

Bilder machen Leute

Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie



Bilder machen Leute

Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie

Herausgegeben vom Landesmuseum Koblenz

Beiträge von Bodo von Dewitz, Wolfgang Horbert, Britta Köhn,
Roswitha Neu-Kock, Danièle Perrier, Katrin Seidel

Bilder aus der Landessammlung zur
Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz

Grußwort	6
Vorwort	7
Etwas vom Photographieren	8
Einführung Wolfgang Horbert, Katrin Seidel	10
Die Inszenierung der Persönlichkeit in der Geschichte der Fotografie Bodo von Dewitz	17
Elisabeth von Rumänien – Fotografische Ansichten einer Königin Britta Köhn	31
Die Endlichkeit des Seins – Kunsthistorische Beobachtungen zu Robert Häussers »Hausschlachtung« Roswitha Neu-Kock	41
Das Menschenbild bei Neringa Naujokaite – Interaktion zwischen Video und Fotografie Danièle Perrier	53
»Ich habe den schönsten Job der Welt« Elfriede M. Twardy	61
Bildteil	65
Bildindex	202
Biografien	210

Grußwort

Die Fotografie ist ein Massenmedium, das nicht erst im Handy- und Digitalzeitalter zum selbstverständlichen Bestandteil unseres Alltags wurde. Ein halbes Jahrhundert nach Erfindung der Daguerrotypie 1839 in Frankreich setzte sich die neue Technik mit der Entwicklung der »Kodak Box« allgemein durch. Die Fotografie wurde zu einem demokratischen technischen Medium, das wie kein anderes unseren Blick auf die Welt spiegelt.

1929 zeigte das neu gegründete Museum of Modern Art in New York erstmals künstlerische Fotografien. Doch es sollte bis in die 1950er und 60er Jahre, in den meisten europäischen Ländern sogar bis in die 1970er Jahre dauern, bis fotografische Sammlungen in den Museen Einzug hielten. Sogar in Frankreich, dem Erfinderland der Daguerrotypie, dauerte es bis 1978, bis das Pariser Musée d'Orsay als erstes staatliches Museum eine eigene Fotosammlung etablierte.

Ich freue mich daher besonders darüber, dass mit der Einrichtung der fotografischen Sammlung im Landesmuseum Koblenz Anfang der 1990er Jahre auch Rheinland-Pfalz eine Lücke in der Erforschung, Sammlung und Präsentation einer modernen Gestaltungsform geschlossen hat. Die Anstrengungen bleiben groß, um das Landesmuseum Koblenz mit seinem Schwerpunkt Technikgeschichte einzureihen in den Kreis jener Museen, die das Medium Fotografie auch in seiner umfangreichen künstlerischen Dimension auf hohem Niveau der interessierten Öffentlichkeit zugänglich machen und der Nachwelt als kulturelles Erbe erhalten.

Die Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur hat nicht gezögert, die Ausstellung »Bilder machen Leute – Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie« – zu fördern. Große Namen, die die Geschichte der Fotografie geprägt haben, sind ebenso vertreten wie hervorragende Künstler rheinland-pfälzischer Ateliers. Ich wünsche den Ausstellungsmachern und dem Landesmuseum Koblenz großen Erfolg für ihr Ausstellungsprojekt.

Kurt Beck
Ministerpräsident des Landes Rheinland-Pfalz

Vorwort

Die Ausstellung »Bilder machen Leute – Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie« ist eine weitere umfassende Fotoschau des Landesmuseums Koblenz, das seit der Gründung der hauseigenen Landessammlung zur Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz Anfang der 1990er Jahre regelmäßig mit Ausstellungen zum Thema Fotografie und begleitenden Publikationen die Forschungsarbeiten der Landessammlung den Besuchern präsentiert.

Ziel der Landessammlung ist es, einen möglichst repräsentativen Überblick über die Entwicklung der Fotografie in Rheinland-Pfalz von den Anfängen bis heute und damit auch über unser kulturelles Erbe zu geben. So sind Fotografien Kunstwerke und »Zeitzeugen« gleichermaßen und dokumentieren die Veränderungen von Stadt und Land ebenso wie den Wandel von Wertvorstellungen und gesellschaftlichen Ordnungs- und Verhaltensweisen.

Nach den Einzelschauen zu den in Rheinland-Pfalz geborenen Lichtbildnern Max Jakoby und Toni Schneiders, freut es mich sehr, dass mit »Bilder machen Leute« wieder eine große Thementausstellung präsentiert werden kann. Mehr als 200 Porträts, Gruppenbilder, Prominentenfotos und Werbeaufnahmen aus über 150 Jahren Fotografiengeschichte zeigen uns, wie sich nicht nur unser Schönheitsideal gewandelt hat, sondern auch wie sehr die gezielte Inszenierung des Menschen eine ganze Ära und ein Lebensgefühl prägen und repräsentieren kann. Das Projekt steht mit der Aufarbeitung eines Schwerpunktthemas der Landessammlung in der Nachfolge der großen Präsentation der Arbeiten zur Rheinromantik.

Mein Dank gilt allen, die einen Beitrag zur Verwirklichung dieses spannenden Projektes geleistet haben, allen voran den Ausstellungsmachern Wolfgang Horbert und Katrin Seidel. Die Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur und die LRP Landesbank Rheinland-Pfalz unterstützten das Projekt finanziell. Ihnen sei an dieser Stelle ebenso gedankt, wie den Autoren der Textbeiträge, den Fotografen und Leihgebern.

Thomas Metz
Direktor der Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz

Rm. Etwas vom Photographieren.

Jetzt hat wieder die Zeit begonnen, in der sich die Menschheit photographieren läßt: einzeln, in Gruppen oder aber zu zweien, getroffen von Amors Pfeil! Sich photographieren lassen" ist gewissermaßen eine Kunst, und nur wer über ein System von Stellungen und Gebärden verfügt, dem bleibt der stereotype Ausruf erspart: „Ich bin aber gar nicht getroffen!“ Dem gänzlich Un- eingeweihten seien nur flüchtige Andeutungen gegeben. Dort die gleichgültige Stellung mit den herabhängenden Armen, hier die geistreich-diplomatische mit zurückgeworfenem Haupte und der zwischen zweitem und dritten Westenknopfe verankerten Rechten. Wer's mag, der wähle die schwermütig-geniale Stellung mit den verschränkten Armen und finster blickenden Augen, oder aber, er markiere den fidel-legären Bummler mit tief in die Hosentaschen versenkten Händen und aufgeschlagenen Beinkleidern. Handschuh hinein! Er vergesse aber auch nicht die omniöse Nelke im Knopfloch! Bedeutsamer ist schon die Stellung an der zerbrochenen Säule. Sie ist dem Jüngling zu empfehlen, welcher der Dame seines Herzens ewige Treue schwor, aber vorläufig nicht in der Lage ist, sich selbst zu ernähren. Das Sitzen auf Säulen-Trümmern ist denjenigen zu raten, die in ihren Mußestunden den geplagten Pegasus in die Schwemme reiten — etwas „Gebrochenes" verbricht der Dichterling ja immer! Sehr gut macht sich auch für unternehmende Männer die Stellung mit Jagdhut und Flinte (jeder seine Leute kennende Photograph hat dertel Utenfilien im Atelier) vor einer Gebirgslandschaft mit Gamsen, Gletschern und Sennerinnen. Etwas schläfriger wirkt schon die Stellung, die Goethe in seinem Fischer zeichnet: ruhender See, Rohr, Angel. Wie gesagt, etwas für Personen „kühl bis ans Herz hinan". Für Denkende, oder aber: sich mit Bildungsfirnis bestreichende empfiehlt sich die Stellung: überschlagenes Bein — Zeitungsblatt! Gut ist's, wenn man den Titel der Zeitung auf dem Bilde lesen kann und den Vorzug gebe ich der „Times" und dem „Figaro"! Immer etwas distinguier! Dem Soldaten ist der schäumende Krug eine Notwendigkeit, eine ungezählte Zahl von Stellungen variiert dies eine Motiv! Und nun erst die Vereinsmeier! Freundschaft im Verein bedeutet der Moment des Anklingens, wobei sich vorteilhaft macht, wenn die freien Hände auf den verschiedenen Schultern liegen. Laßt aber ja eure Ringe sehen! Eine Gesellschaft von einem Duzend Regelbrüdern um ein Bierfaß gelagert bietet entschieden einen überwältigenden Anblick dar, besonders wenn der Vorsitzende beim Zapfstrahn malerisch „hingegossen" liegt. Und nun erst der „junge Mann" auf dem Rover: Uebersetzung 104 — Baden — Sweater!

Aber vielseitige Geister werfen sich bei dem schon etwas alltäglichen der obigen Stellungen mit aller Energie auf die Erfindung neuer. Und haben sie nun eine erfunden, dann lassen sie sich schleunigst „knipfen“. So sah ich (im Bilde natürlich) jemand auf einer Balustrade reitend, Reitpeitsche in der Hand und Monocle im Auge. Ebenso geistreich, aber moderner, ist die Stellung mit einem Bleistift im Munde und dem Kneifer in der Hand! Entschieden für jemand, der aus seinem Geiste Geldmünzen prägt. Etwas — sagen wir mal originell — erscheint die Idee eines Herrn, welcher sich im Begriffe eine Treppe hinaufzusteigen „abnehmen“ ließ. Etwas für Streber! Aber alle derartige Erzeugnisse übersprudelnder Phantasie aufzuzählen führt zu weit. Hat man bei Männern eine recht nette Begabung auf diesem Gebiet zu verzeichnen, so wird deren Licht doch bei weitem verdunkelt durch das Talent der Damen! Stehend, sitzend, hingehaucht, neben und zwischen blühenden Myaleen, händeringend, weinend, lachend, sinnig, träumend, schmachtend, mit dem Fächer kokettierend, dem Sonnenschirm balanzierend oder Heine lesend: wer faßt die Künste der holden Weiblichkeit in Worte?!

Lahnsteiner Tagblatt · 17. August 1906



Anonym · Junge mit Pfeife · um 1910

Einführung

Wolfgang Horbert, Katrin Seidel

Welt wirklichkeitsgetreu abzubilden, war eine starke Motivation, die Technik der Lichtbildnerei im frühen 19. Jahrhundert zu entwickeln und voranzutreiben. Das Bedürfnis, sich ins Bild setzen zu lassen, war dabei nicht neu, so diente das Porträt schon sehr lange, neben der Selbstvergewisserung, Selbstbestätigung und Repräsentation, auch dem Wunsch nach einer gewissen irdischen Unvergänglichkeit. Mit der Erfindung der fotografischen Verfahren wurde es möglich, sich schnell, bequem und relativ kostengünstig porträtieren zu lassen. Die technischen Entwicklungen des Mediums erschlossen zudem immer neue Einsatzbereiche und ließen ungewohnte Gestaltungsformen entstehen bis hin zu den digitalen Erscheinungen und modernen Reproduktionstechniken der Massenmedien.

Dadurch ist das Thema des fotografischen Menschenbildes inhaltlich so unterschiedlich und variationsreich geworden, dass es kaum überschaubar und nur schwer strukturierbar ist.

Hervorragende Fotoausstellungen zum Motiv »Mensch« – so z. B. in Bonn 1982, Essen 2003 oder Dresden 2006 haben in der jüngeren Vergangenheit die komplexen Erscheinungsformen darzustellen versucht. Mit »Bilder machen Leute – Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie« stellt die noch junge Landessammlung zur Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz im Landesmuseum Koblenz erstmals Beispiele aus seinen Sammlungsbeständen zu diesem Themenbereich vor. Damit leistet sie einen weiteren Beitrag zur Erfassung und Aufarbeitung eines sehr umfangreichen Teilbereichs fotografischer Ausdrucksformen.

Die Landessammlung zur Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz entwickelte sich kontinuierlich seit Anfang der 1990er Jahre. Nachhaltig unterstützt wurde die Initiative des Landesmuseums vom damals amtierenden Ministerpräsidenten Rudolf Scharping und der Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur, die eine Anschubfinanzierung ermöglichten.

In Rheinland-Pfalz gibt es zahlreiche bedeutende Archive, die auch Fotografien beherbergen. Die Landessammlung zur Geschichte der Fotografie versteht sich jedoch nicht als klassisches Archiv: Sie widmet sich sammelnd und forschend dem Gestaltungs- und Kommunikationsmittel Fotografie von seinen Anfängen bis in die Gegenwart. Die Bestände beziehen sich bevorzugt auf Arbeiten von Fotografen, die im Gebiet des heutigen Bundeslandes Rheinland-Pfalz und den geographisch nahe liegenden Regionen geboren wurden, dort lebten oder kurzfristig arbeiteten. Jedoch erscheint die strikte Begrenzung des Untersuchungsbereiches auf die Grenzen des Bundeslandes weder praktikabel noch sinnvoll. Die Sammlungsobjekte werden nicht nur nach bedeutenden Autorenpersönlichkeiten oder beeindruckenden Motiven gewichtet, sondern darüber hinaus sollen die Fotografien auch die technische Entwicklung sowie die ihr eigenen, wandelbaren Gestaltungs- und Ausdrucksformen belegen. Dazu eignen sich im hohen Maße Alltagsproduktionen kleinerer Handwerksbetriebe, deren Arbeiten inzwischen oft zu wichtigen Zeitdokumenten vergangener Epochen geworden sind.

In den fast zwanzig Jahren ihres Bestehens haben sich in der Landessammlung darüber hinaus einige Sammlungsschwerpunkte herausgebildet. Dazu gehören die Werke der Brüder Hilsdorf. Die beiden Söhne Jakob und Theodor des Bingerer Atelierfotografen Johann Baptist Hilsdorf wurden weit über ihren Heimatbereich bekannt. Theodor heiratete nach seiner Ausbildung im väterlichen Betrieb in das renommierte Münchener Atelier von Friedrich Müller. Hier avancierte er zu einem der begehrten Prominentenfotografen der bayerischen Metropole. Sein Werk wurde 2007 im Münchener Stadtmuseum gewürdigt. Jakob Hilsdorf übernahm das väterliche Atelier in Bingen. Bedeutende Persönlichkeiten aus Adel, Hochfinanz, Kultur und Politik ließen sich von ihm ablichten. Ein beachtliches Konvolut der Zeugnisse seines Lebenswerkes, das gleichzeitig auch ideale Realisierungen der Bildsprache des Jugendstils beinhaltet, konnte um 1990 aus dem Besitz von Franz Toth, Bingen übernommen werden. Diese Werke bildeten damals den wertvollen Grundstock der Koblenzer Sammlung.

Der in Koblenz-Moselweiß geborene Fotograf Nicola Perscheid, der zeitweise Mentor von Jakob Hilsdorf war, begann seine Fotografienkarriere in einem Koblenzer Atelier. Die großen Erfolge als Porträtfotograf erzielte er allerdings in Leipzig und vor allen Dingen in Berlin. Seine aufs Äußerste verfeinerten Atelieraufnahmen, von

denen die Landessammlung schöne Exemplare besitzt, stehen im inhaltlichen und stilistischen Gegensatz zu den Werken des August Sander. Dieser hatte vornehmlich im Kölner Raum und im Westerwald in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Menschen unterschiedlichster Herkunft in ihrem persönlichen Lebensraum abgelichtet. In der Landessammlung befinden sich mehrere seiner eindrucksvollen Fotografien vornehmlich der Westerwälder Landbevölkerung.

Toni Schneiders steht für den fotografischen Neubeginn nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland. Er war einst Koblenzer Bürger, bevor er nach den Kriegswirren seine Wahlheimat am Bodensee fand. Das Gründungsmitglied der Gruppe »fotoform« hat die Landessammlung mit einer großzügigen Schenkung bedacht, so dass zusammen mit zahlreichen Ankäufen sein künstlerisches und bildjournalistisches Schaffen vor Ort umfassend dokumentiert werden kann.

Der Mannheimer Fotograf Robert Häusser, dessen Arbeiten seit den 1950er Jahren richtungweisend für die Fotografie in Deutschland waren, fand seine Motive auch in den nahe gelegenen Regionen der Pfalz. Hier entstanden wichtige Arbeiten seines künstlerischen Œuvres, von denen einige Schlüsselwerke erworben werden konnten.

Die Landschafts- und Architekturfotografie sind weitere wichtige Sammlungsschwerpunkte. Bereits in der Frühzeit des Mediums war das Rheinland ein beliebtes Touristenziel und somit auch Gastgeber für unternehmungslustige und geschäftstüchtige Fotografen aus vielen Ländern. William Henry Fox Talbot nahm bereits 1848 auf seiner Reise in die Schweiz Quartier in Koblenz, nicht ohne dabei die Schiffsbrücke über den Rhein abzulichten. Leider besitzt das Museum nur eine Kopie dieser in England aufbewahrten Aufnahme.

Charles Marville (1853), Franz Michiels (1854), Francis Frith (1864), Cundall und Flemming (1868) und viele andere folgten Talbot an den Rhein. In der Ausstellung und dem Begleitbuch »Was heißt hier Rheinromantik?« stellte die Landessammlung 2002 eine Übersicht ihrer Bestände zur rheinischen Landschaftsfotografie vor.

Die Thematik des hier vorgestellten neuen Projekts »Bilder machen Leute – Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie« wurde gewählt, um die Vielfalt des in der Landessammlung vorhandenen Bildangebotes zur Personenfotografie zu strukturieren und in einer Auswahl zu präsentieren. Die uns zur Verfügung stehenden Bildwerke decken dabei einen großen Teil der denkbaren Zugänge zum

gewählten Themenkomplex ab. Eine umfassende wissenschaftliche und dokumentarische Erarbeitung der vielen Erscheinungsformen ist jedoch mit den gegebenen Möglichkeiten im Landesmuseum Koblenz nicht zu leisten.

Bildnisse bieten sehr unterschiedliche Informationsangebote. Ein Foto, das einen Menschen in seiner gesamten Erscheinungsform und möglicherweise in seiner Umgebung darstellt, bietet vielfältigere oder ganz andere Interpretationsansätze als ein Porträt, das vor einem neutralen Hintergrund aufgenommen wurde und sich ausschließlich auf die Physiognomie des Fotografierten konzentriert. Die Bilder werden in der Regel absichtsvoll gestaltet und sind für einen kommunikativen Prozess konzipiert. Dabei liefern sie nur scheinbar »objektive« Abbilder der Wirklichkeit.

Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Menschenbildnisse fast ausschließlich im Atelier des Fotografen hergestellt. Bereits dieser Ort, außerhalb des gewohnten Lebensraumes, stellte für den Kunden eine Bühne, eine Nichtwirklichkeit dar, in der er sich entsprechend seiner Wertvorstellungen in Szene zu setzen trachtete. Das Atelierumfeld mit seinen Requisiten, Samtvorhängen, antiken Architekturimitationen, Balustraden, gemalten Traumlandschaften sowie aufwändigen Garderoben aus dem Hausfundus versetzte den zu Fotografierenden in eine andere Welt als die eigene. Wenn nun der Fotograf selbst durch phantasievolle Beleuchtung, ein ausgefeiltes Arrangement, Retuschen oder gar Übermalungen noch verändernd eingriff, erhielt der Kunde ein idealisiertes Abbild, vergleichbar einem bedeutungsvollen Gemälde. Dieses Ergebnis diente nicht zuletzt der Steigerung des Selbstwertgefühls sowie der Mehrung von Sympathie und Ansehen in der Gesellschaft. Ob bei Porträt, Hochzeitsbild oder Gruppenaufnahme, die Rituale im Atelier waren stets ähnlich. So waren bald die Ankündigungen der Lichtbildner zu vernehmen: »Bei uns fotografieren wir Sie so, wie Sie gerne sein möchten.« Die sich hier manifestierende Grundhaltung sowohl der Atelierkunden als auch der Fotografen ist bis heute aktuell geblieben. Die absichtsvolle Einflussnahme auf die Bildgestaltung mit dem Ziel einer Ausdruckssteigerung führt zu dem, was wir unter »Inszenierung« verstehen.

Trotz der unterschiedlichen Einflüssen vermitteln die Fotografien Informationen über die Persönlichkeit des Abgebildeten. Die Resultate sind und bleiben Nachrichtenträger. Bedingt durch den Wissensstand des Rezipienten, den

veränderten Kontext oder die zeitliche Versetzung können die ursprünglich beabsichtigten Botschaften jedoch ganz unterschiedlich aufgenommen werden. Es gibt sehr viele fotografische Bilder, deren ursprüngliche Anliegen inzwischen unbekannt sind. Sie können – nicht unbedingt im Sinne der Urheber – zum Beispiel nach fototechnischen, ästhetischen, psychologischen oder historischen Gesichtspunkten wahr genommen und ausgewertet werden.

Für die Präsentation ordnen wir die fotografischen Exponate entsprechend ihres ursprünglichen Entstehungszusammenhangs in Objekte für den »privaten« und den »öffentlichen« Gebrauch. Hierbei können sich die Kategorien durchaus überlagern, was sich besonders bei Darstellungen berühmter Persönlichkeiten zeigt.

Fotografien für den privaten Gebrauch sind Kinder-, Hochzeits-, Familien- und Gruppenaufnahmen etc., auf denen die Personen mit der Betonung ihrer Individualität stets im Vordergrund stehen. Diese Bilder dienen zu allererst der Erinnerung und dem privaten wie familiären Austausch.

In einem zweiten Bereich fassen wir die fotografischen Werke zusammen, die für eine große Öffentlichkeit gedacht sind, wie etwa Herrscherbilder, Fotografien von berühmten Personen, journalistische und dokumentarische Bilder. Hinzu kommen Arbeiten aus dem Bereich der Werbung und dem rein künstlerischen Gestaltungsfeld. Diese Abbildungen sollen entsprechend ihres Auftrags ein möglichst großes Publikum erreichen. Sie unterliegen daher eigenen Gestaltungs-, Wirkungs-, und Verbreitungsprinzipien.

Die von uns ausgewählten Bildbeispiele sind weitgehend Auftragsarbeiten bekannter und unbekannter Bildautoren. Nur die freien Bildgestaltungen der künstlerisch ambitionierten Fotografen bilden hierbei eine Ausnahme, denn bei ihnen wird der Gestaltungswille nicht durch einen Kunden ausgelöst.

Die aufgezeigten Themenbereiche lassen sich mit unterschiedlicher Gewichtung von den Anfängen der Fotografie bis in die Gegenwart belegen. Das thematische Anliegen betonend, wird in der gebotenen Präsentation eine, wenn auch lückenhafte, chronologische Entwicklung des Mediums nachvollziehbar.

Das Medium Fotografie ist, wie aufgezeigt, ein sehr geeignetes Mittel, den Menschen ins rechte Licht zu setzen. Der Fotografierte hat aber nicht immer die Möglichkeit, selbst darüber zu bestimmen, wie er in Erscheinung tritt. Häufig wird

das Medium benutzt, um gezielt fremden Interessen zu dienen. So werden durch Bilder Menschen glorifiziert oder erniedrigt. Ob gewollt oder ungewollt: Bilder machen Leute.

