgfältig auf Pappen geklebte Fotos im Format 13 x 18cm, allesamt Urlaubserin-



nerungen und Aufnahmen von Ausflügen und-lose in die Mappe hineingelegt-Fotos aus dem Spreewald.

Das sind Motive, die Beleg dafür sind, daß man tatsächlich da war, Motive mit dem Reiz des Fremden und, für die Hauptstädter zumindest, dem Reiz des Exotischen. Natürlich vergaß man nicht, sich selbst in entsprechender Kulisse ins rechte Licht zu setzen.

Da sehen wir die alte Schleuse bei Lübbenau, im Vordergrund den mit Stroh ausgelegten Kahn. Vorne im Kahn liegt Sohne-mann und hält eine selbstgebastelte Angel ins Wasser, mit der er den von Fontane gepriesenen Spreewaldhecht garantiert nicht aus dem Wasser ziehen wird. (Abb. S.13 oben) In der Mitte des Kahns sitzen zwei Frauen, hinter ihnen steht der Fährmann. Rechts am Bildrand auf dem Ufer lagert der Mann, der auf fast allen Bildern in der Mappe zu sehen ist. Ist das Carl, dem diese Mappe 1912 geschenkt wurde? Und der Fährmann? Ist der Abgelichtete wirklich der Fährmann? Nein, das ist einer der Hauptstädter, der für die gestellte Szenerie die Ruderstange in die Hand nehmen durfte, so wie wir das auch auf anderen Bildern



Beim Sichten der Amateurfotos der vorliegenden Mappen wurde deutlich, daß Fotos nicht nur für sehr unterschiedliche Fachdisziplinen von Belang sein können, wie die Volkskunde, die Regionalgeschichte, die Tourismusbranche oder selbst die Werbung. Da sich aber wichtige Zusammenhänge erst durch Auswertung mehrerer Fotos erschließen, sollten Alben und Mappen in ihrer Gesamtheit erhalten bleiben.

sehen. Nachtwächter Birkig, der sich bei Fontanes Fahrt als Fährmann ein Zubrot verdiente, sah entschieden anders aus.

Genauso gestellt ist die Aufnahme, auf der die beiden Kähne aneinander liegen (Abb. S. 13 unten). Der Sohn hat hier keine Angel in der Hand, dafür trägt er das zeittypische Matrosenkostüm. Im rechten Kahn sitzt vorne ein echter Fährmann, den wir an seiner Mütze erkennen.

So reiht sich Foto an Foto. Mit jedem Foto wächst unsere Neugierde und mit wachsendem Interesse bedauern wir, daß wir die Spreewaldreise nicht vollständiger rekonstruieren können. Manches, was Fontane so wunderbar schilderte, breitet sich nun – wenn auch 50 Jahre später, unvollständig und mit anderer Akzentuierung – vor uns aus. Doch wie eine Spreewaldreise im Detail verlief, mit welchen Erwartungshaltungen die Leute kamen und welcher Herkunft sie waren, darüber geben uns die vorliegenden Fotos nur unzureichende Auskunft. Besonders interessiert uns natürlich Carl, der einstige Besitzer der Mappe. Wer unter den Abgelichteten ist Carl? Wie alt war er, welchen Beruf übte er aus, in welcher Berliner Gegend wohnte er? Ist unser Carl einer der Gelegenheitsfotografen, die man etwas abwertend als Knipser bezeichnet, ist er Foto-Amateur oder sammelt er nur Fotos, die andere gemacht haben? Mit welcher Kamera wurden die Aufnahmen gemacht?

Da die Fotos nicht beschriftet sind, können wir eine Antwort auf unsere Fragen nur von den Fotos in der Mappe selbst erhalten. Wir schauen uns nochmals Abb. S. 13 oben an. Unser vermeintlicher Carl hält doch offensichtlich den Ball des Fernauslösers in der rechten Hand und die helle Linie, die wir erkennen, ist die Schnur desselben. Auf Abb. S. 13 unten bedient den Fernauslöser der Mann, den wir für den Fährmann halten. Auf Abb. S. 15 oben haben sich die Hauptstädter vor ein Spreewaldhaus mit seinen Bewohnern gestellt. Carl – wiederum mit dem Fernauslöser in der Hand – steht links im Bild und blickt in die Kamera. Vorher hat er die Szenerie, die das Foto zum Genrebild werden läßt, recht geschickt aufgebaut. Sicherlich ist er nicht nur ein Gelegenheitsfotograf. Beim Durchblättern der Mappe stellen wir fest, daß die Mehrzahl der Bilder nach diesem Prinzip fotografiert wurde, wobei den Aufnahmen manchmal eine gewisse Komik anhaftet. So posieren auf Abb. S. 15 unten zehn Männer mit Badekostümen im Wasser. Carl steht, wie immer, seitlich und hält den Fernauslöser in der Hand. Wir nehmen die Lupe in die Hand und erkennen deutlich im Wasser die Schnur.

Die Mappe ist gefüllt mit Fotos, die bei Reisen mit der Familie und Ausflügen mit dem Verein (oder ist es die Belegschaft der Firma oder der Dienststelle?) gemacht wurden. Bei Gruppenfotos geben sich die Männer ausgelassen männlich und ungezwungen, bei Fotos in der Familie hingegen männlich seriös. Es gibt Erinnerungsfotos von Landschaften, in die man sich als Staffage stellt oder setzt, gerne mit einem erhobenen Glas oder in anderen Posen. Die Namen der Gaststätten, vor denen man ausgeruht, Architekturen in den Städten oder die Landschaft selbst geben Auskunft über die Wanderrouten und Reiseziele.

In der Mappe finden wir eine Aufnahme, die auf einem Friedhof gemacht wurde und die uns weitere Hinweise zu unserer Hauptperson gibt. Auf einem Grabstein sehen wir den Nachnamen unseres Carl und die Geburts- und Sterbedaten: 1854 – 1924. Carl ist also, als er die Mappe geschenkt bekam, 58 Jahre alt. Alle Männer auf den Fotos erscheinen aber jünger, das läßt den Schluß zu, Carl ordnet in die Mappe Fotos ein, die etwa 10 Jahre früher entstanden sind.

Die handschriftlich eingetragene Widmung (Abb. S. 12) gibt uns den Hinweis auf Lankwitz, den Berliner Vorort, der sich in dieser Zeit vom Dorf zur Gartenstadt gemausert hat. Wer in Lankwitz wohnte, durfte sich zum wohlhabenden Bürgertum rechnen. Durch ihr gesamtes Äußeres und ihre weitgefächerten Reiseziele lassen sich die Personen in unserer Mappe durchaus in diese Bevölkerungsschicht einordnen. Die Fotos sind die ganz spezifische Sicht von Carl und seines Umfeldes, in dem er lebte. Erst die Gesamtheit der Bilder macht uns diese Sicht deutlich und erlaubt – im vorliegenden Fall – die Einordnung des Einzelfotos. Der Auswahl und der Anordnung der Fotos liegt eine bestimmte Sammelabsicht zugrunde. Wir sollten sehr wohl, wenn uns Fotoalben in die Hand fallen, diese innere Logik nicht zerstören, denn andere Nutzer werden vielleicht ganz andere Informationen aus den Fotos ziehen wollen, als wir das hier exemplarisch taten.





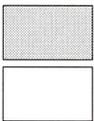
Thomas Gade
Stefan Wendel

Sind Fotos ewig haltbar?

Das Archiv für Kunst und Geschichte gehört zu den größten privaten Bildarchiven in Berlin. Es beherbergt mehrere Millionen Fotos, insbesondere zu den Themenbereichen Kunst und Kultur, Architektur, deutsche und Berliner Geschichte.

Im nachfolgenden Interview, das Thomas Gade und Stefan Wendel mit Justus Göpel geführt haben, stehen Fragen der Fotokonservierung und Restaurierung im Mittelpunkt.

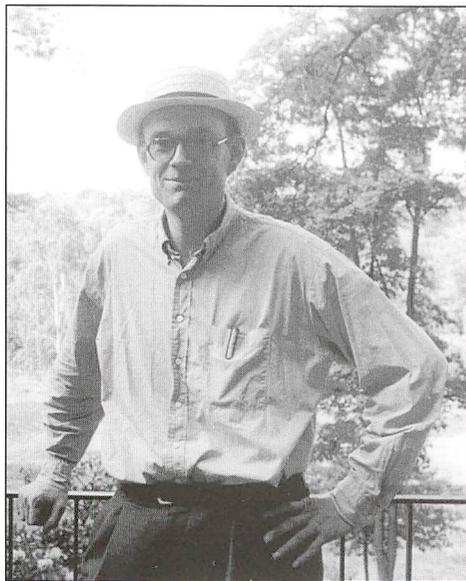
Justus Göpel (Jahrgang 1948) ist Leiter und Inhaber des Archivs, das vor allem Verlage und Redaktionen mit Fotos beliefert.