Den Autoren, die unsere Dokumentation mit ihren Beiträgen bereichert haben, danken wir sehr herzlich. Der Fotohistoriker und Leiter der fotografischen Sammlung im Ludwig Museum in Köln, Prof. Bodo von Dewitz, zeigt in seinem Beitrag die Entwicklung der inszenierenden Menschenfotografie von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts auf, als Fotografen wie August Sander neue Bildlösungen fanden.

Am prominenten Beispiel von Carmen Silva – Tochter aus dem Fürstenhaus Wied und Königin von Rumänien – beleuchtet die Kunsthistorikerin Britta Köhn sowohl die Ausdrucksformen repräsentativer Herrscherfotos als auch die fotografischen Selbstinszenierungen einer Künstlerin.

Robert Häussers Serie »Hausschlachtung« wird von der Kunsthistorikerin Dr. Roswitha Neu-Kock auf hintergründige Bezüge zum Menschlichen und Vergänglichen hin untersucht und in die Tradition der künstlerischen Abbildungen von Opfer- und Tierschlachtungen eingereiht.

Die Leiterin des Künstlerhauses Schloss Balmoral in Bad Ems, Dr. Danièle Perrier, erläutert an Fotoserien der litauischen Künstlerin Neringa Naujokaite die Darstellung des Individuums in der zeitgenössischen Fotografie und deren Wechselbeziehungen zur Gesellschaft.

Die Fotografin Elfriede M. Twardy aus Andernach erlaubt mit ihren Ausführungen zur eigenen Arbeit Einblicke in die neuen technischen Möglichkeiten der digitalen Fotografie, um mit dem idealisierten Foto das elementare Abbildungsbedürfnis der Menschen zu befriedigen.

Wir danken allen Archiven, die uns zahlreiche Informationen zu den bisher unbekanntesten Fotografen zur Verfügung gestellt haben und allen Fotografen, die ihre Bilder großzügigerweise der Landessammlung zur Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz im Landesmuseum Koblenz überlassen haben. Unser besonderer Dank gilt außerdem dem Archiv des Fürsten zu Wied für die Leihgaben.



Anonym · Bildnis einer Dame · undatiert

Die Inszenierung der Persönlichkeit in der Geschichte der Fotografie

Bodo von Dewitz

»Die Erfindung Daguerres (...) stellt in ihrem ursprünglichen Verfahren das Wesen der Photographie dar, deren Feinheit in der Naturnachbildung von Künstlerhand nicht erreicht werden kann und als Photographie in seiner Eigentümlichkeit für die Gegenwart noch heute maßgebend ist.«¹ Dieses Statement formulierte kein Geringerer als August Sander 1931, knapp einhundert Jahre nach der Erfindung der Daguerreotypie, die am 19. August 1839 in Paris öffentlich bekannt gemacht worden war. Im gleichen Text insistierte er darauf, dass »sie [die Daguerreotypie] in der Feinheit der Zeichnung von allerbesten photographischen Verfahren der Neuzeit nicht übertroffen [wird]«, denn sie sei »Sachlichkeit im besten Sinne des Wortes und bedeutungsvoll für die Gegenwart.«

Diese Position einer Rückbesinnung auf die Geschichte des Mediums hatte August Sander für sich nach dem Zusammenbruch der Monarchien gewonnen, als seine Antwort auf die Standortfrage der Fotografie in den Jahren der Weimarer Republik – in der »Neue Sachlichkeit« und »modern sein« sich als künstlerische Positionsbestimmung gerade auch für Fotografen zum Standard einer progressiven Gesinnung entwickelt hatte – formuliert.

August Sander war ein Fotograf, dem die Geschichte des Mediums geläufig war und der selbst noch im »künstlerischen« Stil der Fotografie der Jahrhundertwende auch mit malerischen Verfremdungsformen gearbeitet hatte² (siehe Abb. S. 98). In Abkehr davon entstanden seine Mitte der 1920er Jahre abgeschlossenen Überlegungen einer Konzeption für das Werk »Menschen des 20. Jahrhunderts«, einer zeitgenössischen Darstellung von Repräsentanten des deutschen Volkes in »klaren, reinen Fotografien«. Seine Bezugnahme auf die frühe Fotografie und seine Ausstellungsüberlegungen, die einen didaktischen Teil über die technische Entwicklung der Fotografie seit Daguerre beinhalten sollten, werden selten erwähnt, obwohl Sanders Argumentation um die »Modernität der Daguerreotypie« von zentraler Bedeutung für seine

Auffassung vom Medium der Fotografie ist und eine willkommene Verständnis-hilfe für sein Gesamtwerk abgibt.

Die Frage, wie die Personen inszeniert, respektive fotografiert werden sollten, hatte sich zu Beginn der Geschichte der Fotografie nicht grundsätzlich gestellt, denn die frühen Pioniere waren zunächst mit technischen Problemlösungen beschäftigt, und die Darstellung und Inszenierung der Persönlichkeiten wurde aus den Traditionen der Malerei entlehnt. Auch wenn Daguerre selbst an jenem entscheidenden 19. August 1839 noch keine gelungenen Porträts vorweisen konnte, sind diese nach kurzer Zeit zu Beginn der 1840er Jahre technisch möglich geworden. Das Bildnis als Ausführung in Öl, Pastell oder Aquarell war seit Ende des 18. Jahrhunderts auch für die bürgerlichen Gesellschaftsschichten Teil der gesellschaftlichen Repräsentation geworden und diente in seinen vielfältigen Verwendungen als Erinnerungszeichen für Freunde und Familie und damit zur Festigung des privaten Lebensbereichs. Die Porträts sollten den »wahren« und »natürlichen« Ausdruck von Charakter und Persönlichkeit bezeugen und der Vergegenwärtigung und Erinnerung dienen.

In diesem Zusammenhang wird stets auf J. C. Lavater und dessen 1775 herausgegebenen »Physiognomischen Fragmente« hingewiesen: Darin erhielten Gesicht und Kopfform besondere Bedeutung, weil sich in ihnen Charakter, Natürlichkeit und Individualität offenbarten. Die Hervorhebung dieser Eigenschaften zu allgemein menschlichen gegenwärtigen Qualitäten hatte sich im 18. Jahrhundert entwickelt: Sie wurden vom Bürgertum kultiviert und dem Adel beispielhaft entgegengehalten, um dessen auf alten Traditionen begründetes Statusdenken mit bürgerlichen Tugenden und Moralvorstellungen zu begegnen.³

Die Erfindung der Fotografie traf auf diese schon vorhandenen Bedürfnisse nach Porträts, die sie nunmehr in idealer Weise erfüllen konnte. Ihre wirklichkeitsgetreue Abbildungsleistung entsprach den Ansprüchen nach Wahrheit und Natürlichkeit der Personendarstellung, besonders auch deshalb, weil viele Künstler sich ihrer angenommen hatten. Kaum verwunderlich, dass der Berufsstand der Miniaturmaler mangels Nachfrage in kurzer Zeit fast verschwand, weil diese Berufsvertreter sich der Ausübung der Fotografie zugewandt hatten.⁴ Nicht nur die Darstellungen der Personen, sondern auch die gesamte äußere Ausstattung der frühen

Daguerreotypien erinnern an diese Ursprünge aus der Miniaturmalerei: Die Etuis in ihrer funktionalen Form als Reiseutensilien, die Ausstattung aus vergoldeten Messing-Passepartouts und Samteinlagen oder die kleinen Goldrahmen, mit denen sie als Wandschmuck verwendet wurden. Daguerreotypien erschließen sich nicht vollständig auf den ersten Blick. Erst die längere und konzentrierte Betrachtung ergründet die damalige Faszination an diesen Porträts, die nicht nur mit der feinen Zeichnung der Details, sondern auch maßgeblich mit den Blicken der Dargestellten verbunden ist.

Neben den Profilansichten und den seitlichen Blicken der Personen, lassen sich in jeder Sammlung erstaunlich viele Porträts finden, in denen die Personen direkt in die Kamera geblickt haben und uns als Betrachter zu irritieren vermögen. Es ist dieser klare Blickkontakt, der uns heute noch direkt mit den Menschen verbindet, die sich zu den ersten Fotografen begaben (Abb. rechts). Die besondere Nähe und Vertrautheit der Dargestellten in Daguerreotypien ist außerdem in der Gesamtdarstellung begründet: Sparsames Inventar, welches nur knapp mit in die Bildausschnitte gelangt ist, lenkte nicht ab von den Personen, die zudem oft als Halb- oder Dreiviertelfiguren ins Bild gesetzt worden sind. In der frühen Daguerreotypie war man bemüht, größtmögliche Nähe zu den Dargestellten herzustellen.⁵



Carl Ferdinand Stelzner · Damen-
bildnis · Hamburg, um 1850

Die Präzision der Zeichnung, die Gesamtkomposition von Gruppen und Einzeldarstellungen lassen den Eindruck entstehen, die Dargestellten würden sich ohne größere Einwirkungen von Außen selbst inszenieren. Das lag u. a. an den Daguerreotypisten, die zwar aus verschiedenen Berufen kamen, vorwiegend aber künstlerisch vorgeprägt waren. Viele handelten auch ohne akademische Ausbildung, waren aber mit einem gewissen visuellen Können und Wissen um die vom Publikum akzeptierten Darstellungsformen ausgestattet: Sie arrangierten die Personen gewissenhaft vor der Kamera und beiden, den Fotografen und den Fotografierten,



Carl Ferdinand Stelzner · Selbstbildnis
(Miniatur) · Hamburg 1833

war insgesamt in der Frühzeit der Fotografie ein bestimmtes Repertoire von Gesten und Haltungen zur gefälligen Personendarstellung bekannt. Dieses Repertoire entstammte den traditionellen Bereichen der Porträtproduktion, deren Aufgaben jetzt die Fotografie übernahm.

Ein besonderes Beispiel ist das Selbstporträt des Malers und späteren Daguerreotypisten C. F. Stelzner. Er lehnt lässig über der Rücklehne eines Stuhls und blickt mit übereinander geschlagenen Beinen den Betrachter an (Abb. links). Männliche Porträts auf Daguerreotypien geben ganz häufig Personen im Ausschnitt der Halbfigur wieder, zeigen die

Physiognomie des Gesichts, die von der geraden Haltung der Schultern, von Brust und Oberkörper unterstützt wird. Die Hände halten einen alltäglichen Gegenstand (Stock, Hut oder Buch), liegen auf dem Tisch oder sind zur Faust zusammengezogen auf einem Bein abgelegt. Oft liegen die Hände jedoch auch lässig auf dem Tisch, zuweilen sind sie forsch in die Hüfte gestemmt oder ruhen vorne an der Brust (Abb. rechts). Das familiäre Gruppenbild zentriert sich häufig um eine sitzende Hauptperson oder das Elternpaar. Zuweilen regelt ein Tisch als Möbelstück die Komposition wobei alle weiteren Objekte und die Haltungen der Personen auf geselliges, familiäres Leben verweisen. Solche Einblicke in die familiäre Intimität wurden schon vor der Bekanntgabe der Fotografie dargestellt, wobei das Buch (häufig auch der Gestus des Vorlesens) bevorzugtes Accessoire war. Beliebt waren Landschaftskulissen als Hintergrundfolien für die Personendarstellung, panoramenartige Ausblicke in Gärten oder auf markante Architekturen, von denen die Dargestellten z. B. durch eine Balustrade abgetrennt waren. Solche Malereien boten natürlich diejenigen frühen Fotografen an, die zuvor die akademische Landschaftsmalerei gelernt hatten. Trotz dieser Vorprägungen verstanden sie es, die Persönlichkeit des/der Dargestellten zentral herauszustellen. Daneben arbeiteten viele Daguerreotypisten häufig mit ganz neutralem Hintergrund, um allein die Persönlichkeit frei von allen Zusätzen zu zeigen.

»Die Hände müssen mit der größten Freiheit im Schoße liegen, jedoch nicht zu hoch und nicht zu niedrig; oder die eine mag auf dem Tische ruhen, während die andere ein Buch...hält«, hieß einer der sparsamen Anweisungen in einem frühen Anleitungsbuch für Fotografen. »Es sollte nicht den Schein haben, als sitze der Sitzende für sein Porträt. Möge er sitzen oder nachdenken oder möge er beschäftigt sein zu lesen oder zu schreiben... die Anordnung sollte so getroffen sein, als sei es ihm unbekannt, dass sein Porträt genommen werde«, lautete eine weitere Devise, die »Natürlichkeit« und »Wahrhaftigkeit« in der Personendarstellung gewährleisten sollte.⁶



Carl Ferdinand Stelzner ·
Selbstportrait im Atelier · um 1855

Die im Alltag geläufigen Tätigkeiten des Lesens und Schreibens wurden so zu Idealsituationen des Fotografierens erklärt. Sie gewährten den künstlerisch idealen Blick auf die Personen, um Natürlichkeit und Anmut zu gewährleisten. Private Zurückgezogenheit, sinnende Nachdenklichkeit und familiäre Beschäftigungen sind dadurch zu charakteristischen Eigenschaften der Personendarstellungen auf Daguerreotypien geworden. Dies waren maßgebliche Bestandteile vom Selbstverständnis des Bürgertums, mit denen man die eigene gesellschaftliche Position und die geistige Verfassung auszudrücken suchte. Selbstbewusst, sicher und souverän wurden die Positionen vor der Kamera eingenommen. Die Daguerreotypien reflektieren dieses Selbstbewusstsein, welches sich in besonderer Authentizität, Klarheit und Ehrlichkeit der Personendarstellungen niedergeschlagen hat. Damit bezeugen sie nicht nur das Aussehen, sondern auch das Selbstbewusstsein der bürgerlichen Gesellschaftsschichten, deren Kraft und Bedeutung das 19. Jahrhundert geprägt haben. Besonders deutlich wird der gesellschaftliche Anspruch dann, wenn Gemälde der Ahnen als Hinweis auf die eigene Bildnistradition, die die gesellschaftliche Geltung untermauern sollte, mit fotografiert wurden. All diese Verwendungen traditioneller Darstellungsformen aus der Malerei waren zunächst keine Rückgriffe, sondern Fortsetzung künstlerischer Bildproduktion mit neuen – technischen – Mitteln!⁷

Die technischen Fortschritte in der Fotografie durch H. F. Talbot erlaubten seit den frühen 1840er Jahren die Verwendung von Papiernegativen, deren Abzüge zwar multiplizierbar waren, aber in der Abbildungsqualität der Korrektur bedurften.⁸ Unschärfen wurden zeichnerisch ausgebessert und die Papiergrundlage ließ Farbe als Gestaltungsmittel zu: Das Repertoire dieser Porträts zeichnet sich durch große Qualitätsunterschiede aus: War der Fotograf maltechnisch versiert, gelang die Übermalung der Fotografie, das Gegenteil war allerdings auch häufig der Fall.⁹ Zuweilen war der Farbauftrag so dicht und perfekt, dass die Unterscheidung von gemalter oder fotografierte Darstellung durch die bloße Betrachtung kaum möglich ist (siehe Abb. S. 69). Die vielen überlieferten Porträts beweisen, dass das Publikum dies durchaus gewollt hat. In der Geschichte der Fotografie leiteten diese mit Farbe und Pinsel vorgenommenen Darstellungen im Rückgriff auf traditionell gemalte Bildnisse eine neue Tradition der Übermalung ein, die bald als geschmacklos und unfotografisch denunziert wurde.

Die Zeit der frühen Papierfotografie ist durch berühmte Künstler-Fotografen charakterisiert: David Octavius Hill und Robert Adamson führten knapp fünf Jahre ihr Atelier in Edinburgh, um vor allem die 1843 gegen die Amtskirche rebellierenden Mitglieder der schottischen Freikirche zu porträtieren.¹⁰ Das Repertoire dieser mit Papiernegativen hergestellten Fotografien gilt als herausragendes und zunächst einzigartiges Beispiel der damaligen Porträtkultur, zeigt ein hohes Maß der Übereinstimmung zwischen Dargestellten und Fotografen aber auch das künstlerische Spiel, mit dem Fotografen und Fotografierte den neuen sensationellen Möglichkeiten der Porträtfotografie für ihre Inszenierungen begegnen konnten. Alois Löcherer ist ein weiteres brillantes Beispiel für die frühe Porträtfotografie, der mit den Möglichkeiten des Mediums experimentierte.¹¹ Seine Serie der Porträts Münchner Künstler, die ab 1849 entstand, hat, unabhängig von der Bildqualität, eine besondere Ausdrucksstärke, denn offensichtlich waren die Künstler selbst in hohem Maß mit ihren Selbstinszenierungen als Künstler-Persönlichkeiten an den Bilderergebnissen beteiligt. Sowohl die Fotografien von D. O. Hill und Robert Adamson, als auch von Alois Löcherer zeigen vorrangig Freundeskreise, Gleichgesinnte, wirkliche Charaktere, die als Individuen, als physiognomisch herausragende Persönlichkeiten dargestellt wurden, aber selbst auch ihre Persönlichkeit z. B. in der Mimik inszenierten. Bemerkenswert an diesen Porträts ist, dass man in der Regel

ganz auf Accessoires und Mobiliar verzichtete und nur die Physiognomie, die Präsenz des individuellen Ausdrucks zur Geltung bringen wollte. Das dritte vergleichbare Beispiel liefert Nadar, der fast zeitgleich in Paris begonnen hatte, die Künstler, Literaten und Freunde der Pariser Bohème zu porträtieren¹² (Abb. rechts). Auch da war es die Intimität, die gesellschaftliche Verschworenheit der Künstlergemeinschaft, waren es innovative und oft spielerisch eingesetzte Experimente, die zu den bedeutendsten Persönlichkeitsdarstellungen mit ganz individuellem Ausdruck führten. Als beispielhaft für diese Ausnahmesituationen künstlerischer Kreativität in der Fotografie des 19. Jahrhunderts kann Julia Margret Cameron gelten. Sie hatte sich auf die Isle of Wight zurückgezogen, um im Freundes- und Bekanntenkreis Einzel- und Gruppenporträts z. B. als »lebende Bilder« nach Vorgaben der Malerei oder Allegorien zu arrangieren und in ihren Fotografien festzuhalten.¹³



Nadar · Der Maler Gustave Courbet · Paris, um 1861

Parallel zu diesen beispielhaften Kapiteln der frühen kreativen Porträtfotografie etablierte sich die Berufsfotografie, und es entstand die Carte-de-Visite-Fotografie, das erste Verfahren der industriellen Bildnisproduktion, welches ab Mitte der 1850er Jahre als weltweit akzeptierte Bildnismode Verbreitung fand. Ein Gang zum Fotografen allein, sogar eine einzige Position im Atelier, erlaubte die Herstellung mehrerer Negative und je nach Wunsch die Abgabe einer Vielzahl von Abzügen. Auf kleinformatigen Kartons in der Größe einer Visitenkarte aufgezogen, bekam diese Porträtproduktion eine erste massenhafte Verbreitung (siehe Abb. S. 78).¹⁴

Interessanterweise wurde in den Darstellungen der Personen in besonders auffälliger Weise auf ältere Muster zurückgegriffen, indem die Personen in der Regel in »ganzer Figur« fotografiert wurden und man sich damit an die Bildnistraditionen der höfischen Gesellschaft anlehnte, die diese Darstellungen seit dem 16. Jahrhundert in besonderer Weise kultiviert hatten.



Anonym · Seite aus einem Katalog für
Ateliermöbel · um 1870

Der Gang zum Fotografen bedurfte der sorgfältigen Vorbereitung – etwa in der Auswahl der Garderobe – der Aufenthalt bei ihm war danach aber weitgehend vorbestimmt, denn auf seiner Seite hatte die Professionalität eine enorme Steigerung erfahren: Die Fotografen residierten in den Städten in zentraler Lage, oft an vornehmen Adressen. Ihre Ateliers bestanden aus großräumigen Architekturen und deren Ausstattung war mit Mobiliar, verschiedenen Bildprospekten und Vorhangdraperien bestückt. Der Besucher wurde herrschaftlich empfangen, bekam Alben mit Bildnisvariationen vorgelegt, um die Bildentscheidung zu forcieren oder womöglich auch die ganze Entscheidung abzunehmen. Der gesamte Ablauf der Bildinszenierung und Bildherstellung erfuhr eine Ritualisierung, an deren

Ende das repräsentative Porträt stand. Diese Aufnahmen gestatteten nicht nur ein ansprechendes Ambiente mit in den Bildausschnitt aufzunehmen, sondern auch den ganzen Sonntagstaat der Dargestellten vorzuführen.¹⁵

Die vielen heute noch erhaltenen Carte-de-Visite-Fotografien, die sich noch fast in jeder Familie finden lassen, können eindrucksvoll belegen, dass die traditionell höfischen Darstellungsweisen flächendeckend zur Ausführung kamen: Diese bestand vor allem aus einer größeren Distanz zwischen Fotografierten und Fotografen. Die Blickkontakte unterblieben, denn die Abgebildeten wurden in ihrer ganzen Gestalt inszeniert, um eine repräsentative Darstellung ihrer Person zu gewährleisten. Die frühen Werte von »Natürlichkeit« und »Wahrhaftigkeit« und auch die intime Nähe zu den Kunden ließen sich mit dem üppiger werdenden Mobiliar und der raumgreifenden Kleidermode kaum aufrechterhalten. In der Auswahl ihrer Ateliermöbel konnten die Fotografen jetzt sogar auf in Serien gefertigte Einrichtungen zurückgreifen, die allein für die Zwecke dieses Berufsstandes entworfen, hergestellt und angeboten wurden (Abb. oben). Zuweilen kann man Fotografien mit dem gleichen Mobiliar finden, wenn sich die Fotografen beim gleichen Anbieter von Ateliereinrichtungen bedient hatten. Die Inszenierung der Foto-

grafierten wurde von der Einrichtung bestimmt, der gesellschaftliche Status durch Kleidung und Haltung zum Ausdruck gebracht. Die industrielle Bildnisproduktion opferte das Individuum, egalisierte aber auch die Personendarstellungen, denn der Monarch (Abb. unten), die Repräsentanten des Adels und der bürgerlichen Gesellschaft wurden im unterschiedslos gleichen Ambiente dargestellt.¹⁶

Es waren diese Standards einer weltweit ganz ähnlichen industriellen Porträtproduktion, die gegen Ende des Jahrhunderts zu Protesten führender Repräsentanten des Bildungsbürgertums führten. In Hamburg, Berlin und Wien schlossen sich künstlerisch ambitionierte Amateure zusammen, um die Bildnisfotografie wieder für künstlerisch akzeptierbare Darstellungen, für das individuelle Porträt zu aktivieren, welches man an »Wahrhaftigkeit« und »Natürlichkeit« der Personendarstellung orientiert sehen wollte.