Seite 17

Waldemar Abegg in einem Gasthof in Beppu auf der Insel Kyushu, Japan, an seinem Tagebuch schreibend, die Geisha Yobokichi richtet die Lampe, (Foto: Waldemar Abegg, 1906)

Beschreiben Sie das Archiv für Kunst und Geschichte! Wann und wie ist es entstanden?
Das AKG wurde im November 1945 von meinem Vater in Leipzig gegründet. Es ist kurz vor der Währungsreform nach Berlin verlegt worden. Mein Vater hat rechtzeitig festgestellt, daß im Osten nicht die richtigen Arbeitsmöglichkeiten bestanden. Seit Ende der 20'er Jahre war er als freier Journalist tätig. In der NS-Zeit hatte er wie viele Journalisten Probleme. Nach 1945 beschloß er, den Bildvertrieb zum Beruf zu machen. Deshalb gründete er ein Presse- und Medienarchiv. Das hat sich aus einem relativ bescheidenen Fundus von etwa 50.000 Bildern aus verschiedenen Nachlässen von Kunsthistorikern entwickelt. Heute haben wir ca. 4.000.000 Fotos. Die Fotografie geriet erst Anfang der 60er Jahre in das Bickfeld des Archivs. Davor waren Fotos vor allem als Porträts von Persönlichkeiten der Geschichte zu Publikationen, aber nicht als Sammelgegenstand aufgenommen worden.



Beherbergt das AKG alte Fotobestände?

Wir besitzen aus dem 19. Jahrhundert eine Sammlung von Positiven, teilweise in Alben. Der größte Teil sind lose Negative. Bei den Positiven handelt es sich vor allem um Architekturaufnahmen, Personenaufnahmen und Carte-de-Visite aber auch Cabinettfotografien. Aus dem 20. Jahrhundert wären die Fotos der bekannten Weltreise von Waldemar Abegg erwähnenswert. Daneben haben wir mehrere Pressearchive aufgekauft. Dies sind u.a. die Bestände von Gert Schütz und den Gebr. Haeckel. Der Bestand der in den letzten Jahren übernommenen Fotos ist sehr groß, er geht über die Millionengrenze hinaus. Das

heißt, es ist unübersichtlich, was im Archiv gegenwärtig alles vorhanden ist. Wir stehen erst am Anfang einer Bestandsaufnahme.

Wie ist der Zustand des Fotomaterials?

Er ist genauso unterschiedlich wie die Quellen, aus denen die Bilder kommen. Es gibt Pressebilder in schlechtem Zustand, weil sie einfach im Tagesbetrieb schlecht behandelt worden sind. Glasplatten wurden zerbrochen, Oberflächen zerkratzt.

Denken Sie über konservatorische Maßnahmen nach? Was wurde und wird praktisch getan?

Wir bemühen uns, einzelne Motive und Negative herausziehen, um sie nicht im Mahlstrom des großen Archivs zu belassen. Jetzt versuchen wir, die großen Bestände auseinanderzuziehen. Das heißt, daß die fotografischen Positive von anderen Materialien getrennt werden, damit sie nicht beeinflusst werden. Die Negative werden natürlich auch getrennt aufbewahrt.

Sie haben vielfältige Kontakte zu Bildarchiven im In- und Ausland. Wie ist die Situation dort?

Die Situation der Fotokonservierung ist allgemein wieder schlechter geworden durch die gegenwärtige Rezession, die auch anderen Ländern zu schaffen macht. Also, ich halte an sich Fotos nicht für ewig haltbar. Sie existieren oft länger als ein Menschenleben, und für viele besteht deshalb überhaupt kein Handlungsbedarf. Man sagt sich: Wenn Fotos 150 Jahre alt werden, ist das länger als ich denken kann. Deshalb interessieren sich viele gar nicht dafür. In der Verpflichtung für kommende Generationen stehend, muß man aber sagen, daß Fotos eine Art Bildgedächtnis sind. In ihnen sind Dinge festgehalten, die früher von der Grafik und der Malerei dargestellt wurden. Was Fotografien zeigen, existiert oft in anderer Form nicht mehr. Über das alltägliche Leben im frühen 19. Jahrhundert werde ich durch die Malerei recht gut informiert. Ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hat die Fotografie diese Rolle schrittweise und im 20. Jahrhundert schließlich vollständig übernommen. Das bedeutet, daß bestimmte Dinge überhaupt nicht mehr gemalt oder irgendwie künstlerisch dargestellt worden sind.

Welche Methoden sind Ihrer Ansicht nach die effektivsten, um größere Bildbestände vor dem Verfall zu bewahren?