Zahlreiche Fotografen, die zunächst eine klassische konventionelle Berufsausbildung durchlaufen hatten, wandten sich, beeindruckt von den Maximen der künstlerisch ambitionierten Amateure, neuen Darstellungsweisen in der Porträtfotografie zu: Viele äußerten sich, von Hass erfüllt, über die herkömmlichen retuschierten und geschönten Porträts und suchten nach »Wahrheit«, »Charakter« und »individuellem Ausdruck« in der Personendarstellung.¹⁷ Viele Fotografen, die sich in Vereinsbeiträgen oder in eigenen Schriften verbreiteten, reflektierten die Geschichte der Fotografie als frühe Phase der Blüte, der unverstellten, wahrheitsgetreuen Daguerreotypie, der die lange Phase des Verfalls der Bildniskultur folgte. Rudolf Dührkoop sprach in mehreren Texten von der Geschichte der Bildnisfotografie und beschwor die »Reform um die Jahrhundertwende«: »Nicht die stereotype Beleuchtung der Ateliers, auch nicht die anspruchsvollen, aufgereckten Posen, die sorgfältig zurechtgelegten Finger, die sonst geglätteten Gesichts- und Rockfalten, das ewige fade Lächeln, den griechischen Tempel oder den Rokokosalon im Hintergrund zeigen diese Portraits«, dafür aber »intime,



Heinrich Thomas · König Wilhelm I.
in Bad Ems · 02.08.1867



Rudolf Dührkoop · Porträt des Arztes
und Forschers Dr. G. E. Arning ·
Hamburg 1903

den Lebensgewohnheiten des Dargestellten entsprechende Haltung und Gesichtsausdruck, eine gewisse, die plastische Wirkung erhöhende Unschärfe.¹⁸ »Lebendigkeit«, »Individualität«, »Persönlichkeit«, »Wahrheit« und »Leben« wurden zu überaus häufig benutzten Vokabeln, fast Schlachtrufe für die ästhetische Neubesinnung der Porträtfotografie (Abb. links). Fritz Loescher geißelte die herkömmliche Fotografie, indem er es als Geschmacklosigkeit ablehnte, »einen Menschen, der vielleicht tagsüber an der Hobelbank arbeitet, vor einem Hintergrund zu photographieren, der einen zierlichen Rokokosalon markiert.«¹⁹ Als Ziel forderte man eine neue Identität von Lichtbildnern als Künstler, die Individualität erkennen und »raus aus dem Atelier« sich in die freie Natur begeben oder eben in die vertrauten heimischen Umgebungen derjenigen,

deren Porträts man aufzunehmen gedachte (Abb. rechts). Begleitet werden sollte die Ausübung der neuen künstlerischen Porträtfotografie allerdings auch vom Studium alter und neuer Werke der Bildnismalerei. Der ganze pädagogische Eifer richtete sich auf die Ausbildung von »reifem« Geschmackssinn, und künstlerisches Empfinden wurde als Garant des künstlerischen Erfolgs herausgestellt.

Das war die Zeit, in der August Sander (geb. 1876) seine Lehrjahre absolviert und auch Hugo Erfurth (geb. 1874) seine Lehrzeit noch mit der Herstellung von Carte-de-Visite-Fotografien verbracht hatte.²⁰ Ein dritter, jüngerer Zeitgenosse war Walter Hege (geb. 1893) aus Naumburg, der als Kunstgewerbeschüler seine Ausbildung begann, um dann bei Hugo Erfurth das Fotografieren zu lernen.²¹ Alle drei Fotografen sahen sich nach Kriegsende 1918, nach Inflation und Zusammenbruch des traditionellen Gesellschaftsgefüges mit der Notwendigkeit konfrontiert, ihre Aufgabe als Fotografen neu zu definieren. Es galt Antworten auf die Frage nach der Darstellung von Menschen als Persönlichkeiten zu finden und natürlich auch die Bildsprache der Fotografie einer Revision zu unterziehen: Die Frage »Wie sollen Menschen fotografiert werden?« stellte sich völlig neu und wurde ganz unterschiedlich beantwortet und interpretiert.

Hugo Erfurth bietet ein besonderes Beispiel für einen deutschen Fotografen in dieser Umbruchssituation zwischen »Tradition« und »Moderne«. Nachdem er sein eigenes Atelier 1906 in Dresden bezogen hatte, beschäftigte er sich mit großformatigen Porträtfotografien, die oft den besonderen gesellschaftlichen Status der Porträtierten in Gemäldegröße vorführten, bevor er 1918 seine eigentliche Karriere als einer der bedeutendsten



Hugo Erfurth · Bildnis von Frau und Kindern · Dresden, vor 1909

deutschen Porträtfotografen begann. Hugo Erfurth konzentrierte sich zwar weiterhin auf die Porträts bedeutender Persönlichkeiten, aber er fotografierte sie zunehmend nur noch als Gesicht und Kopf vor hellem, neutralem Grund wie z. B. Max Beckmann und Otto Dix, um allein demonstrativ ihre Gesichtsphysiognomien zu zeigen. Walter Hege ging in die so genannten deutschen Dome und gewann den steinernen Chorfiguren des Naumberger Domes und später u. a. dem Bamberger Reiter Persönlichkeitsqualitäten ab, die er in seinen Fotografien (später in Buchform) verfügbar machte. Er konnte mit seinen Aufnahmen, die Ergebnisse perfekt eingesetzter Lichtstrategien waren, stimmungsmäßig ein Desiderat füllen: In den 1920er Jahren galt es zur Orientierung und Stabilisierung des Wertgefüges, neue Werte und kulturelle Identifikationsmuster zu etablieren. Dass diese auch aus Stein bestehen konnten, hatte die junge Weimarer Republik selbst vorgeführt, indem als Hoheitszeichen der Republik 1920 zur Zierde des ersten 100 Mark Scheins der Kopf des Bamberger Reiters ausgewählt wurde.

August Sander wandte sich der sozialen und gesellschaftlichen Wirklichkeit zu und besann sich auf die ursprünglichen Qualitäten der Fotografie. Die große Bedeutung seines Konzepts und seiner Porträtausführungen liegt im Gegensatz zu den gestaltenden Fotografen-Künstlern der sogenannten künstlerischen Reformzeit darin, das Medium der Fotografie unverbogen verwendet, die Dargestellten in ihren Umgebungen belassen und die einzigartige Möglichkeit der Fotografie zur Authentizität der Wiedergabe von Wirklichkeit und Wirklichkeitsausschnitten wieder zur Geltung gebracht zu haben. Seine kompromisslose Stärke hatte er aus der

Betrachtung von Daguerreotypen gewonnen, den Bilddokumenten der ersten Situationen einer Begegnung von Personen mit der Erfahrung, wirklichkeitsgetreu in einer Fotografie dargestellt zu werden. Die »Menschen des 20. Jahrhunderts« wurden von ihm nicht künstlerisch inszeniert, sondern in ihrer persönlichen Identität fotografisch dargestellt. Der Fotograf gerierte sich nicht als Künstler, sondern war ein scharfer und unerbittlicher Beobachter der Zeitgeschichte, der gesellschaftlichen Veränderungen und seiner Mitmenschen, deren Inszenierung im Porträt er zum einen der jeweiligen Selbstdarstellung, zum anderen erneut dem gemeinsamen Dialog überließ.

Anmerkungen

- 1 Vergl.: Bodo von Dewitz.: »Vom Wesen der Photographie«. August Sanders Portraitwerk Menschen des 20. Jahrhunderts/Dokumente zu seiner Geschichte, in: Barbara Engelbach (Hrsg.): Künstler und Fotografien 1959–2007, Museum Ludwig Köln, Köln 2007, S. 48–63
- 2 August Sander. Linzer Jahre 1901–1909, hg. von der Photographischen Sammlung/SK Stiftung Kultur Köln und der Landesgalerie Linz, Köln 2006
- 3 Vergl.: Gerda Mraz, Uwe Schögl (Hrsg.): Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater, Wien 1999
- 4 Gisèle Freund: Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie, München 1968 (1. Ausgabe Paris 1947)
- 5 Vergl.: Bodo von Dewitz, Fritz Kempe (Hrsg.): Dokumente der Photographie 2: Daguerreotypen, Hamburg 1983
- 6 L. G. Kleffel: Handbuch der praktischen Photographie, Braunschweig 1861, S. 275
- 7 Vergl.: Paul Voigt: Der gefrorene Augenblick. Daguerreotypie in Sachsen 1839–1860, Inkunabeln der Photographie in sächsischen Sammlungen, Chemnitz 2004; Quentin Bajac, Dominique Planchon-de Font-Réaulx: Le Daguerreotype français. Un objet photographique, Paris, New York 2003. Auch im internationalen Zusammenhang lassen sich vielfältige Parallelen in der Darstellung finden.
- 8 Vergl.: Larry J. Schaaf: The Photographic Art of William Henry Fox Talbot, Princeton 2000

- 9 Ludwig Hoerner: Die Einführung der Photographie in den Metropolen und Provinzen 1839–1860, in: Bodo von Dewitz, Reinhard Matz (Hrsg.): Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum, Heidelberg, Köln 1989, S. 88–115
- 10 Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici (Hrsg.): David Oktavius Hill/Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert, Göttingen, Köln 2000
- 11 Ulrich Pohlmann (Hrsg.): Alois Löcherer. Photographien 1845–1855, München 1998
- 12 Maria Morris Hambourg, u.a. (Hrsg.): Nadar, München, Paris, London 1995
- 13 Joanne Lukitsh: Julia Margret Cameron, London 2001
- 14 Siehe dazu: Elizabeth Anne McCauley: Industrial Madness, Commercial Photography in Paris 1848–1871, Yale University 1994
- 15 Vergl.: Bodo von Dewitz, Gesellschaft für Moderne Kunst (Hrsg.): Facts/Tatsachen. Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts, die Sammlung Agfa im Museum Ludwig Köln, Göttingen, Köln 2006
- 16 Vergl.: Bodo von Dewitz, Wolfgang Horbert (Hrsg.): Schatzhäuser der Photographie, Die Sammlung des Fürsten zu Wied, Göttingen, Köln 1998. Vergl.: Bodo von Dewitz: »Ich lege mir ein Album an und sammle nun Photographien«, Kaiserin Elisabeth von Österreich und die Carte-de-Visite Photographie, in: Bodo von Dewitz, Roland Scotti (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck, Köln, Dresden, Berlin 1996, S. 95–105
- 17 Siehe dazu: Enno Kaufhold: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986/Katalog Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
- 18 Rudolf Dührkoop: Das Kamerabildnis und seine kulturelle Bedeutung, Berlin, Hamburg 1907
- 19 Fritz Loescher: Modern-realistische Lichtbildnerei, in: Photographische Mitteilungen, Jg. 37, Berlin 1900, S. 301–310
- 20 Vergl.: Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici (Hrsg.): Hugo Erfurth. Photograph zwischen Tradition und Moderne, Köln 1992
- 21 Vergl.: Angelika Beckmann, Bodo von Dewitz (Hrsg.): Dom, Tempel, Skulptur: Architekturphotographien von Walter Hege, Köln 1994. Bes.: Angelika Beckmann: Ein künstlerisch geschultes Auge/Walter Hege – ein Lebensweg zwischen Kunst und Handwerk, a.a.O., S. 82–92



Franz Mandy · Elisabeth, Fürstin von Rumänien · Bukarest, um 1875

Elisabeth von Rumänien – Fotografische Ansichten einer Königin

Britta Köhn

Elisabeth von Rumänien – Carmen Sylva. Eine Person, zwei Namen. Der eine wie der andere sind heute fast in Vergessenheit geraten und das, obwohl die Trägerin eine der bekanntesten Frauen ihrer Zeit war; ebenso bekannt wie Kaiserin Elisabeth von Österreich oder die Friedensnobelpreisträgerin Bertha von Suttner.

Als Tochter des Fürsten Hermann zu Wied am 29. Dezember 1843 in Neuwied geboren, heiratete sie 1869 Karl von Hohenzollern-Sigmaringen, einen Verwandten des Deutschen Kaisers und zu diesem Zeitpunkt Regent des 1862 entstandenen Staates Rumänien.

Elisabeth war mit dem festen Entschluss nach Rumänien gekommen, ihren Gemahl tatkräftig dabei zu unterstützen, den Balkanstaat, der zuvor unter türkischem Protektorat gestanden hatte, in ein der westlichen Kultur und Tradition nahe stehendes Land zu verwandeln. Sie beschäftigte sich daher nicht nur sofort mit der rumänischen Kultur und gründete karitative Vereine. Sie nutzte von Anfang an die Neugier der nationalen und internationalen Öffentlichkeit, um für die junge Dynastie und ihr neues Heimatland zu werben. Die Fotografie erschien ihr als geeignetes Medium, die Massen zu erreichen und so nicht nur die Neugier an ihrer Person zu befriedigen, sondern auch, um ihre Ideen und Vorstellungen in der ganzen Welt bekannt zu machen. Nach vorsichtigen Anfangsschritten entwickelte sie mit steigender Selbstsicherheit eine eigene Bildsprache und nutzte die Fotografien, um auch andere Themen und Ideen mit Hilfe dieses Massenmediums zu verbreiten. So erschuf sie mit der Zeit ein Bild von sich, wie sie in und von der Öffentlichkeit gesehen werden wollte, bemühte sich dabei aber stets, die Thematik in den Dienst ihres Landes zu stellen und so ihre Arbeit für den Staat zu dokumentieren.

Grob lassen sich die Fotografien in zwei Gruppen einteilen: in Aufnahmen, die allein einen repräsentativen, abbildenden Charakter haben, und Aufnahmen, mit denen Elisabeth darüber hinaus gehende Botschaften transportieren wollte. Zur ersten

Gruppe gehören die so genannten Regentenbildnisse, die meist zu Staatsjubiläen entstanden und die sie in festlicher Robe allein oder mit ihrem Mann abbilden. Die anderen Bilder zeigen sie in ihrem Selbstverständnis als Landesmutter, Dichterin und Liebhaberin der schönen Künste. Mit ihrem Selbstbewusstsein wandelte sich auch ihr Selbstverständnis und somit die Art und Weise, wie sie sich der Gesellschaft präsentierte.

In Elisabeths erstem Jahrzehnt in Rumänien war ihr in erster Linie daran gelegen, im In- und Ausland als Rumänin akzeptiert zu werden. Schließlich saßen mit ihr und ihrem Gemahl zwei Deutsche, also Fremde, an der Spitze eines neu entstandenen, osmanisch geprägten Landes. Die Fotografien, die in dieser Phase vor dem rumänischen Unabhängigkeitskrieg 1877/78 entstanden, hatten zum Großteil die Funktion, Elisabeth der allgemeinen Öffentlichkeit vorzustellen und es zu ermöglichen, aufgrund einer genauen Betrachtung der Regentin nicht nur deren Schönheit zu bewundern, sondern von Elisabeths äußerer Erscheinung auf ihren edlen Charakter und ihren Intellekt zu schließen. Den allgemeinen Gepflogenheiten entsprechend, zeigten die Aufnahmen Elisabeth daher vorwiegend aufrecht stehend, mit vor dem Körper gekreuzten Händen im $\frac{3}{4}$ -Profil. Der Hintergrund dieser Atelieraufnahmen war völlig leer, Bildausschnitt und Licht waren so gesetzt, dass Elisabeths Gesichtszüge klar und detailliert abgebildet waren.

Neben diesen standardisierten Aufnahmen gab es jedoch schon früh Fotografien, die Elisabeth in rumänischer Volkstracht zeigten. Dabei verzichtete sie auf jede Art von Attributen, die sie als Regentin auszeichneten. Der plane Hintergrund, die genormten Posen und Bildausschnitte und der rein abbildende Charakter der Aufnahmen blieben jedoch erhalten. Erst einige Jahre später flossen erste persönliche Elemente in die Gestaltung ein. Die Fotografien erhielten erzählende Momente und gewährten erste Einblicke in das Selbstverständnis Elisabeths. Ein sehr schönes Beispiel ist eine Montage, die um 1875 entstand (Abb. rechts). Sie zeigt Elisabeth in Tracht, mit einer Spindel in der Hand, umgeben von ihren Hofdamen, die ebenfalls Trachten aus verschiedenen Regionen Rumäniens tragen. Den Hintergrund der Montage bildet eine Aufnahme des Klosters Sinaia in den Karpaten. Hier – in diesem in ganz Rumänien bekannten Kurort – verbrachte das junge Paar seit Beginn der Ehe seine Sommer und 1875 beschlossen die beiden sogar, eine



Franz Duschek ·
Sommer 1875 · (2. v. l.)

Sommerresidenz im Stil eines deutschen Renaissance-Schlösschens nicht weit entfernt vom Kloster zu errichten. Elisabeth präsentierte sich in der Aufnahme als junge, naturverbundene Rumänin in Nationaltracht, die sich der Kultur ihrer Heimat bewusst ist, und in der Nähe dieses orthodoxen Klosters Wurzeln schlagen möchte.¹

Für Elisabeths weiteren Lebensweg war die Gegend um den kleinen Fluss Pelesch herum schicksalhaft. Die Region war bekannt für ihren Reichtum an Märchen und Sagen; hier richtete sich Elisabeth im Forsthaus, das zum Schloss gehörte, ein Refugium ein, in dem sie vor allem in ihren späten Lebensjahren ihren bevorzugten Projekten und Beschäftigungen nachgehen konnte. Zunächst bildete der reiche Schatz an Erzählungen den Anstoß für Elisabeths frühe literarische Beschäftigung. Gefördert durch den rumänischen Dichter und ehemaligen Außenminister Vasile Alecsandri (1821–1890) begann sie rumänische Gedichte und Erzählungen, darunter auch Märchen aus der Gegend um Sinaia, zu sammeln und – ab 1876 – auch unter verschiedenen Synonymen ins Deutsche und Französische zu übersetzen. Der

Erfolg, den sie damit erntete, steigerte Elisabeths Selbstbewusstsein und verstärkte in ihr den Wunsch nach literarischen Veröffentlichungen. Kurz nach ihrer Krönung legte sie sich daher offiziell das Synonym Carmen Sylva zu, unter dem sie fortan ihre Werke publizierte.

Die in den 1880er Jahren entstandenen Aufnahmen bilden Elisabeth immer häufiger bei ihren literarischen Betätigungen ab. Neben zahlreichen Fotografien, die sie in Denkerpose sitzend an einem Schreibtisch oder mit von ihr veröffentlichten Schriften als Attributen zeigen, gibt es jedoch auch Aufnahmen wie Katalog-Abbildung S. 145, die zeigen, wie sie sich mit Schreiben beschäftigt, während Carol in mehr oder weniger entspannter Haltung hinter ihr steht. Diese Fotografien können aufgrund Carols untypisch lässiger Haltung und der Gestaltung des Bildhintergrundes zwar zu den offiziellen Aufnahmen des Königspaars gezählt werden, nicht aber zu den Staatsporträts. Vielmehr entsteht durch die individuelle Gestaltung der Eindruck von etwas privatem, über das der Betrachter, also die Öffentlichkeit, hier informiert werden soll. Elisabeths literarische Tätigkeiten – die Aufnahme ist wohl um 1887 und somit etwa zeitgleich mit der Veröffentlichung von Elisabeths »Pelesch-Märchen« entstanden – werden hier also in den privaten Bereich des Königspaars gestellt. Carols Anwesenheit ist als eine Art Legitimation dafür zu verstehen, dass Elisabeth in ihrer Eigenschaft als Landesmutter Geld verdienen durfte, das sie für ihre sozialen und karitativen Projekte einsetzte.

Allgemein zeugen die zwischen 1881 und 1891 entstandenen Aufnahmen von Elisabeths vielseitigen Betätigungsfeldern. Dabei unterscheidet Elisabeth in der Gestaltung der Fotografien jedoch klar zwischen Abbildungen, die sie als Königin und Landesmutter zeigen, und solchen, in denen sie sich als Carmen Sylva ihrer Leserschaft präsentiert. Im Unterschied zu den Aufnahmen als Regentin musste sich Elisabeth in diesen Jahren nicht mehr als Rumänin beweisen. Die Fotografien zeigen vielmehr eine gereifte, selbstbewusste Königin, die sich ihrer Position und ihrer zum Teil selbst gewählten Pflichten bewusst ist, die durch nationale und internationale Auszeichnungen in ihrem Tun Bestätigung gefunden hat und die gegen Ende des Jahrzehnts zu der Erkenntnis gelangte, mehr königliche Dichterin denn dichtende Königin zu sein.² Die Aufnahmen zeigen diese Entwicklung sehr deutlich. Jene, die Elisabeth als Königin zeigen, sind noch immer vornehmlich Atelier-

aufnahmen, die meist anlässlich diverser Regierungsjubiläen angefertigt wurden. Elisabeths Haltung scheint jedoch in zunehmendem Maße weniger statisch, ja individueller zu sein, fast so, als habe der Fotograf eine natürliche Pose eingefangen. Auch Ausschnitt und Lichtführung sind weniger auf starke Konturierung ausgerichtet, sondern schmeicheln mehr der Silhouette der Mittvierzigerin.

Zukunftsweisend ist auch die Bildentwicklung im Hinblick auf das Bild, das Elisabeth von sich als Landesmutter inszenierte. Nach dem Tod ihrer einzigen Tochter 1874 setzte Elisabeth sich verstärkt für die Förderung und Erhaltung rumänischer Kulturtraditionen ein und machte dies zum Inhalt ihrer Aufgaben als Landesmutter. Dabei wählte sie vorzugsweise Themenbereiche aus, die ihren eigenen Talenten, Interessen und Vorlieben nahe standen: Literatur und volkstümliches Kunsthandwerk, insbesondere die Stickerei und die alte Missale Malerei, die in Vergessenheit zu geraten drohten. Aus diesen Bereichen stammen auch die bevorzugten Attribute, mit denen Elisabeth sich als Landesmutter ablichten ließ. Die Entwicklung in diesem Bereich geht dahin, dass Elisabeth zunächst themenbezogene Objekte wie veröffentlichte Bücher, fertig gestellte Malereien und rumänische Trachten präsentierte, im Laufe der Zeit jedoch auch immer häufiger der Schaffensprozess auf den Fotografien nachgestellt wurde. Dieser Einblick in das tätige Umfeld Elisabeths geht so weit, dass etwa ab der Mitte der 1880er Jahre nicht mehr nur Szenen im Atelier nachgestellt, sondern dass die bis ins letzte Detail arrangierten Aufnahmen in der freien Natur oder in den Wohnräumen der Königin in Szene gesetzt wurden.

Diese Entwicklung – die realen Orte von Elisabeths Wirken abzubilden – erfuhr durch ihr Exil eine mehrjährige Unterbrechung und bestimmte entscheidend die Inszenierung Elisabeths für den Rest ihres Lebens. Elisabeth verließ 1891–1894 Rumänien, nachdem eine von ihr unterstützte, politisch jedoch bedenkliche Verlobung zwischen Carols Neffen und Nachfolger Ferdinand und einer ihrer Hofdamen gegen Elisabeths Willen aufgelöst worden war. Nach ihrer Rückkehr nach Rumänien zog Elisabeth sich aus dem öffentlichen Leben zurück und widmete sich noch intensiver ihren literarischen und musischen Neigungen. Auf sozialem Gebiet unterstützte sie fast nur noch Einzelprojekte.

Das Bild, das sie nach ihrer Rückkehr von sich verbreitete, war das einer arrivierten Königin, die gelassen auf das zurückblickt, was sie in ihrem Leben geleistet hat und die die Sorge für ihr Volk an die nächste Generation weitergegeben hat. Es ist ein Leben als Dichterin und Schirmherrin der schönen Künste, also das Leben und das Selbstverständnis, zu dem sie sich schon in den 1880er Jahren immer mehr berufen gefühlt hatte. Dennoch lässt sich auch in diesem Lebensabschnitt Elisabeths wieder unterscheiden zwischen den repräsentativen Fotografien der Königin und den facettenreichen der Privatperson.



Franz Mandy · Pelesch · um 1898

Die Fotografien, die Carmen Sylva zeigen, sind von großer thematischer Vielfalt. Doch so unterschiedlich die Motive und Themen auf den Fotografien auch sind, haben sie doch eines gemeinsam: Die nach 1894 entstandenen Aufnahmen zeigen verstärkt das Umfeld Elisabeths, die Welt der Carmen Sylva und Königin von Rumänien. Eine Welt, die von ihr geschaffen wurde, geprägt von jenem Land, das sie als Königin mitgestaltet hat, eine Welt, die allein durch Carmen Sylvas Eingreifen und Tun existiert und allein durch ihre Anwesenheit daseinsberechtigt ist. In dieser Welt ist sie das Zentrum, sowohl inhaltlich, als auch kompositorisch. Es ist eine Welt der Kultur, der Poesie und der Musik, voller Bewunderung für die schönen Künste und voller talentierter Bewohner, zu denen Wunderkinder wie George Enescu und Aurelia Cionca gehörten, aber auch Florizel von Reuter und Mitglieder ihres Hofstaates. Sie alle erscheinen auf den Fotografien allerdings vielfach nur wie wertvolle Staffageobjekte, die das Bild beleben oder die als Personifizierungen der von ihnen ausgeübten Künste erscheinen. Elisabeth fungiert auf den Aufnahmen als Schirmherrin, die alles und jeden dirigiert, die all die verschiedenen Künste in Einklang bringt und so die Form ihrer Welt bestimmt (Abb. links).

Stilistisch lässt sich feststellen, dass der Bildhintergrund bzw. die reale Umgebung von immer größerer Bedeutung für die Interpretation der Aufnahmen wird und einen immer größeren Anteil am Bildausschnitt einnimmt. Die rein objektive Abbildung der Dichterstin ist nicht mehr das oberste Anliegen des Fotografen. Der Raum um sie herum gewinnt zunehmend an Bedeutung, denn er bildet die Bühne für Carmen Sylvas Selbstinszenierungen, die Bühne, auf der sich das Leben abspielt, in das sie der Welt einen Einblick zu gestatten gewillt ist. Die verschiedenen Tätigkeiten, bei denen Elisabeth sich fotografieren lässt, reichen von schon erwähnten Gruppenbildnissen mit ihren Musikern über Wanderausflüge in den Bergen um Sinaia bis hin zu Bildnissen, die sie allein arbeitend in ihrem ganz privaten Refugium, dem Forsthaus von Schloss Pelesch, zeigen. Ihre Posen wirken sehr natürlich und haben nichts mehr mit der Starre der frühen Regentenbildnisse gemein. Elisabeths Mine ist meist konzentriert ernst, theatralische Gesten unterstreichen ihre Handlungen und ihre Kleidung zieht durch Schnitt und Farbgebung sofort den Blick des Betrachters auf sich.

Ganz anders präsentiert Elisabeth sich dagegen auf den Regentenbildnissen dieser Zeit. Hier ist sie nicht mehr als aktive Gestalterin und nach eigenem Verständnis hart arbeitende Frau dargestellt. Sie erscheint vielmehr passiv, so wie die Öffentlichkeit es von einer alternden Königin erwartet. In den ersten Jahren nach ihrer Rückkehr aus Neuwied zeigen die Fotografien Elisabeth vor planem Hintergrund, so als stammten die Aufnahmen aus einem Atelier. Elisabeth ist meist sitzend, in westlicher Kleidung abgebildet, umgeben von diversen Gegenständen, die auf ihre vielfältigen Verdienste um ihr Land und auf ihre Vergangenheit hinweisen. Der Bildraum ist einem privaten Boudoir nachempfunden, Elisabeths neu zugewiesenen Wirkensbereich als Landesmutter.

Mit zunehmendem Alter nimmt die Anzahl der Aussage tragenden Objekte auf den Fotografien ab. Gleichzeitig nimmt der Bildraum immer privatere Formen an und man erkennt einzelne Möbelstücke, die zuvor zur Gestaltung der vermeintlichen Boudoirs genutzt wurden. Elisabeths Kleidung wirkt immer weniger aufwändig und dezenter, sie verschmilzt mit dem Raum und immer wieder entdeckt man Fotografien Carols auf den Bildern. Elisabeth zelebriert hier ihre Zurückgezogenheit und die Ruhe des Alters.

Kurz nach der Jahrhundertwende, vermutlich in Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum 25. Kron- und 40. Regierungsjubiläum Carols im Jahre 1906, entwickelte sich ein Bildtypus, der in seiner Gestaltung an die Regentenbildnisse der frühen 1890er Jahre anschließt. Hier präsentiert Elisabeth sich noch einmal als Herrscherin. Der Bildraum wird zur Bühne, seine Gestaltung unterstreicht die Aussage der jeweiligen Aufnahme. Wie bei den frühen Regentenbildnissen ist das reine Abbilden der Königin die oberste Aufgabe dieser Fotografien. Hierzu nimmt Elisabeth wieder einen sehr großen Raum auf dem Bildausschnitt ein. Die prachtvollen, aus erlesenen Materialien gefertigten wallenden Gewänder verleihen ihr eine Ausstrahlung von Erhabenheit und Würde und verdecken gleichzeitig die weniger vorteilhaften Seiten von Elisabeths Silhouette. Die auf ein Minimum reduzierten Accessoires werden – oft unterstützt durch Elisabeths feierliche Gesten – wie kleine Schätze präsentiert. Häufig handelt es sich dabei um Fotografien Carols oder aber um kleinere Handarbeiten, die dermaßen in den Mittelpunkt der Komposition gesetzt werden, dass sie nahezu gleichwertig neben

Elisabeths Erscheinung stehen, bzw. eine Begründung für Elisabeths Anwesenheit auf den Fotografien darzustellen scheinen. Auf diese Weise unterstützen sie das Bild, das Elisabeth in diesen letzten Jahren ihres Lebens von sich kreiert: das einer liebenden, fürsorglichen und vorbildlichen Gemahlin (Abb. rechts).

Welche Verbreitung die Fotografien Elisabeths fanden, lässt sich heute nicht mehr genau nachvollziehen. Die in Rumänien entstandenen Aufnahmen wurden meist von den Hoffotografen Franz Duschek, Franz Mandy und Alfred Brand angefertigt. Einige Bilder waren wohl als persönliche Geschenke gedacht, denn sie wurden von Elisabeth mit persönlichen Widmungen oder dokumentierenden Kommentaren versehen. Andere wurden in nationalen und internationalen Gazetten und Journalen abgebildet und wieder andere dienten als Vorlagen für Postkarten oder Briefmarken. Viele waren für den Verkauf bestimmt und wurden von Elisabeth mit kurzen Texten, oft Zitaten aus ihren Gedichten, oder auch nur mit ihrem Namenszug versehen. So gelang es ihr, ihr Bild und ihre Ideen in allen Gesellschaftsschichten bekannt zu machen, für sie zu werben und durch die Verbindung des Dargestellten mit ihrer Person als Vorbild für ihr Volk zu erscheinen.



Franz Mandy · »Sinaia 20.4.1909«
(zu Carols 70. Geburtstag)

Anmerkungen

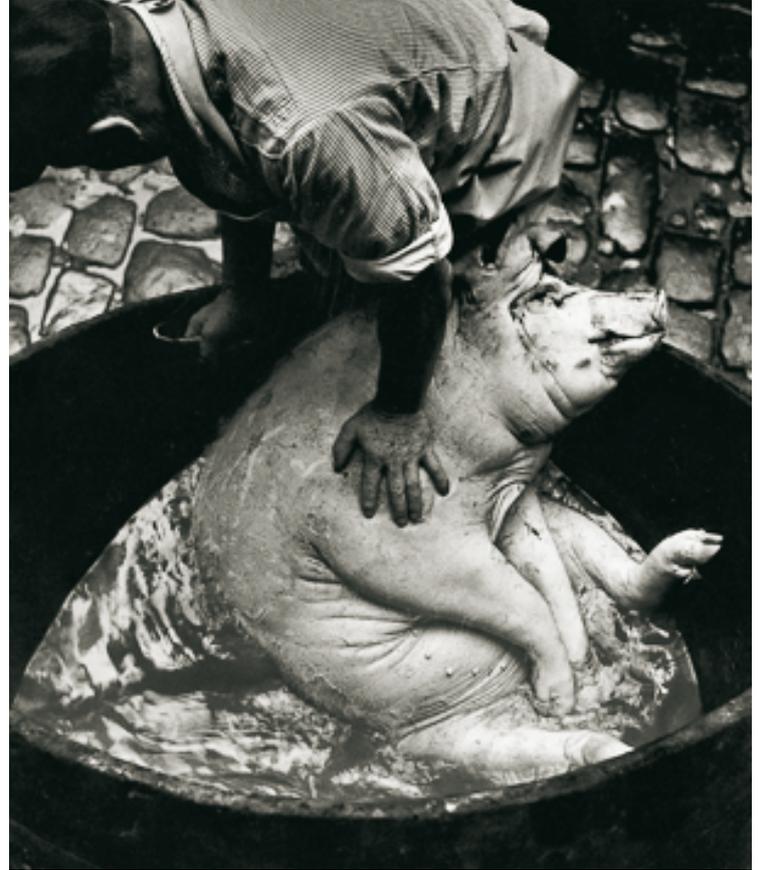
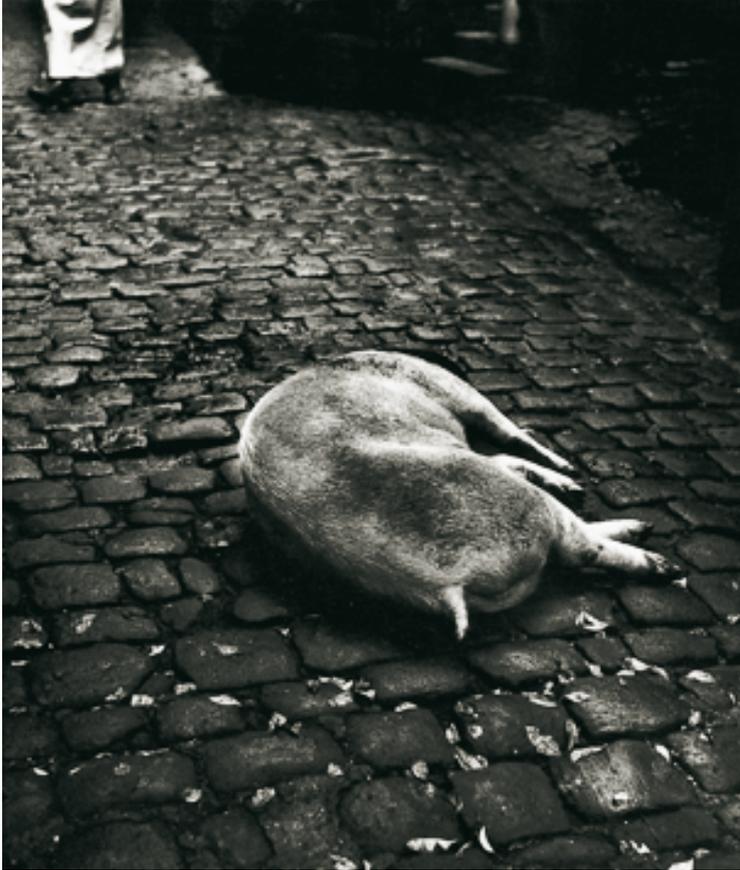
- 1 Rumänien war ein orthodoxes Land, Elisabeth hingegen war protestantisch, Karl katholisch getauft und beide blieben es auch ihr Leben lang.
- 2 Mite Kremnitz berichtet in ihrer Biografie von einem Brief Elisabeths, der im Anschluss an eine Reise nach Sylt im Sommer 1888 entstand. In diesem hieße es: „Nach weltlichem Ermessen wäre mancher Thron dem rumänischen vorzuziehen, ich aber sollte ein Dichter werden, das war der wahre Beruf, zu dem ich getrieben wurde.“ Zitiert nach M. Kremnitz: Carmen Sylva, Leipzig 1903, S. 275.

Die Endlichkeit des Seins – Kunsthistorische Beobachtungen zu Robert Häussers »Hausschlachtung«

Roswitha Neu-Kock

Der Titel der hier zu behandelnden Bildsequenz ist lapidar: »Hausschlachtung«, eine Folge von sieben Bildern, sechs von ihnen hochrechteckig, das letzte abweichend im Querformat, lässt uns in eine längst versunkene Welt blicken. Auf den ersten Blick scheint es sich um eine Bildreportage zu handeln, die hintereinander gelesen, eine Vorstellung vom Ablauf des Ereignisses gibt. Es gibt jedoch eine Reihe von Indizien, die anderes belegen. Wenn man die sieben Bilder synchron betrachtet, wie es die Werkmonographie ermöglicht, wo sie zusammen auf einer Doppelseite abgedruckt sind, drängt sich die Vorstellung von einer Tierserie besonderer Art auf.¹ Die Feststellung, dass die Serie dort im Kapitel »Menschen« untergebracht wurde, macht jedoch stutzig. Ein echtes »Menschenbild« zeigt eigentlich nur die letzte Aufnahme. In den anderen Bildern, mit einer Ausnahme, spielen Menschen nur eine Nebenrolle. Das Schlussbild ist jedoch so markant, dass es der ganzen Bildgruppe eine inhaltliche Richtung vorzugeben scheint, die es hier zu betrachten gilt. Die Aufnahmen entstanden 1963 im pfälzischen Ort Wachenheim. Es gab weitere Aufnahmen, die ein geläufigeres Bild des Geschehens vermitteln.² Aber die vorliegende Zusammenstellung der sieben Bilder ist von tiefgründigem Hintersinn und lohnt eine nähere Betrachtung.

Die Bildfolge lässt wesentliche Schritte des Geschehens aus, nämlich das Töten und das Ausnehmen des Schweins. Allein dies trennt sie von der Reportagefotografie, die solche Vorgänge zwar nicht unbedingt mit jeder Einzelheit, aber doch unter Einbeziehung aller wesentlichen Schritte darstellen würde. In der älteren Kunst, vor allem in Renaissance und Barock, interessierten sich die Maler gerade für diese beiden Phasen am meisten. Bilder wie Joachim Beuckelaers »Geschlachtetes Schwein« im Kölner Wallraf-Richartz-Museum³ und Rembrandts »Geschlachteter Ochse« im Louvre⁴ (Abb. S. 50) konfrontierten den Betrachter schonungslos mit dem aufgeschnittenen, aufgehängten Kadaver und schufen damit ein Motiv, das über seine symbolische Bedeutung hinaus auch malerischen Experimenten diente und aus



diesem Grund die Künstler bis ins 20. Jahrhundert immer wieder herausforderte. Der Fotograf vermeidet jede Einstellung, in der die Unversehrtheit des Tieres ange-tastet wird. Die grausame Wirklichkeit wird nur verklausuliert im Schlussbild ange-deutet. Erst wenn das Tier geschlachtet ist, kann die Schweinsblase entnommen werden und als Spielzeug dienen. Pointiert und mit Bildwitz wird ein altes, aus der Malerei bekanntes Motiv aufgegriffen und abgewandelt.

Bezeichnenderweise setzt die Sequenz erst ein, nachdem das Tier betäubt und abgestochen worden ist. Vage Spuren von Blut scheinen sich auf dem Pflaster abzuzeichnen, dessen Fugennetz einen wirkungsvollen graphischen Kontrast zu dem voluminösen, rundlichen Tierkörper bildet. Die Beine beinahe tänzerisch graziös gekreuzt, das Hinterteil und den prallen Bauch dem Betrachter zugewendet, so dass der Kopf unsichtbar ist, liegt der Kadaver leicht gekrümmt und entspannt auf dem Boden, einem schlafenden Tier nicht unähnlich. Im Hintergrund deuten



Beine, umwickelt von einer weißen Schürze, das Nahen des Metzgers an. Vor der dunklen Folie des Bodenpflasters wirken Tier und Mensch auf magisch-geheimnisvolle Weise verbunden, wozu die diagonale Anordnung das Ihrige beiträgt. Die Leere erzeugt einen Spannungsraum, in dem sich ein Drama mit klar zugeteilten Rollen abspielt.

Die Bilder zwei und drei sowie die Bilder vier und fünf bilden wegen der jeweils ähnlichen Grundelemente Bildpaare, wodurch die Serie gewissermaßen einen Lese-Rhythmus bekommt. Beim ersten Bildpaar ist der Bottich, beim zweiten der Tisch das verbindende Element. Der Bottich ist ein notwendiges Utensil jeder Hauschlachtung und kommt auch auf alten Darstellungen regelmäßig vor. Er dient zum Abbrühen des Tieres und anschließenden Abschaben der Borsten. Beide Bottichszenen wurden aus leicht erhöhtem Blickwinkel aufgenommen, so dass der Bottichrand das Tier umrahmt und ein Bild im Bild schafft. Beide Einstellungen



wirken ein wenig skurril, da sich das Tier wie ein lebendes Wesen im warmen Wasser zu suhlen und zu räkeln scheint. Dazu passt der eher liebkosende als Widerstand niederhaltende Griff des Metzgers, der das Tier mit einer Hand festhält, während er mit der anderen das kaum im Schatten der Bottichwand erkennbare Schabmesser über die Haut führt. Gleich darauf liegt das Tier mit gesäubelter Haut im Wasser und erweckt mit den abgespreizten Beinen den Eindruck von einem lebenden Wesen, das ein Bad genießt. Aber das Bild spricht noch eine andere Sprache. Nicht ohne Hintersinn gibt der Bottichrand den Rahmen für ein Bild im Bild ab. Er spielt damit auf die Form der »imago clipeata« an, eine Pathosformel aus der antiken Herrscherikonographie. Hiermit wäre eine Idealisierung des Schweins verbunden, wäre da nicht die groteske Körperhaltung, die den Effekt ins Lächerliche zieht und ihm damit seine Wirkung nimmt.



Robert Häusser ·
Hausschlachtung ·
Pfalz, 1963

Für die beiden folgenden Bilder hat der Fotograf seinen Standpunkt noch einmal erhöht und blickt nun von oben in den Hof und auf einen Tisch, auf dem das Schwein wie aufgebahrt liegt. Erneut wirkt das Pflaster mit seinen Fugen wie eine graphische Hintergrundfolie, von der sich die quer verlaufenden Bretter und der fast weiße Tierkörper markant abheben. In der ersten Einstellung steht der Tisch nahe dem unteren Bildrand und gibt den Blick auf die weitgehend leere Hoffläche frei. Nur in der oberen rechten Ecke, wie beiläufig an den Rand gerückt, steht beobachtend eine Bäuerin, die verschiedene Gemüse für die Wurstbrühe herbeigeschafft hat. Ein Gemüsekorb steht wie ein kleines Stillleben zu ihren Füßen und in den Händen hält sie zwei Büschel Möhren, die sich hell abzeichnen. Es gibt keine Aktion: Die Frau verharrt ruhig, fast andächtig im Hintergrund, als würde sie noch einmal das Tier in seiner ganzen Schönheit bewundern, bevor der Weg des Irdischen endgültig beschritten wird. Nur durch die Blickrichtung und den Lichteinfall auf Gemüse und Tier werden Beziehungen zwischen den beiden Gruppen

hergestellt. Entfernt reflektiert diese Szene in der Gegenüberstellung von Viktualien und Person die Küchen- und Speisekammerinterieurs der Barockzeit, in denen Köchinnen ihre Vorräte präsentieren. Sind diese jedoch von Fülle geprägt, haben wir es hier mit einem Bild äußerster Reduktion und Konzentration zu tun, das weniger das Auge durch Detailreichtum gefangen nimmt, als vielmehr den Geist auf den existentiellen Sinn des Geschehens lenkt.

Der Standpunkt für das nächste Bild ist so hoch gewählt, dass man die Pergola erkennt, die den Hof überspannt. Durch das Blätterdach bekommt die Szenerie einen idyllischen Einschlag. An der Seitenwand steht wie zufällig der Bottich, in dem das Tier gereinigt worden ist, und ein weiteres Gefäß ist im Hintergrund zu erkennen. Das Tier liegt nun nicht mehr verlassen und isoliert. Zwei Metzger sind damit beschäftigt, die Gliedmaßen für das spätere Aufhängen des Tieres am Spreizholz vorzubereiten. Einige Weinranken wirken aus der Höhe wie ein Girlandenschmuck, der den Tierleib dekorativ umspielt, auch dies vielleicht eine Anspielung auf Opferdarstellungen der Antike, in denen die Opfertiere bekränzt zum Altar geführt werden.

Dem vorletzten Bild fehlen solche Aspekte, und die Realität bricht sich Bahn. Der Fotograf hat nun seinen erhöhten Standpunkt verlassen und sich unmittelbar vor dem Tier aufgestellt, so dass die Kamera frontal auf den massigen Kopf gerichtet ist. Über den Rüssel und das gleichsam kokett nach vorn geklappte Ohr gleitet der Blick den Tierleib entlang nach hinten zur Gestalt des Metzgers, der sich dort aufgebaut hat und seine Messer wetzt. Die Bildschärfe nimmt zum Hintergrund kontinuierlich ab, aber dies scheint die Bedrohlichkeit der Metzgergestalt im Hintergrund weniger zu beeinträchtigen als zu steigern. Dazu trägt auch der dunkle Torbogen bei, der die Gestalt rahmenartig umfängt, sie von der Umgebung isoliert und ihr eine statuarische Präsenz verleiht. Kompositorisch steht der Metzger im Zentrum des Bildes. Diese Stellung deckt sich mit seiner Funktion. Er ist das aktive Subjekt der Handlung, während das Tier nun endgültig die Rolle des passiven Objekts angenommen hat. Erstmals zeigt der »Täter« hier auch ein Gesicht, das durch die Unschärfe jedoch unentschlossen und unbestimmt wirkt. Demgegenüber ist der Tierkopf bis zu Details wie einige wild abstehende Borsten präzise wiedergegeben. Das zusammengekniffene Auge scheint dem Betrachter zuzuzwinkern und verstärkt damit den makabren Eindruck, der diese Szene insgesamt prägt.