Es gibt dazu verschiedene Ansichten. Die einen sagen, wir müssen vernichten, um den Rest erhalten zu können. Aber da bin ich mir nicht so sicher. Wenn man sich die





sehr aufwendige Aufbewahrung einiger weniger Bilder ersparen würde, hätte man sicher genügend Geld, um fast alle wichtigen Bestände zu erhalten. Zumindest, um das Material für einige Jahrzehnte zu sichern. Der Aufwand an selektiver Arbeit ist meist sehr hoch. Wenn ich das Material vernünftig aufbewahre, so daß sich sein Zustand zumindest in den nächsten Jahrzehnten nicht verschlechtert, bedeutet dies ebenfalls einen relativ hohen Aufwand. Aber dies ist geradezu nichts verglichen damit, wirklich jedes Bild in die Hand zu nehmen und zu entscheiden, darf ich das jetzt wegwerfen oder nicht. Ein großes Problem sind die Negativbestände. Ich denke, man muß sich von dem Gedanken verabschieden, daß man alles sofort erschließen kann. Man sollte erst einmal den Verfallsprozeß aufhalten. Das heißt, es geht vor allem darum, im Arbeitsarchiv ein paar Grundregeln strikt zu beachten. Das sind Regeln, die überall gelten.

Sehen Sie einen Konflikt zwischen der kommerziellen Verwertung der Bilder und ihrer vernünftigen Konservierung?

Ich sehe einen Konflikt beim Fotografen selbst, im Prozeß der Entstehung der Fotos. Die meisten Fotografen würden natürlich einer Verwertung gegenüber der Konservierung den Vorzug geben. Wenn man auf die Biographien wichtiger Fotografen schaut, erkennt man, daß es nur relativ wenige gibt, die darauf achteten, daß ihre Materialien gut beschriftet und aufbewahrt sind, während die anderen, darunter sind nicht die schlechtesten, mit ihrem Material nicht so sorgfältig umgegangen sind. Aber ich sehe darin keinen Widerspruch. Das Wort kommerziell halte ich hier nicht für sinnvoll. Die Fotos sind da. Es ist klar, daß ich mich irgendwelcher Medien bedienen muß, sei es einer Ausstellung, einem Buch oder einer Zeitschrift, einer Dokumentation oder eines Films. Das ist natürlich auch ein kommerzieller Vorgang. Aber er ist notwendig zur Aufrechterhaltung der Kommunikation. Selbst wenn ich einen Kulturfilm sehen will, muß ich an der Kinokasse Eintritt bezahlen.

Derzeit hört man viel über elektronische Bildkonservierung; die Fachzeitschriften sind voll von Berichten. Welche Möglichkeit bietet diese Technologie für Ihre Archivarbeit und welche Entwicklungen sind auf diesem Gebiet absehbar?

Die Entwicklungen sind nicht absehbar. Ich halte es für zu früh, damit zu beginnen, weil es zur Zeit nur Ansätze von möglichen Normen gibt. Die Bildmanipulation bedroht in gewisser Weise die Fotografie. Aber man

kann diese Technik auch benutzen, um Schäden, wie z.B. Kratzer, oder Farbverfälschungen zu beseitigen, um wieder den Originalzustand oder ein Duplikat vom ursprünglichen Bild herzustellen und das wiederum ganz normal zu archivieren. Das ist eine Sache, die heute schon funktioniert und sinnvoll ist, da der chemische Zerfallsprozeß oft nicht aufzuhalten ist. Aber große Bildbestände sozusagen elektronisch oder digital zu speichern, im Vertrauen darauf, in 20 oder 30 Jahren irgendeine Lösung parat zu haben, halte ich nicht für sinnvoll.

Gibt es Grenzbereiche, in denen die Elektronik eine Restaurierung erst ermöglicht?

Ja, gewiß bei der Farbe, wie ich schon gesagt habe. Ich glaube nicht, daß man mit traditionellen Methoden Farbdias wirtschaftlich restaurieren kann. Ich weiß, daß es in Paris schon einen kommerziellen Anbieter gibt, der für Fotografen arbeitet. Man gibt ihm so gut es geht Informationen über den Originalzustand der Fotografien und der Farbigekeit und er versucht, nach diesen Angaben das Bild wieder herzustellen. Wichtig für den Bestand der Bilder ist die Trennung zwischen dem Arbeitsarchiv und dem, was jedem zugänglich ist. Wenn die Konservierung so aufgefaßt wird, daß grundsätzlich keine Originale aus dem Archiv herausgegeben werden, sondern nur Duplikate, dann wird die Digitalisierung natürlich sehr nützlich sein, weil man mit ihr billig und sehr schnell vervielfältigen kann. Die Duplikate lassen sich leicht transportieren. Von der konservatorischen Seite her habe ich etwas Nützliches getan, weil das Original nur noch einmal für das Scannen benutzt werden mußte.

Tritt die EDV an die Stelle der alten Fotografie? Bedeutet die elektronische Bildspeicherung den Abschied von der traditionellen Fotografie?

Ja, das ganz gewiß! Es ergeben sich große Probleme für die Urheber. Ich bin in Berufsverbänden, im CEPIC und im Bundesverband der Pressebild-Agenturen aktiv, und ich muß sagen, daß ich eher ein Kritiker einer vorschnellen Anwendung der Bilddigitalisierung bin. Wenn Sie jetzt einem Fotografen seine Fotos wegnehmen, also wenn Sie ihm seine Negative wegnehmen, dann müssen Sie etwas Gegenständliches, Materielle transportieren. Heute könnten Sie dies aber schon umgehen. Sie könnten die Bilder einfach einscannen; unter Umständen hat der Fotograf schon selber eine CD-ROM oder andere Sachen gemacht und Sie legen es irgendwo ein, wählen eine Num-



mer und überspielen den gesamten Bildbestand wohin Sie wollen. Für uns hat das einen urheberrechtlichen Aspekt. Das heißt, daß der Schöpfer der Bilder bestimmte Rechte hat, daß sie nicht von jedem verwurstet werden können. Aufgrund der technischen Möglichkeiten wird sich das Urheberrecht aber vermutlich auflösen.

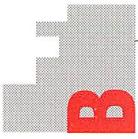
Ich habe überhaupt den Eindruck, daß sich die Fotografie im traditionellen Sinne auflösen wird. Auf einem kleinen Niveau wird sie vielleicht bestehen bleiben für Ausstellungen und solche Dinge. Aber im kommerziellen Bereich. Da sind die Bilder in erster Linie für Illustrationszwecke da. Es werden irgendwelche Bilder gebraucht. Ob sie auf grafischem Wege, als Computergrafik, auf fotografischem Wege oder durch die Mischung verschiedener Wege hergestellt sind, wird wahrscheinlich die Medien der Zukunft nicht mehr groß interessieren. Ich glaube schon, daß die Fotografie noch existieren wird, doch 200 Jahre nach ihrer Erfindung wird wohl die Elektronik ihre Funktionen voll übernommen haben.



*Abb. links:
Älterer Herr fotografiert seine Gattin bei der Rast auf einer Bank im Wald
(Amateurfotografie, um 1950)*

*Abb. unten:
Verkaufsschau
»Arwa-Strümpfe« in Berlin
(Foto: Gert Schütz, 1953)*



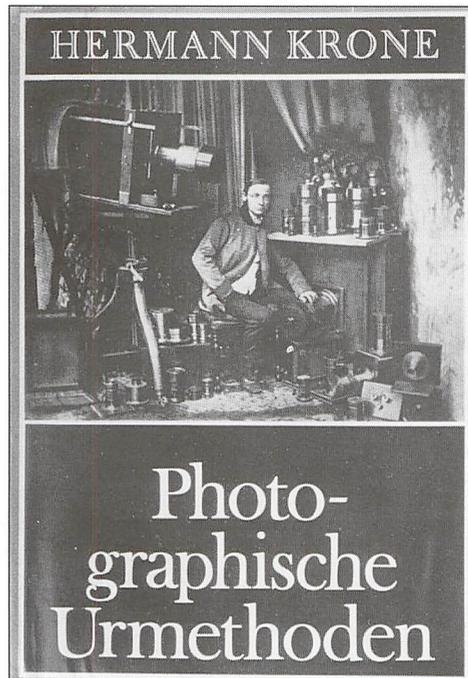


Stefan Wendel

Krones Vermächtnis

Hermann Krone (1827–1916) gilt als einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der frühen Fotografie im deutschen Sprachraum. Wenn auf jemanden die etwas abgegriffene Bezeichnung »Pionier der Fotografie« zutrifft, dann auf diesen universellen Geist, der ein Großteil seines schaffensreichen Lebens im sächsischen Dresden verbrachte und dessen umfangreicher Nachlaß noch heute in der dortigen Technischen Universität aufbewahrt wird.