Der Abschluss der Serie ist überraschend und äußerst pointiert. Ein älterer Mann, frontal in Brusthöhe aufgenommen, hält die Schweinsblase mit beiden Händen an den Mund und bläst sie mit aller Kraft auf. Vor einem dunklen, undifferenzierten Hintergrund hebt sich sein runder, fast kahler Schädel scharf ab und bildet ein erheiternd ähnliches Gegenbild zur gespannten, aber nicht ganz glatten Haut der Schweinsblase. Vor Anstrengung hat er die Stirn in wulstige Falten gelegt und die Brauen hochgezogen, so dass sein Gesicht verzerrt wie eine Fastnachtsmaske wirkt. Das Grotteske der Situation wird durch den Lichteinfall und die räumliche Unbestimmtheit betont. Die fehlende Räumlichkeit versetzt die Szene in die Zeitlosigkeit und hebt sie auf die Ebene symbolischer Bedeutung. Hier wird das seit dem 16. Jahrhundert fest mit Schlachtdarstellungen verbundene Motiv des *homo bulla* aufgegriffen und frei variiert. Der Emblematis zufolge symbolisierte die Seifenblase allein oder in Verbindung mit einem Putto, der mit ihr spielt, die Kürze des menschlichen Lebens, das so schnell wie eine zerplatzende Seifenblase sein Ende finden kann. Waren es in der Vergangenheit immer Kinder, die mit der Blase spielten, ist es in der Fotografie ein alter Mann. Die kurz vor dem Platzen stehende Blase mag so auf seinen eigenen, nicht allzu fernen Tod, aber auch auf den Tod des eben geschlachteten Tieres verweisen. Durch die inhaltliche Neuformulierung und die formale Akzentuierung wirkt die Szene besonders eindrucksvoll. Durch die Kombination mit den vorhergehenden Szenen erhält sie eine besondere Funktion. Sind diese zunächst nichts Anderes als Belege für ein bestimmtes Geschehen, werden sie nun in den Kontext der *natura morta* und der *vanitas* gestellt.

Durch die besondere Art der Inszenierung ist der Zyklus mit anderen, aus der Kunstgeschichte bekannte Darstellungen kaum zu vergleichen. Das Töten, Schlachten und Verzehren von Tieren gehörte seit Urzeiten zu den Existenz sichernden Handlungen der Menschen und war im Alltag allgegenwärtig. Da viele Kulturen das Tier als artverwandt mit dem Menschen empfanden, wurde das gewaltsame Töten durch die Schlachtung oft als Tabubruch angesehen, der von den Göttern bestraft werden konnte. Dieser Gefahr konnte man nur durch Sakralisierung der Handlung entgehen. So entstand das Tieropfer und indem man die Götterwelt am Ertrag des Vergehens – des Tötens lebender Wesen – teilhaben ließ, zwang man sie, von Strafmaßnahmen gegen die Menschen abzusehen. Allerdings waren die Tieropfer nicht ganz uneigennützig. Die Götter erhielten in der Regel nur ungenießbare Teile wie Knochen



Opferszene von einem Feldherrnsarkophag ·
um 170 n.Chr. · Mantua, Palazzo Ducale

und Fetthäute. Die nahrhafteren Stücke wurden von den Opfern in einem gemeinsamen Mahl verzehrt. Den Forderungen der Götter war damit Genüge getan und gleichzeitig war der menschliche Hunger in befriedigendem Maße gestillt.

Die Verbindung mit dem überirdischen Kosmos erleichterte auch die Aufnahme dieser Szene in die bildende Kunst. Man scheute sich nicht, die Wirklichkeit darzustellen, beließ sie aber bis zum Beginn der Renaissance im religiösen Kontext. So finden sich die ältesten Darstellungsbelege in ägyptischen Tempeln und Gräbern. Seit der Mitte

des 3. Jahrtausends v. Chr. werden hier in Malerei und Relief so genannte »Opfer-tableaus« gezeigt, die ausführlich das Zusammentragen aller denkbaren Opfergaben und das Präsentieren auf üppig ausgestatteten Opfertischen schildern: Obst und Feldfrüchte aller Art sowie Tiere jeglicher Gattung. Sie geben nicht nur einen Eindruck von der landwirtschaftlichen Blüte des Landes, sondern auch vom Stand der Verarbeitungstechnik. Das notwendige Töten und Zerlegen der Tiere wurde dabei nicht ausgespart, sondern im Gegenteil in aller Ausführlichkeit und mitunter recht drastisch wiedergegeben. Mit den Bildern war die Garantie für die gesicherte Versorgung der Götter oder Toten im Jenseits gegeben. Zugleich dienten sie als Bindeglied zwischen dem Jenseits und dem Diesseits, wo man Fest- und Gedenkmähler vor den Tempeln und Grabkammern veranstaltete und dabei sicher wahrscheinlich vergleichbare Speisen zu sich nahm. Das Schlachten der Tiere war als natürlicher Vorgang integriert, denn das Ritual band alle Beteiligten als Glieder einer fest gefügten Gemeinschaft zusammen. Dem als gewaltsam empfundenen Vorgang war der Stachel genommen und die Darstellungen wurden entschärft.

Auch für die Griechen und Römer war das Tieropfer eine heilige und zudem eine prestigeträchtige Angelegenheit. Rinder und Schweine standen in der Hierarchie der Opfertiere an erster Stelle und wurden dementsprechend häufig abgebildet. Das repräsentative Opferbild, das nicht wie im ägyptischen Kulturkreis in der Verborgenheit von Grabkammern verschwand, sondern öffentlich präsentiert wurde,

zeigte daher publikumswirksamere Formen. Unter weitgehendem Verzicht auf die Darstellung des Tötens lag das Hauptaugenmerk auf der Darstellung der Opfergemeinschaft (Abb. links). Sie bestand aus dem festlich gekleideten Opferherrn, den Opferdienern mit ihren Werkzeugen und den Opfern, die zum Zeichen der bevorstehenden Zeremonie ebenfalls geschmückt wurden. Das auch in diesem Kulturkreis verbreitete Opfermahl, bei dem die Opfergemeinschaft den ihr zustehenden Anteil in eigens eingerichteten Speiseräumen und Küchen der Tempelanlagen zu sich nahm, wurde nicht dargestellt, so dass eine Vorstellung von seiner Gestaltung und seinem Ablauf fehlt. Dennoch liegt der Gedanke an die »Schlachtfeste« späterer Jahrhunderte nicht ganz fern.

Mit dem Einzug des Christentums verschwanden die heidnischen Darstellungen aus dem Repertoire der Künste und kehrten nach einer relativ bilderarmen Zwischenphase erst im Hochmittelalter in den Bildkosmos zurück. Durch die völlig andersartige Opfer-Theologie des Christentums hatten sie ihre ursprünglich sakrale Bestimmung eingebüßt und konnten nur noch in profanen Zusammenhängen verwendet werden. Dafür boten sich die Monats- und Jahreszeitenzyklen in der Architektur- und Buchdekoration an. Dabei wurde das Motivrepertoire der Antike auf die unverfänglichen Elemente, das Schlachttier und sein Schlächter, beschränkt. Die Einbindung in den Kanon der Kalendarien, wo sie die Monate November oder Dezember vertraten, unterlegte der Szene die herrschenden Vorstellungen von einem Leben unter den immer wiederkehrenden Regeln der Natur. Sie waren damit Zeugen eines vorbestimmten und unent-rinnbaren Lebenskreislaufs, in dem der Tod ein natürliches Element war.

Über die Jahreszeitenzyklen fand das Motiv im 16. Jahrhundert Eingang in die großformatigere Tafelmalerei (Abb. rechts). Im Zusammenhang mit dem Interesse an der symbolhaft emblematischen Bedeutung der Natur begnügten sich die Künstler aber nicht damit, diese eher derbe,



Abel Grimmer · Die vier Jahreszeiten - Herbst · 1607 ·
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten

der unkultivierten Bauernwelt verbundene Szene mit neuen Details zu schmücken, die so ausufernd sein konnten, dass sie wie Schautafeln der Metzgerkunst mit allen Stadien des Tierlebens von der Mast bis zum Verwursteten wirken. Durch Aufnahme der Kindergruppe mit der Schweinsblase in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhielt das Ereignis eine symbolische Konnotation und vermochte sich bis in die graphischen und fotografischen Illustrationen des 19. Jahrhunderts zu halten. Aus künstlerischer Sicht erwiesen sich weitere Motivvarianten als langlebiger, nämlich die oben schon erwähnten Darstellungen geschlachteter Tiere ohne Handlungskontext. Hier wurde das geschlachtete Tier selbst zum Träger symbolischer Bedeutungen, die sich auf verschiedenen Ebenen bewegen und neben der allgegenwärtigen *vanitas*-Symbolik beispielsweise auf den Gegensatz von *vita activa* und *vita passiva* oder Völlerei und Mäßigkeit verweisen (Abb. unten). Diese Sinnschichten gingen jedoch im Laufe der Zeit verloren, so dass spätere Maler das Motiv vor allem wegen seiner malerischen Qualitäten aufgriffen, so unter anderem Lovis Corinth, der aus einem Metzgerhaushalt stammte und daher besonderes Interesse daran fand. Noch in der zeitgenössischen Kunst lassen sich immer wieder Spuren vom

Fortwirken des Motivs finden, deren Vergleich mit der Bildserie von Robert Häusser ein eigenes Thema sein könnte.



Rembrandt, Geschlachteter Ochse ·
1655 · Paris, Louvre

Von den genannten historischen Beispielen ist die Häusser'sche Bildsequenz weit entfernt. Die Anspielungen auf ältere ikonographische Bildformeln scheinen eher Zufallsergebnisse als Teile einer bewussten Inszenierung zu sein und werden ohnehin nur von Betrachtern verstanden, die mit diesen Traditionen vertraut sind. In der Abfolge verbirgt sich eine gezielte Dramaturgie, mit deren Hilfe der Fotograf seine individuelle Sichtweise des Geschehens zum Ausdruck bringen will. Vordergründig zeigen die kontrastreichen Schwarzweißaufnahmen typische Züge der Reportagefotografie mit zufällig wirkenden Bildausschnitten und instabil diagonalen Gliederungen. Mit diesen Stilmitteln war Häusser durch seine foto-

grafische Ausbildung vertraut und im Entstehungszeitraum dieser Serie schuf er zahlreiche Bildbände und Illustrationsreihen dieser Art. Durch die Auslassung einiger wesentlicher Schritte der Tierschlachtung wird hier das Genre der Reportage jedoch verlassen. Der Fotograf konzentriert seinen Blick auf den Umgang mit dem Tier. Er umkreist es, bleibt aber wie alle anderen Beteiligten in beobachtender Distanz. Sie alle sind Teilnehmer eines Vorgangs, der den Eindruck eines Rituals erweckt, durch das das Opfer für seine Bereitwilligkeit gewürdigt wird. Durch die Verteilung auf sechs Bilder stellt sich das Ganze wie eine Opferszene dar, die nach einem festgelegten Schema, in gemessenem Tempo und durchsetzt mit traditionellen kultischen Elementen abgewickelt wird. Das getötete Tier ist der eigentliche Mittelpunkt des Schauspiels. Als »Akteur« trägt es gelegentlich fast menschliche Züge zur Schau, wirkt wie eine Persönlichkeit, wird aber zugleich wie ein Opfer präsentiert, dem der Mensch mit gehörigem Abstand und verehrendem Respekt begegnet. Claude W. Sui hat in der Serie auch eine »Parallele zu menschlichen Bestattungsriten« festgestellt, die sich »vom Waschen, Trocknen, Aufbahnen des Schweins auf Schragen bis zum ›Kondolieren‹ der Beteiligten« erstreckt.⁵ Hinter dieses Geschehen setzt der *homo bulla* ein optisches Ausrufezeichen, das durch seine Bedeutung als Vanitas-Motiv den Zyklus inhaltlich zusammenfasst und in einen für die Entstehungszeit ganz untypischen übergeordneten Zusammenhang stellt.

Das zentrale Thema ist der Tod als Lebenselement, das Mensch und Tier gleichermaßen anrührt. Vielleicht ist dies der Grund, weshalb die Serie in der anfangs erwähnten Monographie unter dem Abschnitt »Menschen« erschien. In vielen Bildern Häussers »werden Daseinszustände nicht nur in subjektiver Weise, sondern darüber hinaus in einer exemplarischen Charakteristik menschlicher Strukturen transparent. Die durch die Kamera festgehaltenen Dinge und Zustände sind sowohl Spiegelbilder einer inneren als auch einer allgemeinen Situation des Menschen.«⁶ Dazu passt die Bevorzugung des Schwarzweiß-Modus, weil hier der Ausdruck mit Hilfe der manipulierbaren Hell-dunkelkontraste entsprechend den Absichten des Bildautors beeinflusst werden können. Die Serie »Hausschlachtung« ist mit anderen fotografischen Dokumentationen über das Tierschlachten kaum zu vergleichen. Ihre formale wie inhaltliche Gestaltung rückt sie in die Nähe der barocken Gemälde, in denen das Tier in seiner emblematischen Bedeutung im Vordergrund steht. Häusser hat für dieses Thema eine neue, die Möglichkeiten des fotografischen Mediums ausnutzende Formulierung gefunden.

Anmerkungen

- 1 Robert Häusser. Aus dem fotografischen Werk 1940-2000, Heidelberg 2000, Abb. 322
- 2 Ebd., Abb. 323, 324
- 3 WRM, 2324: Annemarie Kesting, Horst Vey: Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, Köln 1967, S. 17
- 4 Norbert Schneider: Stilleben, Köln 1994, Abb. 37
- 5 Claude W. Sui: Der Thanatos-Gedanke und das Existentielle im Werk von Robert Häusser, in: Robert Häusser (wie Anm. 1), S. 101
- 6 Claude W. Sui: (wie Anm. 5), S. 98

Das Menschenbild bei Neringa Naujokaite – Interaktion zwischen Video und Fotografie

Danièle Perrier

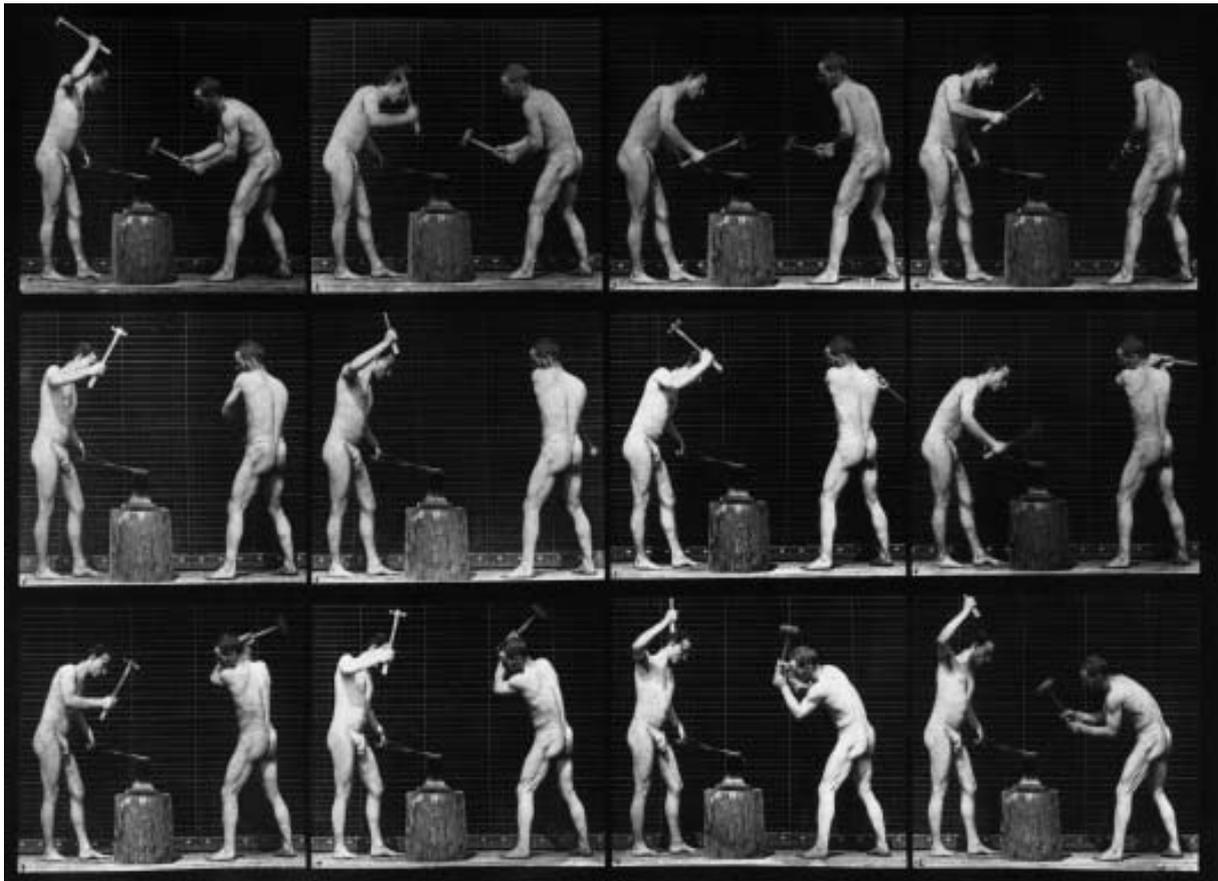
»Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. Vielleicht könnte man sagen, dass manche ideologischen Konflikte in den heutigen Polemiken sich zwischen den anhänglichen Nachfahren der Zeit und den hartnäckigen Bewohnern des Raumes abspielen.«

Michel Foucault – Andere Räume, in: Politics, das Buch zur documenta X, S. 262

Die Fotografie ist an sich ein Medium, welches besonders geeignet ist, einen bestimmten Moment ins Objektiv einzufangen und es gewissermaßen einzufrieren: einen flüchtig erhaschten Kuss, wie auf der berühmten Fotografie von Cartier-Bresson oder die Dokumentation der grauenvollen Ermordung eines vietnamesischen Soldaten, die weltweit durch die Presse ging. Diese Situationen konnten sich in unser Bewusstsein prägen, weil ihnen die Fotografie ein Eigenleben verleiht, indem es das momentane Geschehen in die Zeitlosigkeit einbettet. In der Aussage beider hier genannten Beispiele steht nicht das Porträt bestimmter Personen im Vordergrund, sondern eine bestimmte, reale Situation.

Bei der Betrachtung von Neringa Naujokaite's Fotografien *»ohne Titel (Stencils)«* von 2007 (Abb. S. 188–189) fällt sofort auf, dass auch hier nicht die Person in ihrer Identität dargestellt wird, sondern eine Situation. Dennoch distanziert sich die Fotoserie von den oben genannten auch dadurch, dass nicht eine wirkliche Situation dargestellt wird, sondern etwas noch zu Definierendes. Zwei Fakten geben Indizien zur Interpretation: Zuerst die Tatsache, dass die Schilderung mehrerer Bilder bedarf, um deren Inhalt zu verstehen, wobei die sequenzielle Darstellung des

Vorgangs implizit den Faktor Zeit ins Bild einführt. In dieser Hinsicht steht die Fotoserie der litauischen Künstlerin Naujokaite in der Tradition der frühen wissenschaftlichen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert, die sich schon damals mit der Darstellung von Bewegungsabläufen befassten: Etienne Jules Marey mit seinen Chronophotographien, welche sequenzielle Abläufe in einem Bild zusammenfassten und dadurch die Futuristen maßgeblich beeinflussten, und der Engländer Eadward Muybridge, der die verschiedenen Phasen einer Bewegung durch eine Reihe sequenzieller Aufnahmen dokumentierte. In ein Stroboskop gestellt, gaben sie durch die schnelle Drehung den Eindruck einer kontinuierlichen Bewegung. Somit war im Kleinen der Effekt eines Filmstreifens erreicht und eine reelle Bewegung sichtbar (Abb. unten).



Eadward Muybridge · Aus: »Animal Locomotion«, Plate 374 · New York, 1887

Mit einer fix positionierten Kamera sind die Fotografien von Neringa Naujokaite aufgenommen. Der agierenden Silhouette im gestreiften Hosenkleid wird ein bildfüllendes, vertikales Streifengitter mittels eines Beamers vorgelagert, sodass die beiden Motive – die reelle Person und das virtuelle Streifenbild – eine Symbiose eingehen. Es entsteht der Eindruck einer träumerisch tänzelnden, fast abwesenden und gleichzeitig besonnenen Person, was durch die Bildfolge und deren Rhythmus unterstrichen wird. Dabei lässt sich die Person nicht wirklich fassen, schon gar nicht in ihrer Aktivität erschließen.

Diese Bildserie unterscheidet sich von den genannten frühen Fotografien dadurch, dass nicht die Bewegung selbst im Fokus der Darstellung steht, sondern diese nur Mittel zum Zweck ist.

Einen zweiten Hinweis zur Deutung der Fotoserie gibt der Titel: *ohne Titel (Stencils)*. Die Bezeichnung »ohne Titel« lässt die Interpretation offen und vertraut der Vorstellungskraft des Betrachters. Der Untertitel *Stencils* – auf Deutsch *Schablone* oder *Matrix* – weist darauf hin, dass nicht eine konkrete Situation dargestellt wird, sondern ein Schema von allgemeiner Gültigkeit. Worin aber besteht diese Schablone und worauf nimmt sie Bezug?

Aufschlussreich zur Genese dieser Fotoserie ist das im Vorfeld entstandene Video. Es inszeniert eine junge Frau, die hin und her geht und auf den Rhythmus der Musik einzugehen scheint. Auch hier trägt sie ein Hosenkleid, das ebenso gestreift ist wie das vorgeblendete Gitter, sodass es zu einer Interaktion des starren Musters mit der bewegten Figur kommt. Zeitweise scheint die Silhouette mit dem Gittermuster zu verschmelzen, sich darin aufzulösen; andernorts nimmt sie mehr körperliche Präsenz an. Die im Titel *Stencils* gemeinte Matrix bezieht sich offensichtlich auf das Thema der Anpassung, welches hier seine ganze Dimension annimmt. Dies gilt sowohl in Bezug auf die Entstehung des Videostreifens als auf deren Deutung: Eine Videosequenz inspirierte Detlef Weinrich zu seiner eigens dafür komponierten Musik. Diese wiederum bedingte die Überarbeitung des Filmstreifens: Schnitte, Zeitverzögerungen und Beschleunigungen komponieren die Bewegungen der Figur, die erst dadurch den Eindruck erweckt, dem Rhythmus der Musik zu folgen oder sich ihm anzupassen.

Was sich als durch die Zeit entwickelnde Handlung erfährt und als tatsächliche Bewegungsabfolge gelesen wird, ist in der Tat eine durch und durch komponierte Inszenierung, die sich aus dem Zusammenspiel und der gegenseitigen Beeinflussung der verschiedenen eingesetzten Medien und der Ausreizung ihrer technischen Möglichkeiten ergibt. Es handelt sich um eine ebenso »komponierte Zeit« wie das Bild selbst komponiert ist. Eigentlich könnte man sagen, dass das Video einen eigenen Raum bildet.