Hermann Krone: »Photographische Urmethoden«, herausgegeben von Irene Schmidt, mit Abbildungen der handschriftlichen Originalmanuskripte und einiger Fotografien von H. Krone, 135 Seiten, VEB Fotokinoverlag Leipzig 1985



Krone ist der Prototyp des Wissenschaftlers und Erfinders im 19. Jahrhundert. Fast alles, was wir mit diesem Begriff verbinden, scheint sich in seiner Person und Biographie exemplarisch wiederzufinden: Die vielfältige Begabung, die es vermochte, unstillbaren Forscherdrang und technische Geschicklichkeit in Einklang zu bringen; die enorme schöpferische Produktivität, die ihn herausforderte, sämtliche frühen fotografischen Verfahren selbst auszuprobieren und auf ihre Möglichkeiten hin zu prüfen (an seinem Schaffen läßt sich praktisch die gesamte Entwicklung der Fotografie im 19. Jahrhundert nachvollziehen); ferner der ausgeprägte Geschäftssinn, der ihm half, all seine Ambitionen aufs Effektivste umzusetzen.

Aber Krone war nicht nur ein alle Genres seiner Zeit beherrschender Fotograf, sondern auch ein äußerst aktiver Lehrer und Publizist. Nicht zuletzt deshalb ist er so bedeutend, denn neben seinem faszinierenden fotografischen Werk ist ein großer Teil seiner »Lehre« in Form von Schautafeln, Aufzeichnungen und Texten erhalten

geblieben - allesamt einzigartige Dokumente zum Verständnis der Entwicklung der frühen Fotografie.

Sein Ziel, einmal alle fotografischen Methoden, die er kennengelernt und selbst praktiziert hat, zusammenfassend darzustellen, verwirklichte er mit seinen »Photographischen Urmethoden«. Dieses Manuskript übergab er 1913 seinem Nachfolger, dem Direktor des Wissenschaftlich Photographischen Instituts an der Technischen Hochschule Dresden, Prof. Dr. R. Luther, als Teil seiner Stiftung für ein geplantes »Historisches Lehrmuseum für Photographie«.

Dieser Text wurde 1985 beim VEB Fotokinoverlag Leipzig das erste und einzige Mal geschlossen in Buchform veröffentlicht. Sein besonderer Wert besteht in seiner Authentizität. Krone bleibt nie in blasser Theorie stecken, er schreibt aus seiner Sicht, in seiner Zeit, in seiner Sprache (auch die wurde weitestgehend übernommen). Das macht die Lektüre kurzweilig und instruktiv zugleich. Es ist eben kein Wissen aus zweiter Hand, das hier ausgebreitet wird, sondern es sind die eigenen, langjährigen, in unzähligen Versuchen und in der tagtäglichen Praxis gewonnenen Erfahrungen. Folgerichtig nehmen sich die Ausführungen über weite Strecken im wahrsten Sinne des Wortes lehrbuchhaft aus, aber das gerade ist ihre Stärke: das minutiöse Beschreiben der Verfahren, welche die Grundlagen der Fotografie darstellen: von der Daguerreotypie über die Heliogravüre-Methoden und den ersten Negativ-Verfahren bis hin zu den Gelatinepapierprozessen.

Diese Veröffentlichung sollte als zeitloses Standardwerk zur frühen Geschichte der Fotografie angesehen werden, das einen einzigartigen Einblick in die damalige Praxis ermöglicht, ganz im Sinne Hermann Krones, dem es zeitlebens wichtig war, seine Erfahrungen auch anderen zugänglich zu machen.

Mit dem Buch taucht man ein in eine Zeit, in der das Fotografieren noch ein Abenteuer war, über dessen Ausgang man sich nie sicher sein konnte. Krone hat keine Anstrengungen gescheut; neben den »Photographischen Urmethoden« sind von ihm auch Tagebücher und andere Aufzeichnungen überliefert, die das deutlich machen, die zeigen, wie lang und beschwerlich damals der Weg zum fertigen Bild, insbesondere in der Landschaftsfotografie, war. Seine zahlreichen wunderbaren Aufnahmen aus der Sächsischen Schweiz sind einzigartig in ihrer Zeit.



Ulrich Ebell

Alfred Lichtwarks

Engagement für die Fotografie

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bedienten sich die Museen zunehmend des neuen Mediums Fotografie. So legte man in Museen Abbildungssammlungen an (mit Lithographien, Kupferstichen, Holzstichen, Handzeichnungen von Photographien), nutzte die Fotografie, um »gute Copien« und »tadellose Nachbildungen« anzufertigen und ersetzte »fehlende kostbare Originalblätter« durch Fotos. Die Fotografien gingen auch als historische Dokumente in die Sammlungen ein. Man nutzte sie ferner bei der Katalogisierung und zur Herstellung von »Abbildungsmaterial« bei Publikationen. Die Fotografie wurde zur »vervielfältigenden Kunst«.¹

Doch daß sie auch selbst Ausstellungsgegenstand sein kann, diese Erkenntnis sollte in den Museen sehr langsam reifen. Der Gegenwartsmensch Alfred Lichtwark, Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1886 bis 1914, spielte hier, wie auch auf anderen Gebieten, eine Vorreiterrolle. 1893, also vor nunmehr 100 Jahren, organisierte er zusammen mit Ernst Juhl, seinem Freund und dem Mitherausgeber der »Photographischen Rundschau«, an der Hamburger Kunsthalle die 1. Internationale Fotoausstellung mit Arbeiten von Amateurfotografen. Zu diesem Vorhaben gehörten Mut und Weitblick. Andere Museumsdirektoren folgten zögernd ca. 75 Jahre später.