Die Fotoserie »*ohne Titel (Stencils)*« könnte als Stills des Filmes angesehen werden. In Realität handelt es sich um eine autonome Arbeit, die mit der digitalen Kamera produziert wurde, worauf das Bildformat (H. 48 cm x B. 72 cm) schließen lässt. Das Bild muss hier ohne Sound auskommen. Die einzige Ausdrucksmöglichkeit liegt im Größenverhältnis der Figur, die Sicht aus der Nähe oder der Ferne und ihre Positionierung im Bildraum. Interessant ist, dass Neringa Naujokaite das Thema der Anpassung mit der Fotoserie »*ohne Titel (Stencils)*« nochmals aufgreift und in ein anderes Medium übersetzt, was nicht nur im Titel eine Nuancierung einführt, sondern auch in der Auslegung.

Das Vorherrschende ist in beiden Werken das dominierende Gittermuster, das die Figur sozusagen in Schranken hält, ihrer Freiheit Grenzen setzt. Seitens der Figur scheint das Bestreben einer Anpassung schon dadurch signalisiert, dass ihre Kleidung mit dem Gitterwerk verschmilzt. Die Person – oder sagen wir hier: das Individuum – tritt möglichst in den Hintergrund, als wolle es keinesfalls auffallen. Die formale Anpassung wird zum Sinnbild der gesellschaftlichen Anpassung – etwa jener des Ausländers an die Gewohnheiten des Gastlandes oder auch einfach des Arbeitnehmers an das Pflichtenheft seines Arbeitgebers. So gelesen, wird der Zyklus zum Sinnbild des Verhaltens des Einzelnen in der Gesellschaft, in der er lebt. Während im Video die aktive Gestaltung des eigenen Lebens in einer gegebenen Situation vorstellt, was besonders durch das Eingehen der Figur auf den Rhythmus der Musik zum Ausdruck kommt, legt die Fotoserie eher die Gewichtung auf das Schematische. In den Fotografien fehlen das pulsierende Leben der Musik und der wechselnde Rhythmus, die eine Entwicklung ermöglichen. Dementsprechend wirkt das Verhalten der Figur passiv, duldend und besonnen. Darauf deuten auch die Abkehr vom Betrachter in zwei der fünf Fotografien sowie die statische Haltung.

Nicht immer bildet das Video die Basis zur Fotografie. Das Video *Bedburg Hau Hospital* von 2002 zeigt eine andere Entwicklungsmöglichkeit. Hier fotografierte die Künstlerin im Jahre 1997 Geistesranke im Bedburg Hau Hospital. Es entstand zuerst eine Installation »*ich eigne mich nicht...*«, in der die Fotografie einer der Patientinnen im Großformat auf die Wand projiziert wurde: Einmal sah man sie durch einen Plexiglaskasten, der das Zimmer der Kranken darstellte und mit Streifen ausgelegt war, und einmal wurde sie als kleineres Reflexionsbild vom Plexiglaskasten auf die andere Wand rückprojiziert, diesmal ohne die Streifen. Hier stehen die Streifen für das in sich eingefangen Sein, für die Isolation der Patientin gegenüber der Außenwelt. Es ist der Blick von innen heraus, die Art, wie sich die Patientin empfindet. Daher der Titel »*ich eigne mich nicht...*« für die Gesellschaft, möchte man hinzufügen. Das andere Bild stellt die Sichtweise des Besuchers dar, den Blick von außen, ohne jegliche Begrenzung. In einer zweiten Projektion sind nacheinander achtzig Texte zu lesen, die sich mit dem Phänomen der Geisteskrankheit befassen. Die Texte vertreten verschiedene Blickwinkel: die der Psychiater, jene der Patienten und noch jene von anderen Schriftstellern. Die Vielfältigkeit der Annäherungsversuche beleuchtet ihrerseits wieder die Bildprojektion und ermöglicht eine differenzierte Wahrnehmung der Geisteskranken.

2002 entstand ein Video anhand der damals aufgenommenen Porträts der Geisteskranken. Es sind fünfzehn Porträts, die sozusagen das Rohmaterial für das Video liefern. Die Videokamera analysiert ein jedes Bild nacheinander, sehr genau, indem sie in das Bild hineinwandert, sich »hineinzoomt«, sodass nur noch Gesichtsfragmente wie Auge und Nase zu sehen sind; diese lösen sich gelegentlich sogar vollkommen auf, um im nächsten Augenblick wieder auf eine Totale zuzusteuern und damit eine größere Tiefenschärfe ins Bild zu bekommen. Ob die Kamera schwenkt oder den Fokus wechselt, ob sie sich annähert oder auf Distanz geht, immer verschmelzen die Bilder ineinander, sodass die Person ständig mutiert. Der Wechsel der Einstellungen verläuft ziemlich regelmäßig und so schnell, dass sich der Betrachter nicht richtig auf sie einstellen kann. Nur gelegentlich macht die Kamera einen kurzen Halt, als wolle sie ein bestimmtes Detail festhalten, bevor sie wieder weiter wandert. Es ist, als würde sie ins Gesichtsfeld der Patienten eindringen, um ihrer Identität näher zu kommen. Doch gerade dies gelingt nicht.

Neringa Naujokaite ·
»Bedburg Hau Hospital« · 2002



Merkwürdigerweise ist die Originalaufnahme aus der Distanz diejenige, die am meisten Information über den Menschen liefert, als wäre die Sicht aus der Respekt-
distanz notwendig, um ein objektives Bild des Individuums zu gewinnen. Die Nah-
aufnahmen hingegen verändern die Sichtweise vollkommen, denn die extreme
Nahsicht führt dazu, dass das Bild verschwommen wirkt. Informationen über Haut-
beschaffenheit und Runzeln gehen verloren; manchmal geht dies soweit, dass man
in das emotionslose Gesicht einer Schaufensterpuppe zu blicken glaubt. Welche
Ernüchterung, wenn nach mehreren Einstellungen das Gesicht einer Mongoloiden
auftaucht.

Während der Versuch durch extreme Nähe an das Individuum heranzutreten zum
Scheitern verurteilt ist, öffnen die dadurch entstehenden Verfremdungen eine
subjektive Wahrnehmung der Personen. Die von individuellen Zügen befreiten
Gesichter werden zum Ausdruck der Geistesabwesenheit aller Insassen der Anstalt:
Je nach Vorlage liest sich in ihnen extremes Leid und sogar das Bild des eigenen
Todes, inhaltsloses Lachen und die für Alzheimerkranke typische Alternanz zwi-
schen wachen Momenten und dem Abtreten aus der Realität.

In der Wehrlosigkeit dieser fast unkenntlichen aber weichen und auf ihre Art und
Weise anziehenden Züge kommt noch etwas ganz anderes zum Ausdruck, nämlich,
dass die menschliche Nähe zu einem anderen Menschen deren »unschöne Seiten«,
die objektiv betrachtet nicht zu übersehen sind, verwischt. Nur der liebende, wohl-
wollende Blick kann über die Fehler hinaus etwas anderes, Tieferes sehen, und sei
es die Hilflosigkeit des Gegenübers, sein Bedürfnis nach Nähe und Wärme. Subjek-
tivität hat hier das Primat vor der Objektivität.

Wie wir feststellen, spielt die Ausreizung technischer Möglichkeiten in der Aussage
der Werke von Neringa Naujokaite eine wesentliche Rolle. Das zeigen die beiden
hier besprochenen Werkgruppen: Das Video »*Bedburg Hau Hospital*« legt die
Gewichtung auf die allgemeine Problematik der Geisteskranken und ihrer Betreuer,
die frühere Installation »*ich eigne mich nicht ...*« legt den Akzent auf die unter-
schiedliche Wahrnehmung einer einzelnen Person über sich selbst und durch andere
betrachtet. Auf die Unterschiede zwischen dem Video »*Stencils*« und den hier
gezeigten Fotografien wurde bereits eingegangen. Man könnte hinzufügen, dass

die Erweiterung der Fotoserie auf zwölf Bilder – eine existierende Variante – eine noch andere Aussage treffen würde.

In ihren Werken schafft Neringa Naujokaite einen eigenen Raum, der von hohem ästhetischem Anspruch ist. Ob schwarzweiß oder farbig, ob Video, Installation oder Fotografie, die Sensibilität der farblichen Abstimmung und der Bildkomposition üben eine magische Anziehungskraft auf den Betrachter aus. Ihr Bildraum nutzt reelle Gegebenheiten als Ausgangssituation und erhebt diese durch technische Überarbeitung zu allgemeinen Aussagen. Bei ihr geht es nicht um die einzelne dargestellte Person, egal ob man sie erkennt oder nicht. Es dreht sich vielmehr um zwischenmenschliche Beziehungen, im Besonderen zwischen einer vorgegebenen Gesellschaft – die Matrix – und dem Einzelnen, Menschen auf der Suche nach Glück und Liebe oder oft auch Außenseiter, egal ob es sich um Ausländer, Kranke, soziale Randgruppen handelt. Die Vielfältigkeit der eingesetzten Medien und Techniken dient hier zur differenzierten Darstellung derselben Geschichten. In gewisser Weise wird man an Akira Kurosawas Film »*Rashomon*« erinnert, denn auch Neringa Naujokaite erzählt dieselbe Geschichte aus immer verschiedenen Perspektiven.

Elfriede M. Twardy: »Ich habe den schönsten Job der Welt«

»Ich habe gar kein schönes Foto von mir«, so formulieren viele Kundinnen und Kunden ihre Erwartungen schon zu Beginn unserer ersten Begegnung. Das schöne Foto – was ist das? Für mich ist das zunächst ein Bild, das den Kunden gefällt, das sie sich im Anschluss an die Sitzung direkt aussuchen und später zufrieden mit nach Hause nehmen. Zufriedenheit der Kunden ist mein wichtigstes Verkaufsargument. Die Kunst ist es, die Menschen, die zu mir kommen, mit ihren Wünschen und Erwartungen gut einzuschätzen. Denn oftmals wissen die Kunden vorher nicht, was ihnen nachher gefällt. Beim ersten Vorgespräch kommt es daher darauf an, die Erwartungen genau zu klären. Es wird die Kleidung abgesprochen und Beispiele meiner Arbeit angesehen. Dann kommt es oft genug vor, dass die Menschen genauso abgebildet werden wollen, wie andere vor ihnen. Sie gefallen sich in der Pose oder Rolle und möchten dieses Bild, das sie in ihrer Fantasie von sich haben, an die ihnen Nahestehenden weiter geben.

Ich konzentriere mich in meiner Arbeit sehr stark auf den Menschen, die Kleidung soll eher in den Hintergrund treten. Daher wähle ich beim Fotografieren für helle Kleidung einen hellen Hintergrund und umgekehrt, so dass das Gesicht besonders hervorsticht. Dabei strebe ich weniger nach der Wirklichkeit, sondern nach dem Effekt mit dem Ziel der idealisierten Fotografie. Ich versuche bei jedem Kunden die ganz individuelle Persönlichkeit zu erfassen und deren individuelle Schönheit hervorzuheben. Deshalb gibt es für mich keine hässlichen Menschen. Um dieses Ziel jedes Mal zu erreichen, denke ich, muss man Menschen mögen und in allen Phasen der Zusammenarbeit respektieren und akzeptieren. Ich bin mir dabei meiner großen Verantwortung gegenüber den Menschen bewusst und suche immer die positivste Darstellung; peinliche oder lächerliche Aufnahmen sortiere ich sofort aus. Wichtig ist für mich, alles zu tun, die entdeckte Schönheit dem Kunden zu zeigen und ihm die Aneignung meiner Sichtweise zu ermöglichen. Dafür wähle ich die Dekoration, arrangiere das Licht, bestimme den Bildausschnitt und schaffe ungewöhnliche

Blickpunkte. Misslingt das Bild, kann meiner Meinung nach nur der Fotograf Schuld haben, denn er hat alles in der Hand: das Licht, das Format und den Auslöser. Mit meiner Arbeit, eine ideale Realität zu produzieren, möchte ich auch das Selbstwertgefühl der Menschen steigern. Vielleicht ist diese idealisierte Fotografie mehr eine Maske und Show, aber sie gibt den Menschen eine temporäre Selbstbestätigung. Das wichtigste ist, dass der Kunde am Ende das Gefühl hat, die größtmögliche Aufmerksamkeit, Akzeptanz und ein kleines Event erlebt zu haben.

Eine besondere Spezialisierung meines Ateliers sind Aktfotografien, die sich zunehmender Beliebtheit erfreuen. Dabei wollen sich Frauen oft ihrem Partner als Besonderes und Persönliches verschenken, während Männer, besonders die regelmäßig trainieren, ihre Mühe dokumentiert sehen wollen. So betrachten sie ihre Aufnahmen eher als Selbstbestätigung. Dagegen kommt es eher selten vor, dass Frauen ihren »neuen« Busen im Bild festgehalten haben wollen. Frauen, die Aktaufnahmen von sich machen lassen, wollen vor allen Dingen erotisch sein, aber nicht nackt. Sie möchten die Reize ihres Körpers zeigen, ohne dass ihr Ehrgefühl verletzt wird. Deshalb überrede ich die Kunden zu nichts. Wichtig ist, dass sich die Menschen nicht in eine Situation gedrängt fühlen, in der ihnen die Kontrolle entgleitet und etwas tun, was sie später bereuen könnten. Letztlich soll sich auch hier der Kunde jederzeit wohl fühlen.

Die letzte Etappe auf dem Weg zum idealen Bild ist die digitale Nachbearbeitung. Aus den Vorstellungen und Wünschen der Kunden habe ich verschiedene Designs für die Fotos entwickelt, die vor allen Dingen dann auf Akzeptanz und Nachfrage stoßen, wenn sie über das übliche digitale Know-how der Kunden hinausgehen. Sehr beliebt sind zur Zeit vignettierte Bilder, in denen die Motive an den Bildrändern auslaufen, Kontur auflösende »Dreamline«-Bilder, farbliche Verfremdungen, Bild-im-Bild-Kompositionen, schräge Anordnungen innerhalb des Bildes und verschiedenartige Doppelungen von Rahmen. Durch die ständige Erneuerung der technischen Möglichkeiten, sind heute auch die Fotografen gezwungen, dieser Entwicklung zu folgen, wenn sie weiter erfolgreich arbeiten wollen.

Die digitale Nachbearbeitung bietet außerdem neue Möglichkeiten der »Retusche«, die ich selbstverständlich anwende, bevor die Kunden ihre Bilder abholen. Besonders in der Aktfotografie kann mit der digitalen Technik die Kundenzufriedenheit gesteigert werden. Hier straffe ich virtuell Brüste und Oberschenkel, hebe Gesäße und verringere Bauchumfänge. Diese Veränderungen zwischen den unbearbeitet ausgewählten Fotos und den fertigen Bildern, werden in der Regel von den Kunden nicht direkt bemerkt, aber zufrieden angenommen.

Für mich, die lange in der Werbefotografie tätig war, ist die Porträtfotografie der Ort, an dem ich ohne Vorgaben meine gestalterische Kreativität frei umsetzen kann. Ich kann alles frei wählen, es gibt keine Vorgaben und kein vorgegebenes Layout. Jede Arbeit mit einem Menschen ist eine neue Herausforderung, die mir großen Spaß macht. Auch deshalb habe ich den schönsten Job der Welt.«

(E. Twardy / K. Seidel)



E. Twardy · Knieende · Andernach, 2000

SELBST-DARSTELLUNG

»Das Stellen der Figuren, die Anordnung der Gewänder, die Wahl der passenden Accessoires, die ganze Komposition – all das ist nicht die Domäne des Malers allein. Ein Fotograf der Geschmack hat, der über Urteilskraft und Instinkt verfügt, braucht nicht malen zu können und komponiert doch sehr künstlerische Bilder. Er weiß, wie er die Modelle in die günstigste Position bringt, welche Haltung er eine Person einnehmen lässt, wie er das Hell-Dunkel kontrastreich einsetzt, und er wird auf diese Weise seiner Komposition Stärke, Gleichklang und Ausdruck verleihen.«

Antoine Claudet: Rede über die Fotografie, 1865



Johannes Schafgans · Frauenbildnis · Bonn, 1856



Ed. Liesegang · Alte Dame mit Buch · Elberfeld, um 1856



Brechtel + Urmeter · Gruppenbild · Mainz, um 1845



Richard Scholz · Herr mit Hut, unbearbeiteter Abzug · Köln, um 1860



Richard Scholz · Herr mit Hut, überarbeitetes Foto · Köln, um 1860



Gebr. Matter · Familienbild · Mannheim, Anfang 1860er Jahre



Steinberger + Bauer · Bildnis eines Ehepaars · Frankfurt a. M., um 1857



Raps + Sallinger · Frauenporträt · Köln, um 1865



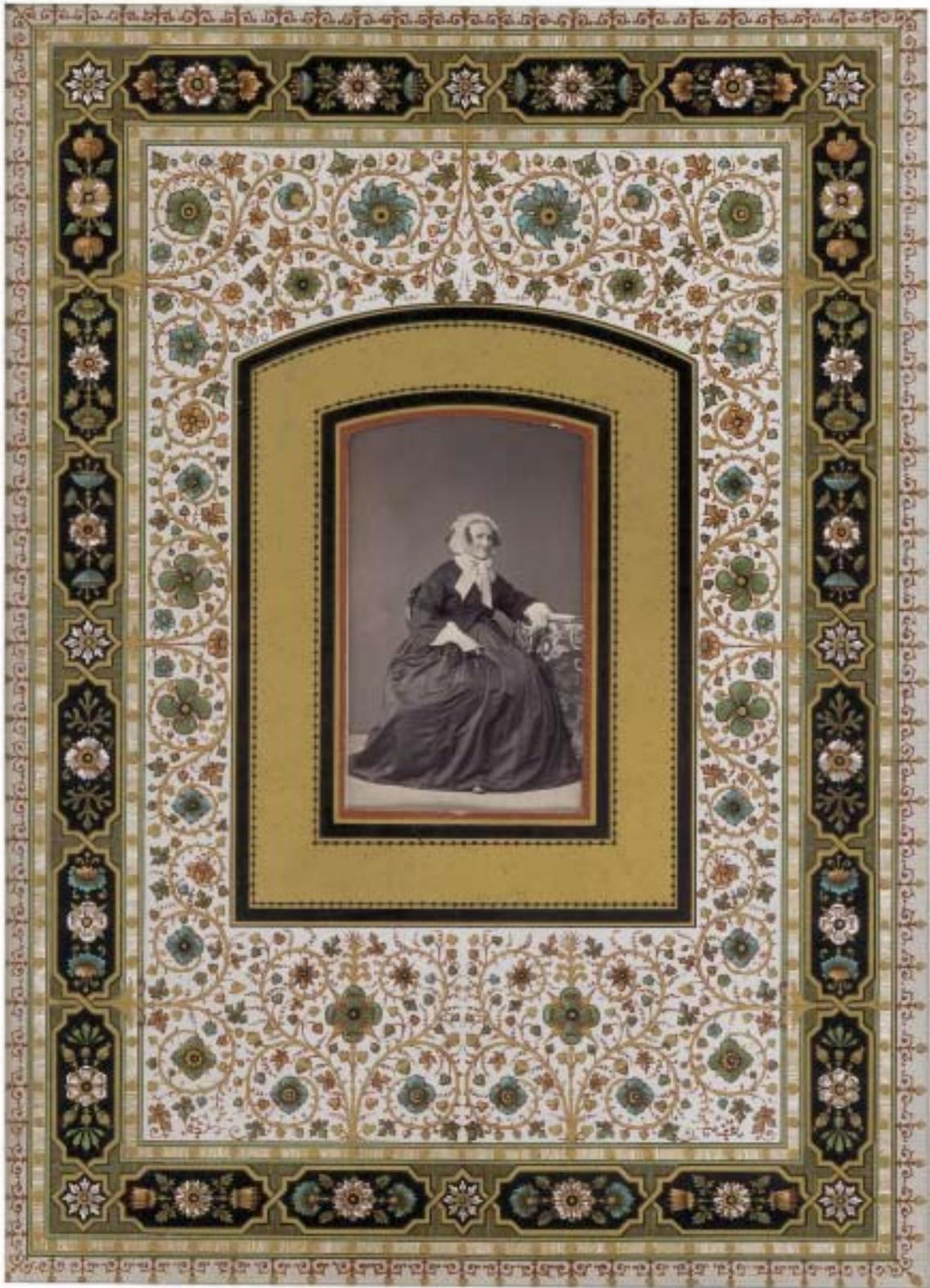
Raps + Sallinger · Gruppenbild · Köln, um 1865



Anonym · Familienbild · 1860er Jahre



Anonym · Familienbild · 1860er Jahre



Philipp Hoff · »Tante Diefenbach« · Frankfurt a. M., 1860er Jahre



F. SATZ PHOTO



K. THOMAS, PHOTO

COBLENZ.