Der Zweck der Ausstellung war vor allem die »Bekämpfung der unkünstlerischen Ansprüche, die das Publikum an die Fachfotografen stellte.«² Es ist bezeichnend für Lichtwark, von dem der Satz stammt »Hüte sich jeder, Fachmann zu werden«³ und dessen Gedanken zum Dilettantismus⁴ an Aktualität nichts verloren haben, daß er Amateurfotos ausstellte. Mit dem Fachmann meinte Lichtwark die Festgerannten, die einseitig Gebildeten. Er sah die Gefahr, daß die Fotografie unschöpferisch am Vorbild Malerei hängen bleibt, daß ihr die Frische fehlt und sie die eigenen Möglichkeiten zu wenig ausschöpft. dennoch war der Maßstab für die Beurteilung der Fotografie als Kunstwerk für Lichtwark sein an den traditionellen Kunstgattungen universell geschulter Blick, wobei er die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst stets im Auge hatte. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, wie sehr er zur öffentlichen Anerkennung des deutschen Expressionismus beitrug. Und sicher war es auch mutig, ins kaiserlich (bornierte) Deutschland Fotos aus dem Ausland zu holen, doch hatte Lichtwark die Entwicklung der künstlerischen Fotografie außerhalb der Reichsgrenzen



sehr aufmerksam beobachtet. Ein Jahr nach der Ausstellung gab Lichtwark das Buch »Die Bedeutung der Amateurphotographie«⁵ heraus.

Nach unserem Kenntnisstand hat sich kein deutsches Museum an dieses Jubiläumsdatum erinnert. Schade, Lichtwark hat uns noch immer sehr viel zu sagen.

1 vgl. dazu, *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852-1977, Beiträge zu seiner Geschichte*. Hrsg. Bernward Deneke und Rainer Kahnsitz. Deutscher Kunstverlag München/Berlin 1978, S. 1004 ff.

2 Baier, W., *Geschichte der Fotografie. Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. Fotokino-Verlag, Halle 1963, S. 537

3 Lichtwark, A., *Reisebriefe*, Hrsg.: G. Pauli Hamburg: 1924, S. 7

4 ders. *Wege und Ziele des Dilettantismus*. Verlagsanstalt F. Bruckmann, München 1894

5 ders. *Die Bedeutung der Amateurphotographie*. W. Knapp, Halle 1894.

Alfred Lichtwark, Gemälde von Leopold Graf von Kalckreuth 1912, Hamburg, Kunsthalle.

Anmerkung der Redaktion: Zu Lichtwarks Buch »Die Bedeutung der Amateurphotographie« erscheint in unserer nächsten Ausgabe eine Besprechung.



Russische Photographie 1840 bis 1940

Stefan Wendel

*Unter Verwendung einer
Pressemitteilung des
Deutschen Historischen
Museum*

  Seite 23



*Jossif Kordysch, Lokale
Charaktere, der eine blind,
der andere sehend, aus:
»Ein ethnographisches
Album Klein-Rußlands«,
Albuminpapier, 1870er
Jahre*



*Arkadi Shajchet, Neue
Wohnungen auf der
Ussatschewskaja Straße,
Silbergelatineabzug, 1930*



*Boris Ignatowitsch, Die
Eremitage in Leningrad,
Silbergelatineabzug, 1930*

alle Fotos: Katalog

Dem Deutschen Historischen Museum war es kurzfristig gelungen, für Mitte dieses Jahres eine bemerkenswerte Ausstellung zur Geschichte der russischen Fotografie ins Berliner Zeughaus zu holen. Als Wanderausstellung konzipiert, entstand sie in Zusammenarbeit des Museums of Modern Art, Oxford mit Michael Pauseback Edition, Köln; Vuart, Moskau und verschiedenen russischen Museen.