Gebäude-Maler, Josephus Th. Wulfschneiders



PH. WERT

PHOTODUPLICATION



Cartes de Visite · 1860–1870er Jahre



Anonym · Cartes de Visite · Serienblatt · 1860er Jahre



Anonym · Damenbildnis · undatiert



Christian Minor · Familienbild, Rohmontage · Bad Ems, um 1860



Christian Minor · Bildnis eines Ehepaars · Bad Ems, um 1860



Gebr. Matter · Familienbild · Mannheim, um 1870



Gebr. Matter · Damenbildnis · Mannheim, um 1870



Anonym · Mädchenbildnis · um 1870



Anonym · Jungenbildnis · um 1870



Mondel + Jacob · Bildnis eines Ehepaars · Wiesbaden, um 1870



Karl Festge · Weihnachten · Erfurt, 1882

PAAR-BILDUNG

»Das fotografische Hochzeitsbild, das das Brautpaar nach und nach als Liebespaar herausstellt, ist den Erfordernissen der bürgerlichen Gesellschaft verpflichtet. Im Hochformat stehen Mann und Frau nebeneinander im Bild. Sie sind zunächst Vertragsschließende und darauf Liebende. Dafür gibt es Bildlösungen, die knapp ein Jahrhundert lang beibehalten werden.«

Anton Holzer: »Die enthüllte Braut«. Hochzeit und Fotografie, 2004



Josef Junk · Brautpaare · Bernkastel, um 1910



C. Koemmet · Hochzeitsgesellschaft · Cochem, um 1910



Benno Nacher · Hochzeitsgesellschaft · Hettstedt, um 1910
M. Seidig · Bauernhochzeit · um 1920



Anonym · Hochzeitspaar · Koblenzer Raum, um 1920

FAMILIEN-AUFSTELLUNGEN

»In der Zeit, als die Institution der Großfamilie anfang sich aufzulösen, konnte das Zusammengehören der Familienmitglieder durch Fotografien zum Ausdruck gebracht werden.«

Tarcai Béla: Fotografieren und Bildgebrauch um 1900, 1994



August Sander · Familienbild · Westerwald, um 1920



August Sander · Bauernfamilie · Westerwald, 1913



August Sander · Bäuerin, montiert und bemalt · undatiert



August Sander · Bäuerin aus dem Westerwald · 1912



Samuel Patz · Kinderbildnis · Koblenz, um 1920



Julius Weimer · Bildnis eines Ehepaares · Limburg, um 1920



Georg Meister · Familienbild · Montabaur, um 1910



Valentin Altmann zugeschrieben · Familienbild · Montabaur, um 1920



Anonym · Familienbild · Koblenzer Raum, um 1910



Anonym · Familienbild · Eifel, um 1914



Theophile Plaire · Neuwied, 1928-1948

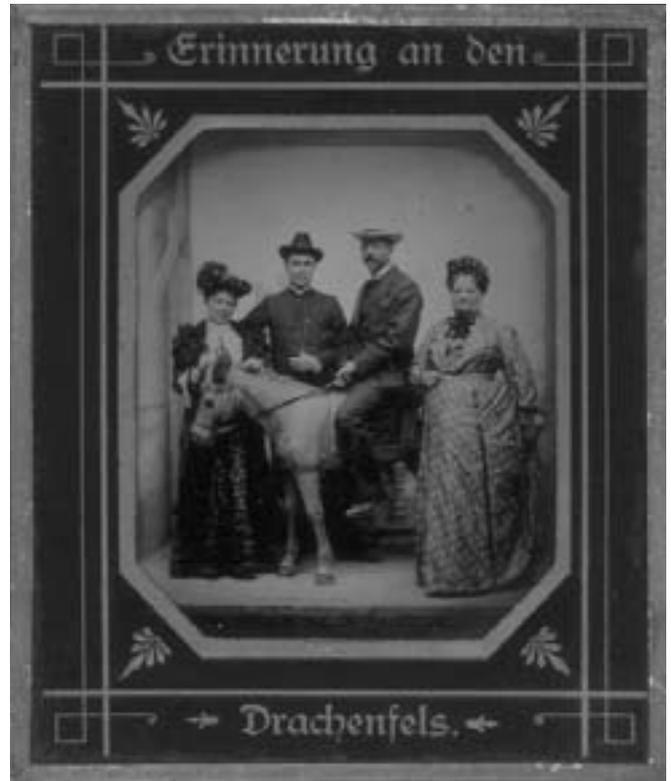


Theophile Plaire · Mädchenporträt · Neuwied, um 1930

GRUPPEN-BILDUNG

»In der Photographie auf Platten ist die schwierigste Aufgabe, eine Gruppe von mehreren Personen, unter welchen sich auch Kinder befinden, auf einer großen Platte scharf ohne Missverhältnisse und schön gruppiert darzustellen – alle Schwierigkeiten vereinigen sich in dieser Aufgabe und man kann sagen: in einem solchen Bilde erkennt man den Meister! Viel leichter ist es, diese Aufgabe auf Papier zu lösen, denn man nimmt jede Person einzeln auf, vollendet diese Papiernegativs, schneidet die Personen genau aus und klebt sie so nebeneinander mit schwachem Gummi auf dünnem Papier, wie man die Gruppe wünscht; ...«

Wilhelm Horn, in: Photographisches Journal, I. 1854



Anonym · Erinnerung an den Drachenfels · Königswinter, 1903/1905



Carl Wilhelm · Erinnerung an Schloss Stolzenfels · um 1900



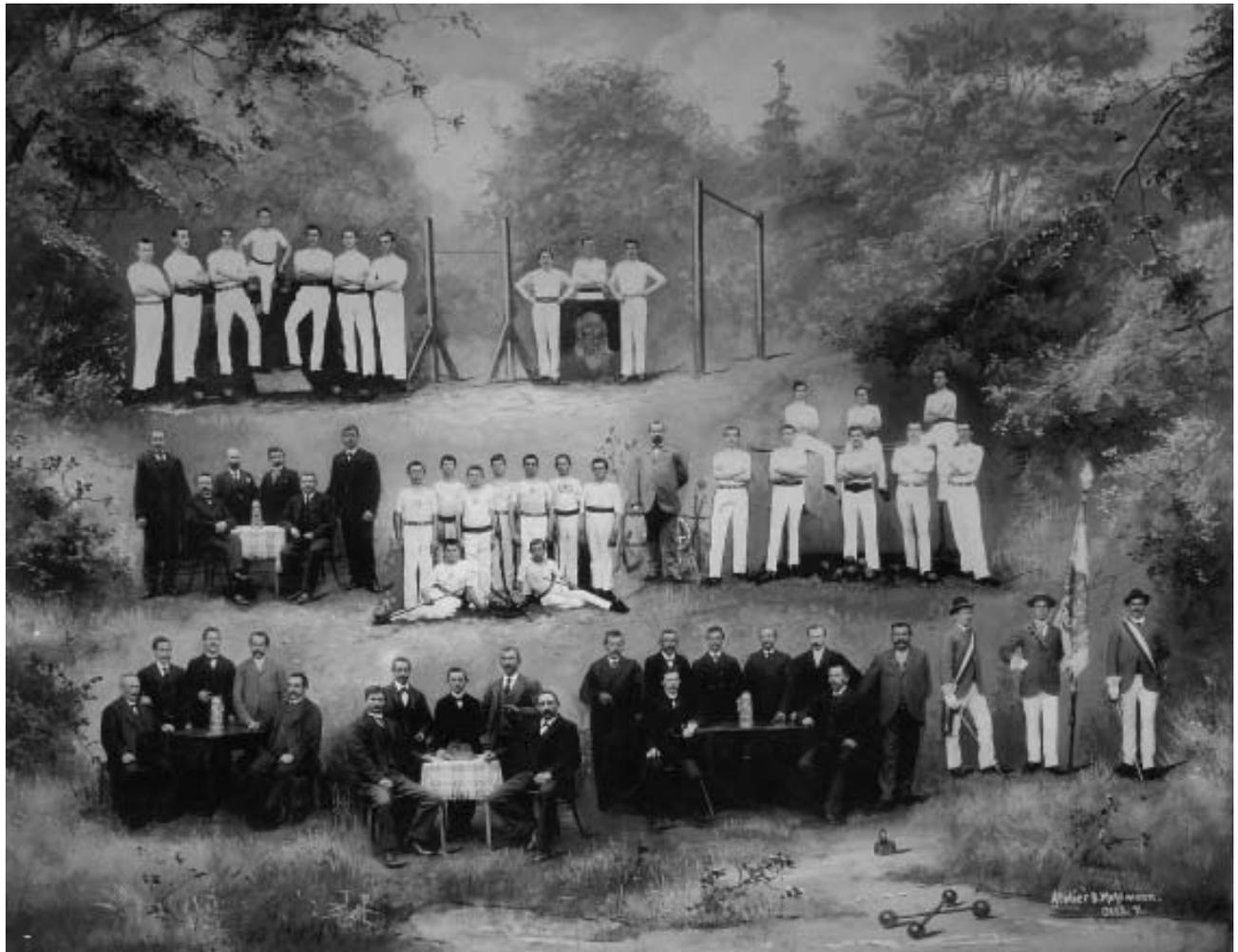
Does + Söhne · Klassentreffen · Bad Kreuznach, 1897



Johannes Schafgans · Studentengruppe · Bonn, 1870/80er Jahre



Gebr. Adams · Radfahrverein Simmern · Simmern, 1895



B. Mehlmann · Turnverein Holzapfel · Diez, undatiert



Peter Adler · Schützenverein Oberlahnstein · 1901



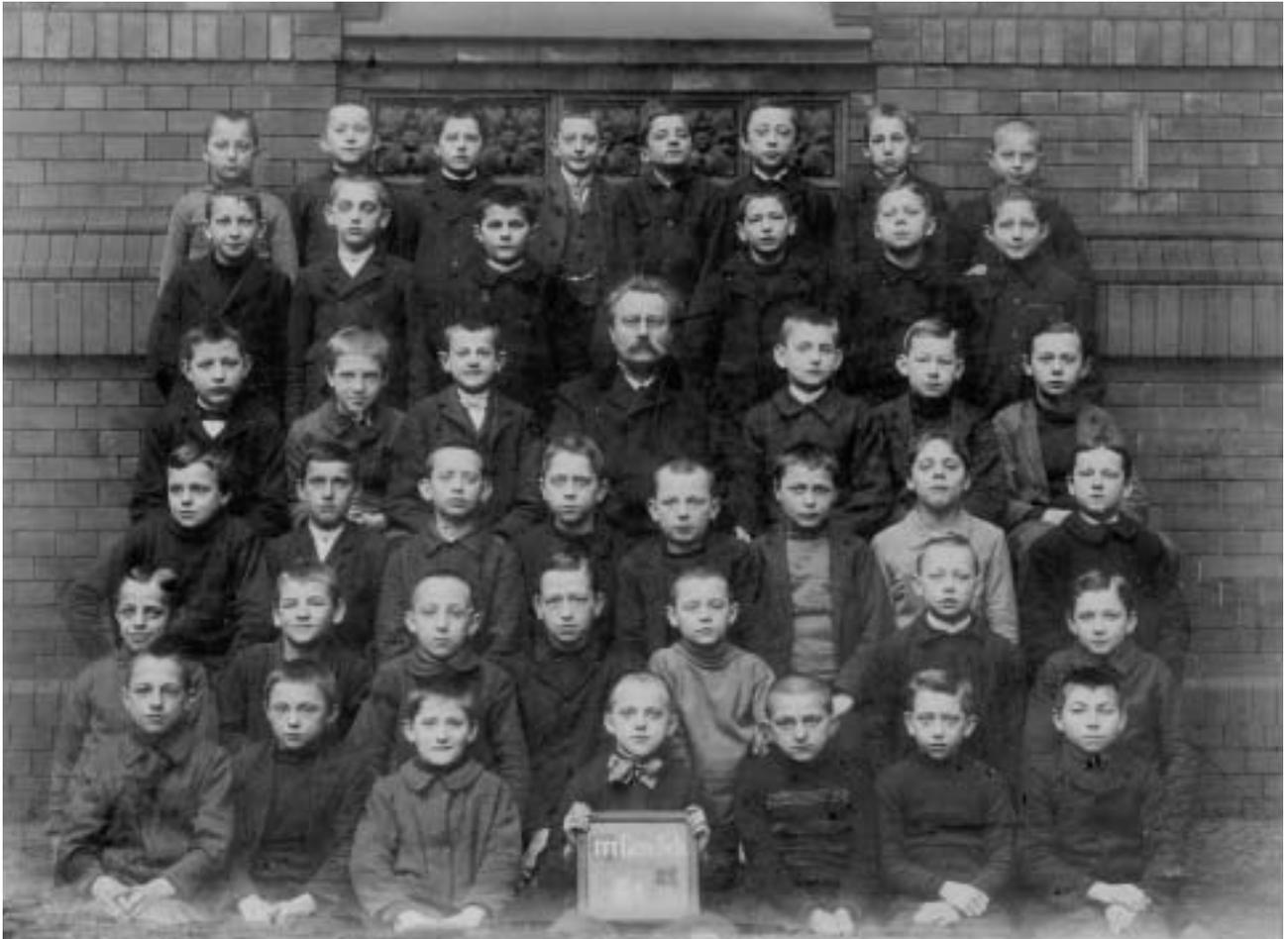
Peter Seiwert · Priesterseminar Trier · um 1895



Bernhard Stephan · Arbeiter der Grube Rosenberg in Braubach · 1898



Anonym · Lokalverein der Schornsteinfegergesellen zu Frankfurt a. M. · 1919



Anonym · Klassenfoto · Koblenzer Raum, um 1900



Jodokus Laux · Soldatengruppenbild »Ersatz 1885« · Koblenz, 1885

INDIVIDUALISIERUNG

»Sagen Sie nie wieder, Sie wären nicht fotogen!«

Werbespruch des Atelier Yaph, Trier



Manfred Stiebel · Maler Johann Georg Müller · Koblenz, um 1960



Manfred Stiebel · Frauenporträt · Koblenz, 1964



Helmut Thewalt · Arbeiter I · Wittlich, 1999



Helmut Thewalt · Arbeiter II · Wittlich, 1999



Jochen Gast · Tänzerin · Koblenz, 2000



Jochen Gast · Frauenporträt · Koblenz, 2000



Elfriede Twardy · männlicher Akt · Andernach, 2007



Elfriede Twardy · weiblicher Akt · Andernach, 2000



Yaph · Herrenporträt · Trier, 1993



Yaph · Frauenporträt · Trier, 1996



Yaph · weiblicher Akt · Trier, 1994



Yaph · männlicher Akt · Trier, 2003



Roswitha Kaster · »Sebastian?« · Riol, 2006



Roswitha Kaster · »WM« · Riol, 2006



Roswitha Kaster · »Lasse« · Riol, 2004



Roswitha Kaster · »Magnus« · Riol, 2004

LEIT-BILDER

»Oh Photographie, wohin bist du gekommen! Von dieser Stunde an habe ich allen Glauben in die Porträts von Celebritäten verloren. Ich selbst bin so überschwänglich schön durch die Manipulationen eines französischen modernen Künstlers ausgefallen, daß ich fast den ganzen Tag absorbiert in Träumerei über diesem meinem sogenannten Porträt sitze. Ich habe zu diesem Bilde gesessen; aber bin ich es? Kann es nur sein?«

G. R. Sims, in: Deutsche Photographen-Zeitung, Weimar 1881



J. Albert · Wilhelm I. · München – F. Jamrath · Augusta von Sachsen-Weimar · Berlin
F. Jamrath · Friedrich v. Preußen · Berlin – Atelier Levitzky · Victoria v. Großbritannien · Paris



Kaiser Wilhelm II. und Familie · Postkarten · Berlin, undatiert



E. Bieber · Fürst Wilhelm zu Wied · Berlin, um 1895



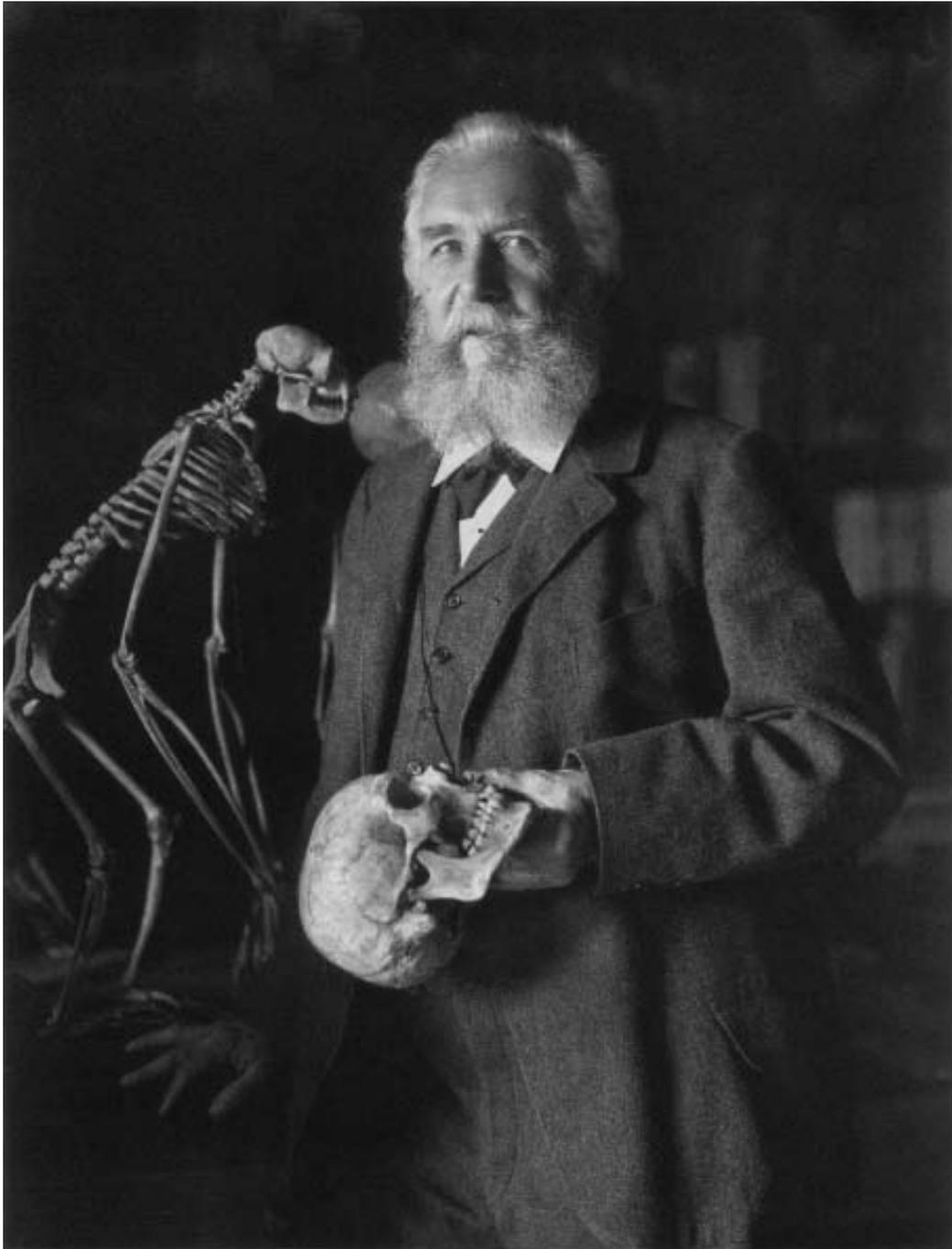
Franz Mandy · Das rumänische Fürstenpaar · Bukarest, um 1878



Nicola Perscheid · Paul von Hindenburg · Berlin, 1915



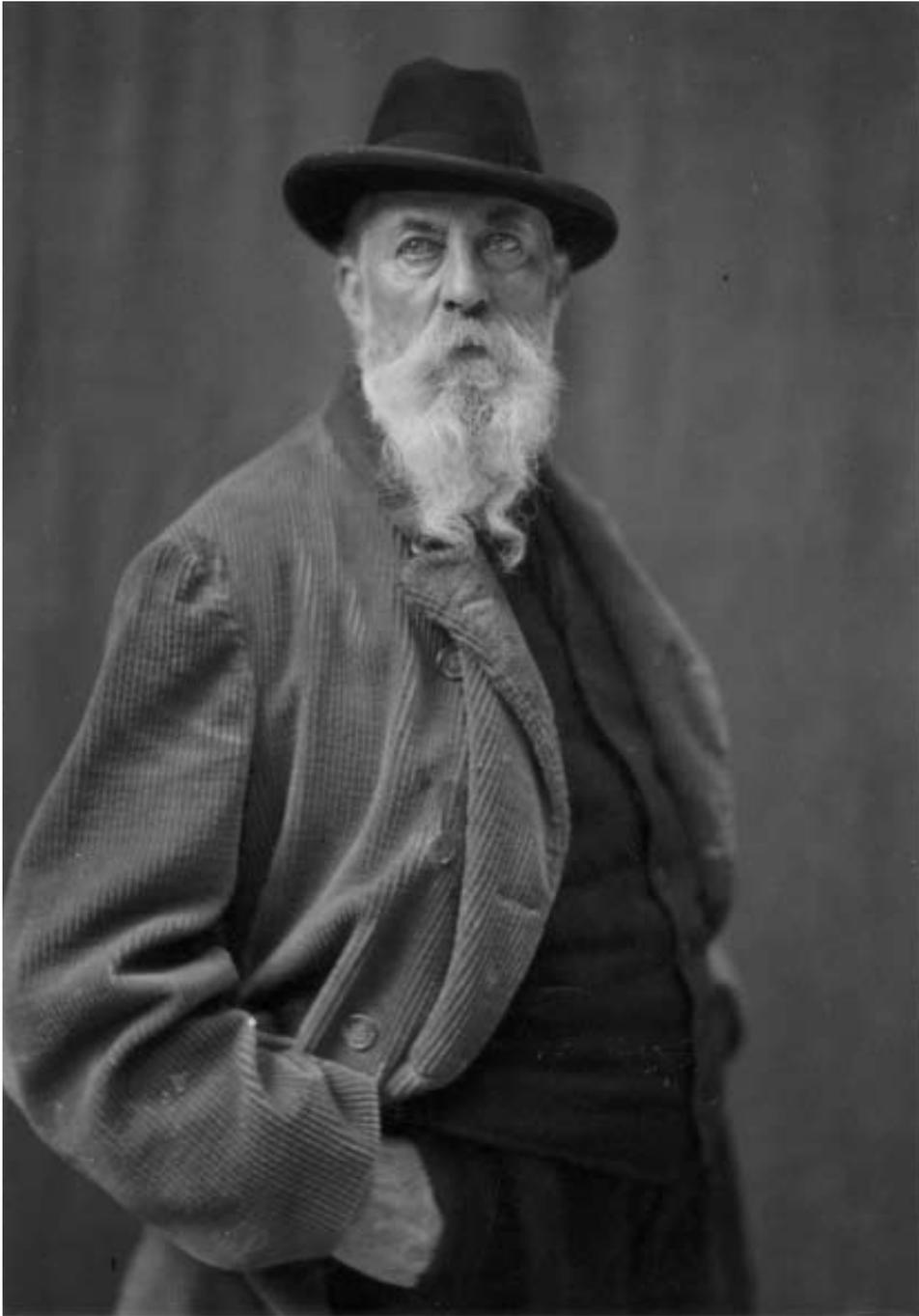
E. Bieber · Paul von Hindenburg · Berlin, undatiert