In den Darstellungen zur Geschichte der russischen Fotografie gab es lange Zeit viele weiße Flecken. Erst mit der Öffnung sämtlicher russischer Archive, dem ungehinderten und unzensierten Zugang zu Sammlungen und Museen sowie Kontakten zu zahlreichen Privatsammlern konnte diese umfangreiche Schau zusammengetragen werden. Unter den insgesamt etwa 400 Exponaten sind frühe Bilder, d.h. Originale aus dem 19. Jahrhundert in exzellenter Qualität, reichhaltig vertreten: Eine beeindruckende kleine Kollektion von Daguerreotypen, zahlreiche frühe Porträtaufnahmen auf Salzpapieren, tiefempfundene Landschaftsdarstellungen, wie man sich das Land nach den Romanen Tolstois und den Stücken Tschechows vorstellt. Unter den Porträts (ein thematischer Schwerpunkt der Schau) finden sich viele Berühmtheiten, wie Bakunin, Glinka, Dostojewski, Tscheljapin, natürlich Lenin und Stalin, dann Majakowski und Pasternak. Den Querschnitt durch die russische Fotografiegeschichte bereichern Aufnahmen von Menschen aller Gesellschaftsschichten des russischen und sowjetischen Imperiums. Da sind die Töchter Olga und Tatjana des Zaren Nikolaus I., aber ebenso verbannte Strafgefangene aus der Nerchenski-Strafkolonie. Aus dem »Ethnographischen Album« stammen Porträts von Bauern, Bauernfamilien, Schnappschüsse von Hirten und »Typen« vom Lande, aber auch Familienbilder vor dem Hintergrund großbürgerlichen Interieurs. Die 20er und 30er Jahre sind geprägt von den Experimenten der russischen Avantgarde, von Alexander Rodtschenko und El Lissitzky, die fotografische Sprache im Kontext zur Plakatgestaltung und Werbung entwickelten. Extreme Ober- und Untersichten, gekippte Kameras, Montagen und einfallreiche Belichtungen demonstrieren die ästhetischen Innovationen (beispielsweise in der Architekturfotografie). Dies ging häufig einher mit revolutionärer Agitprop-Kunst. Arbeiter und Soldaten, Jugend und Frauen – »seine Helden« des Vielvölkerstaates – wollte Stalin repräsentiert sehen. Gleichzeitig wurden die Avantgardisten

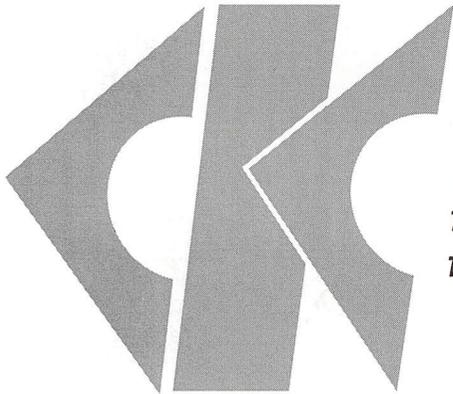
dem Vorwurf des Formalismus ausgesetzt. Ihre Werke verschwanden in den Archiven, wenn sie als Staatskunst nicht mehr zu verwenden waren.

Trotz der eminenten Einschränkungen entwickelte sich in der Sowjetunion ein Bildjournalismus, dessen umfassende Aufarbeitung für die Fotogeschichte längst noch nicht abgeschlossen ist. Einige typische Beispiele affirmativer Bildberichterstattung für das Massenmedium Presse hält die Ausstellung ebenfalls bereit. Im 2. Weltkrieg haben sowjetische Frontberichterstatte die spezifische Ausprägung einer Life-Fotografie in unvergleichlichen Bildern umgesetzt. Leider sind diese in der Ausstellung, die mit dem Jahr 1940 abschließt, nicht mehr zu finden. »Sowjetische Fotografie im Großen Vaterländischen Krieg« könnte nach dem Öffnen der russischen Archive vielleicht eine weitere Ausstellung überschrieben sein.

»Russische Photographie 1840-1940« wird noch in anderen europäischen Städten, so voraussichtlich Anfang 1994 in Marseille, gezeigt. Ein umfangreicher Ausstellungskatalog ist bei Ars Nicolai in Berlin erschienen.



Zum Erfolg
benötigt man
den richtigen  **corporate identity company**



Schwedter Straße 34a
10435 Berlin
Telefon 448 18 54
Telefax 448 10 55

Logos und Slogans

Funk- Print- und TV-Kampagnen

Pläne zur Präsentation der Produkte

Wir machen mehr als nur Werbung!

Wir erarbeiten:

Unternehmensziele

strategisches Marketing

Pläne zur Mitarbeitermotivation

PR-Maßnahmen