Nicola Perscheid · Ernst Haeckel · Berlin, 1904



Nicola Perscheid · Frau mit Hut · Berlin, undatiert



Jacob Hilsdorf · Reinhold Begas · um 1904



Jacob Hilsdorf · Adolph von Menzel · 1904



Jacob Hilsdorf · Cosima Wagner · undatiert

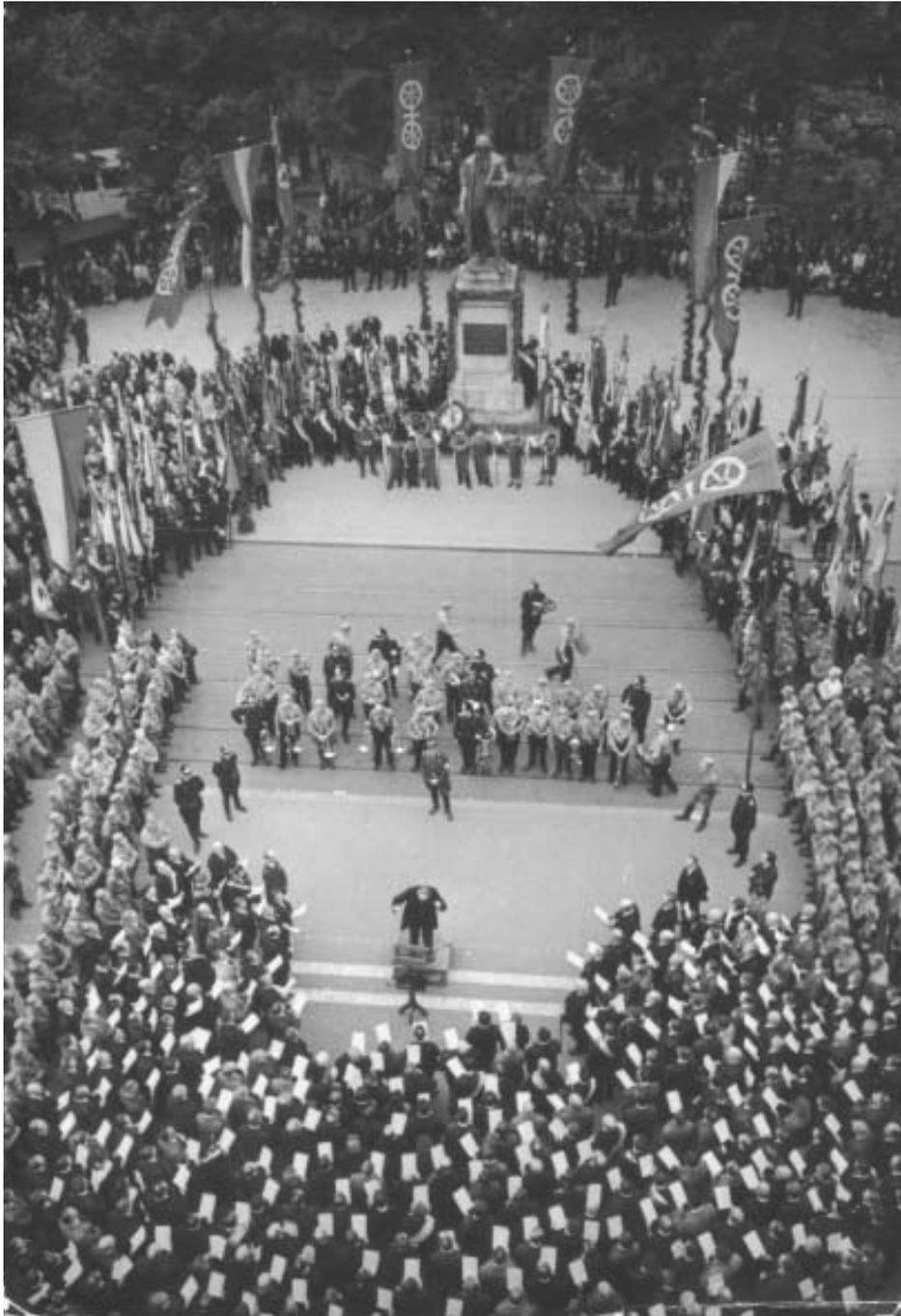


Jacob Hilsdorf · Anna Muthesius · 1911

PRESSE-BILDER

»Die Objektivität des Bildes ist nur eine Illusion. Die Kommentare, die man ihm mitgibt, können seine Bedeutung völlig verändern.«

Gisèle Freund, in: Dies.: Fotografie und Gesellschaft, Reinbek 1989



Alfred Eisenstaedt · Mainz feiert Gutenberg · Mainz, Juni 1933



Heinrich Wolf · Konzert am Deutschen Eck · Koblenz, 1950er Jahre



Max Jacoby · Igor Strawinski bei Orchesterprobe in Berlin · 1961



Max Jacoby · Miles Davis bei den Jazz-Tagen in Berlin · 1965



Max Jacoby · Besuch von J. F. Kennedy in Berlin · 26.06.1963



Erika Sulzer-Kleinemeier · Protest gegen den NPD-Parteitag · Wertheim a. Main, Februar 1970



Lothar Stein · Straßenleben · Kuba, 1983



Lothar Stein · Im Altenheim · Kuba, 1983



Hans-Jürgen Burkard · Übung im Schutzanzug · bei Moskau, 1990



Hans-Jürgen Burkard · Sowjetische Kadetten · Leningrad, 1989



Thomas Frey · Prozessauftakt gegen Christoph Daum · Koblenz, 23.10.2001



Herbert Piel · US-Präsident Bush und Bundeskanzler Schröder · Mainz, 23.02.2005



Andrea Bienert · Papst Benedikt XVI. auf dem Weltjugendtag in Köln · 18.08.2005



Thomas Frey · Public Viewing bei der Fußball-WM am Deutschen Eck · Koblenz, 04.07.2006



Elmar Herlet · Konzertbesucher · 1998



Guido Karp · Andy Klein der Gruppe Snailshouse · Kaiserslautern, 30.08.2003



Wilhelm Zimmermann · »Das große Fressen« · Frankfurt a. M., 1989

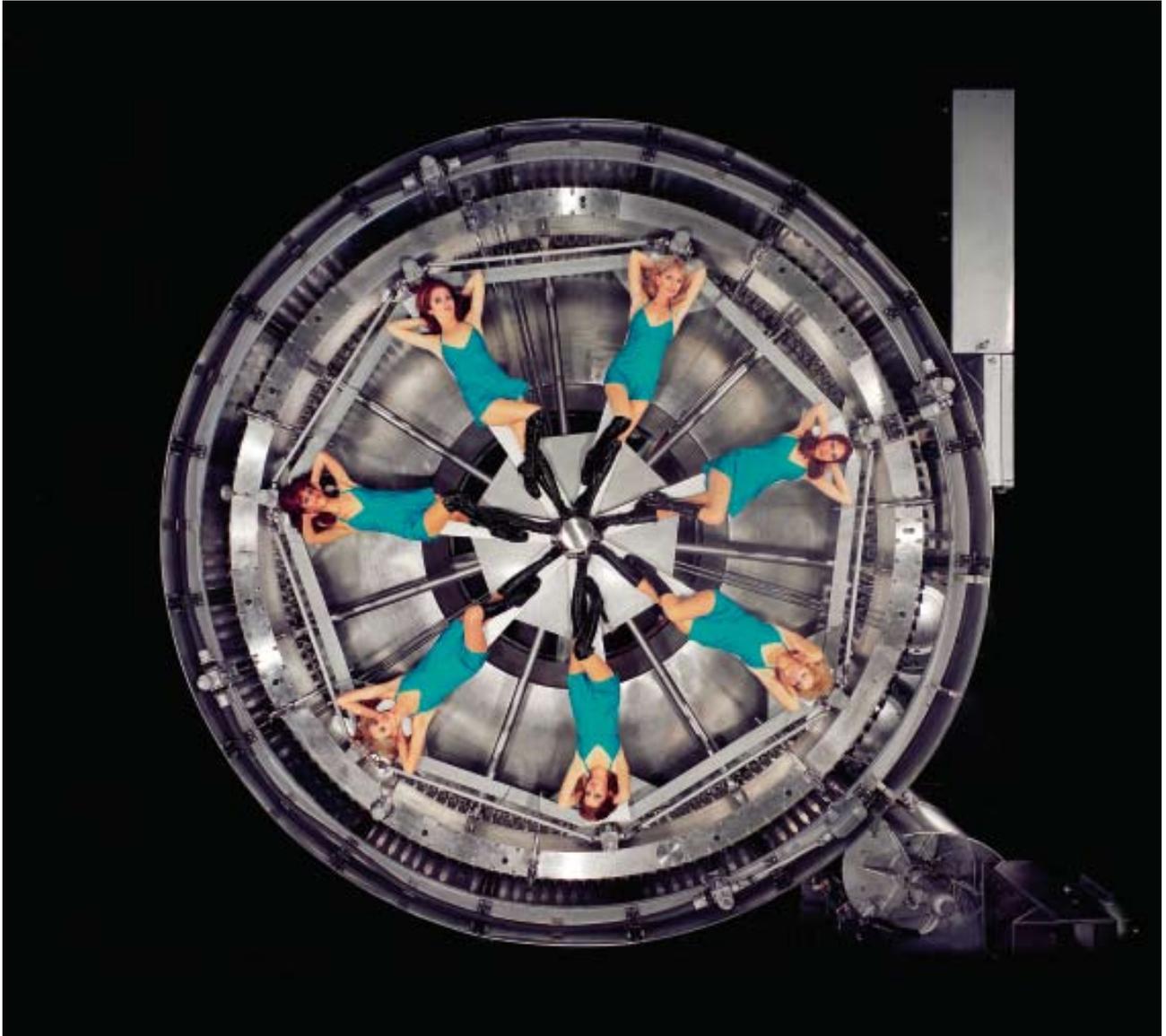


Wilhelm Zimmermann · »Verpackt und verdatet« · Frankfurt a. M., 1978

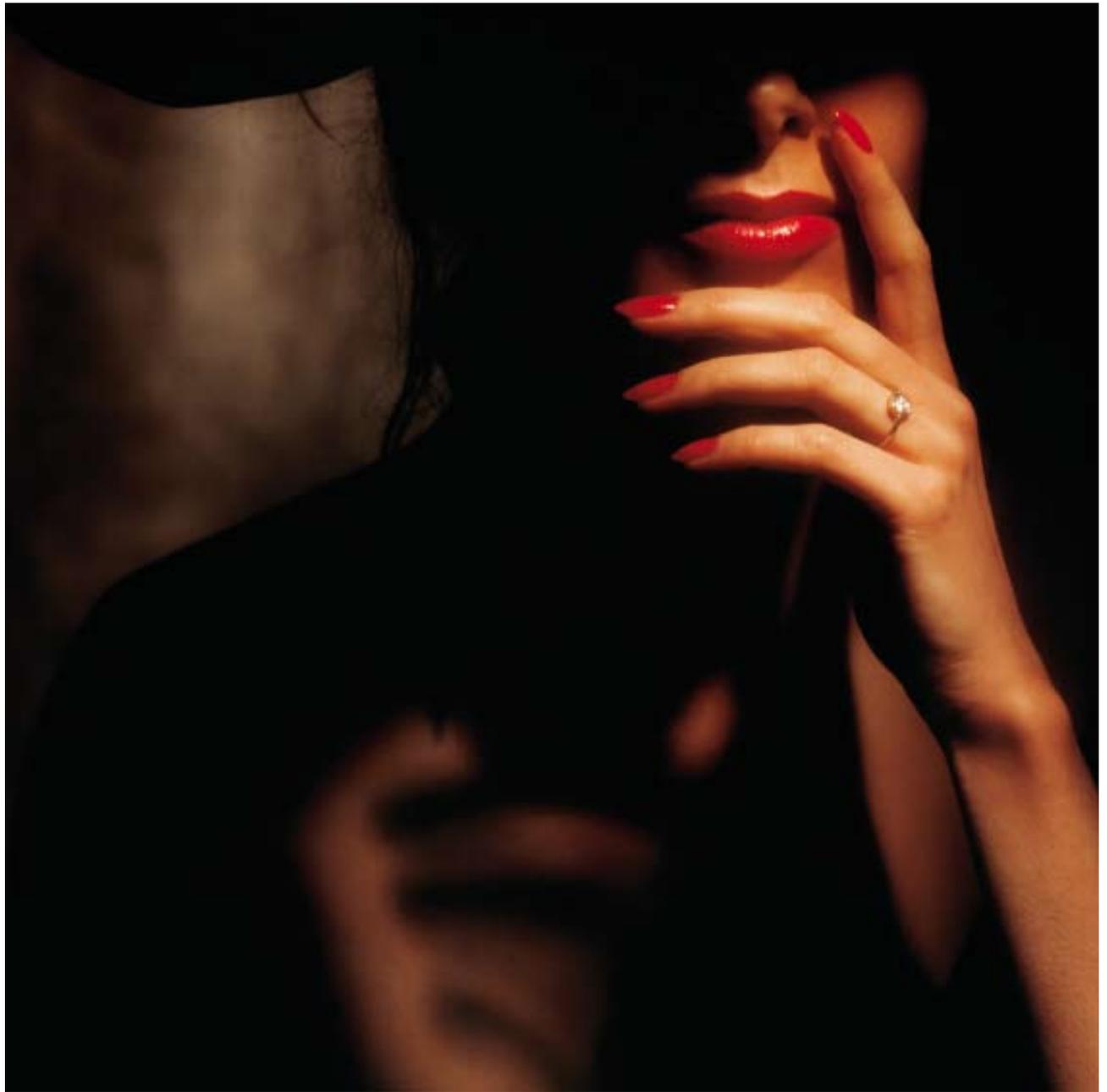
UMWERBUNG

»Die eigentliche Wirklichkeit erwies sich als unzureichend, selbst Korrekturen reichten offensichtlich nicht mehr aus. Wirklichkeit mußte, um werbewirksam zu sein, total und perfekt inszeniert werden.«

Manfred Schmalriede, in: Inszenierte Wirklichkeit, 1989



Harald Mayer · Werbung für SEITZ Turbine · Simmern, 1970er Jahre



Harald Mayer · Schmuckwerbung · Simmern, 1980er Jahre



Herbert Gauls · Strumpfwerbung · Koblenz, 1976



Torsten Gauls · Strumpfwerbung · Koblenz, 2007



Herbert Gauls · Badewanne der Fa. Duser · Koblenz, 1995

Happy babies
world-wide



Torsten Gauls · Werbefoto für Sebamed · Koblenz, 2006



Martin Wolf · Jacques Britt Collection · Düsseldorf, 1987



Martin Wolf · Werbung für Esprit · Ibiza, 2007

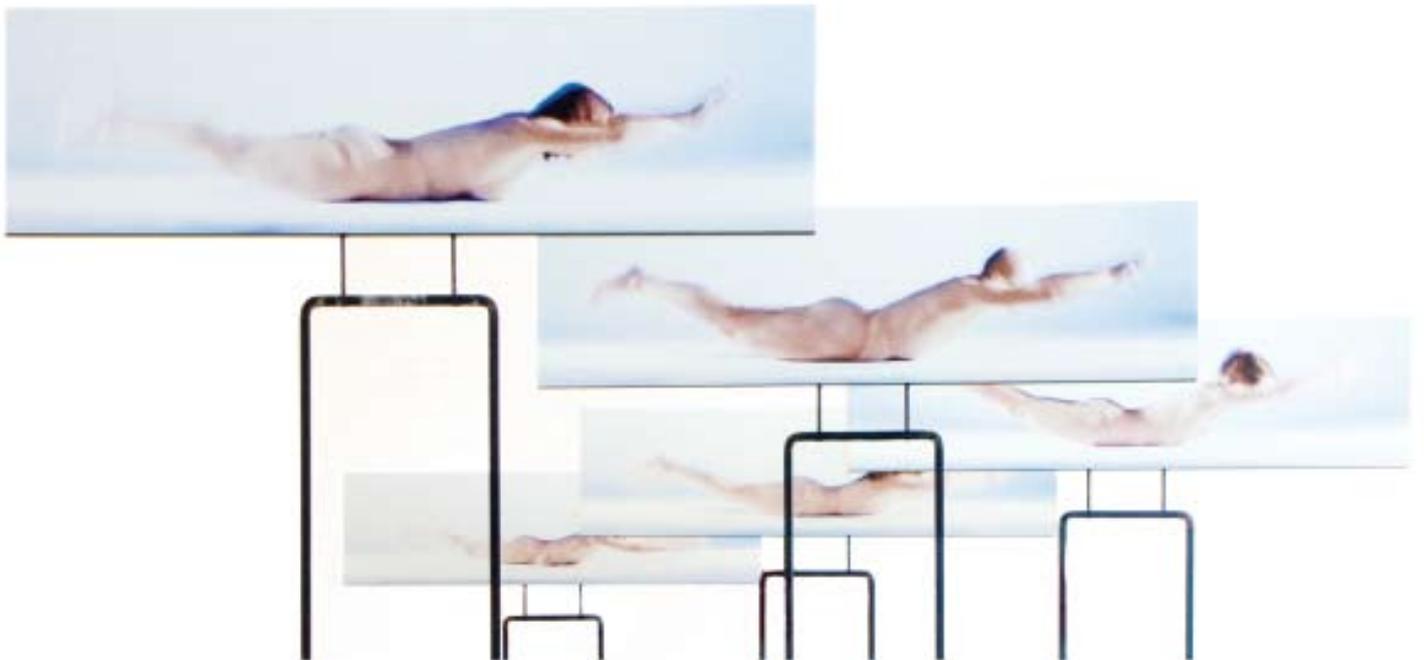
BEFREIUNG

»Es geht nicht mehr um das Problem, den Rezipienten fertige Seheindrücke zu bieten. Denkanstöße rücken in den Vordergrund.«

Georg F. Schwarzbauer, Wechselbeziehungen
zwischen Bildender Kunst und Fotografie, 1976

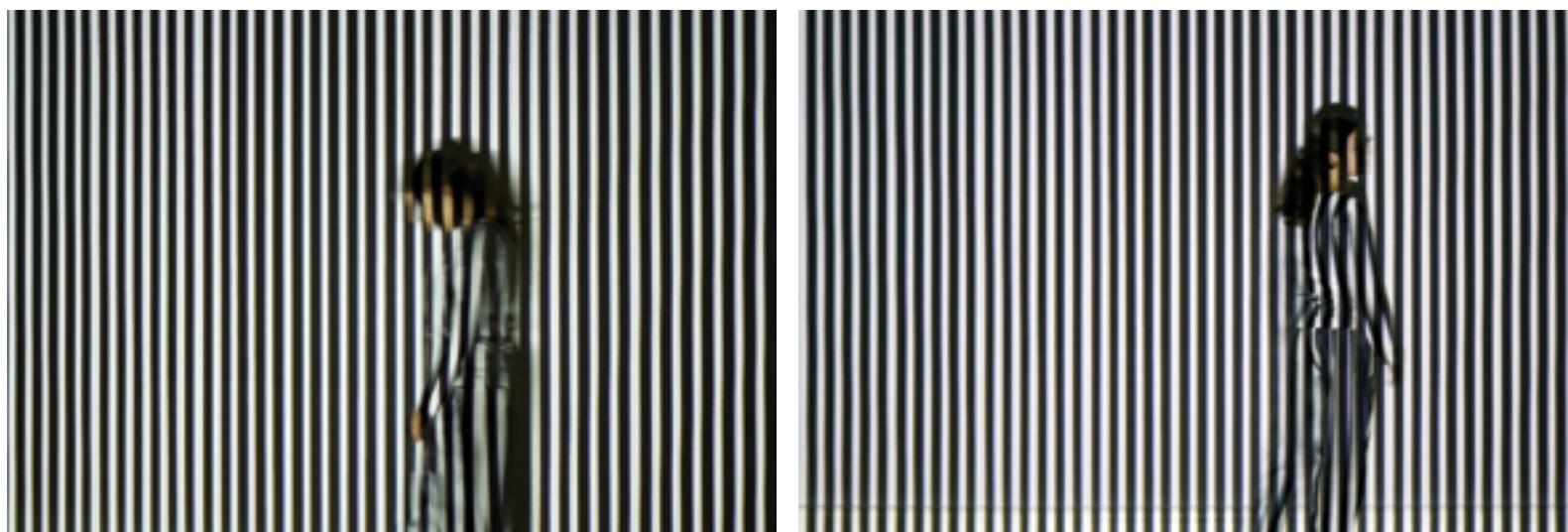


Markus Ackermann · »Passanten« · Koblenz, 2004

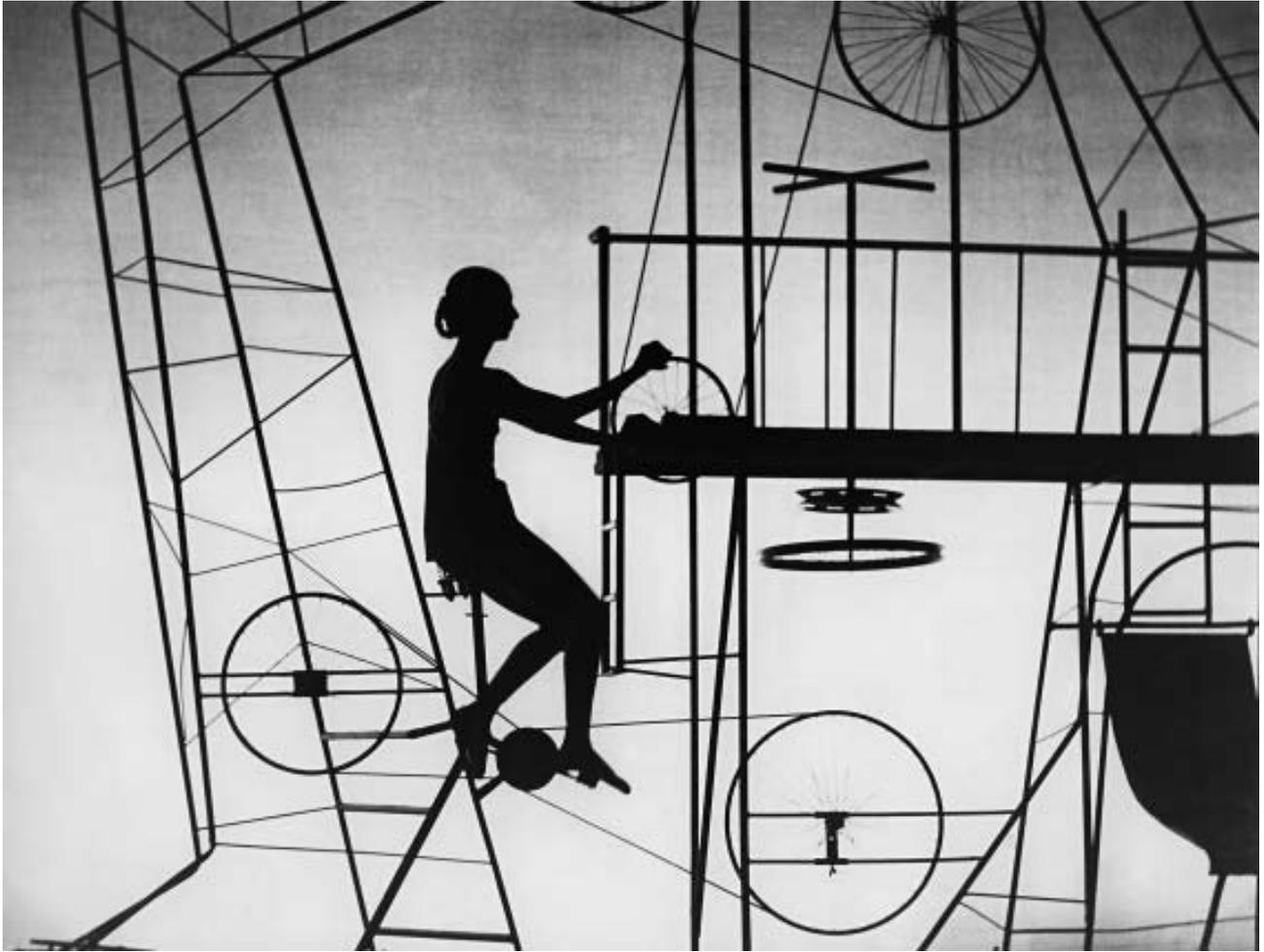


Helge Articus · »Bootskörper – Mein Körper ist mein Boot« · Hör-Grenzhausen, 2006

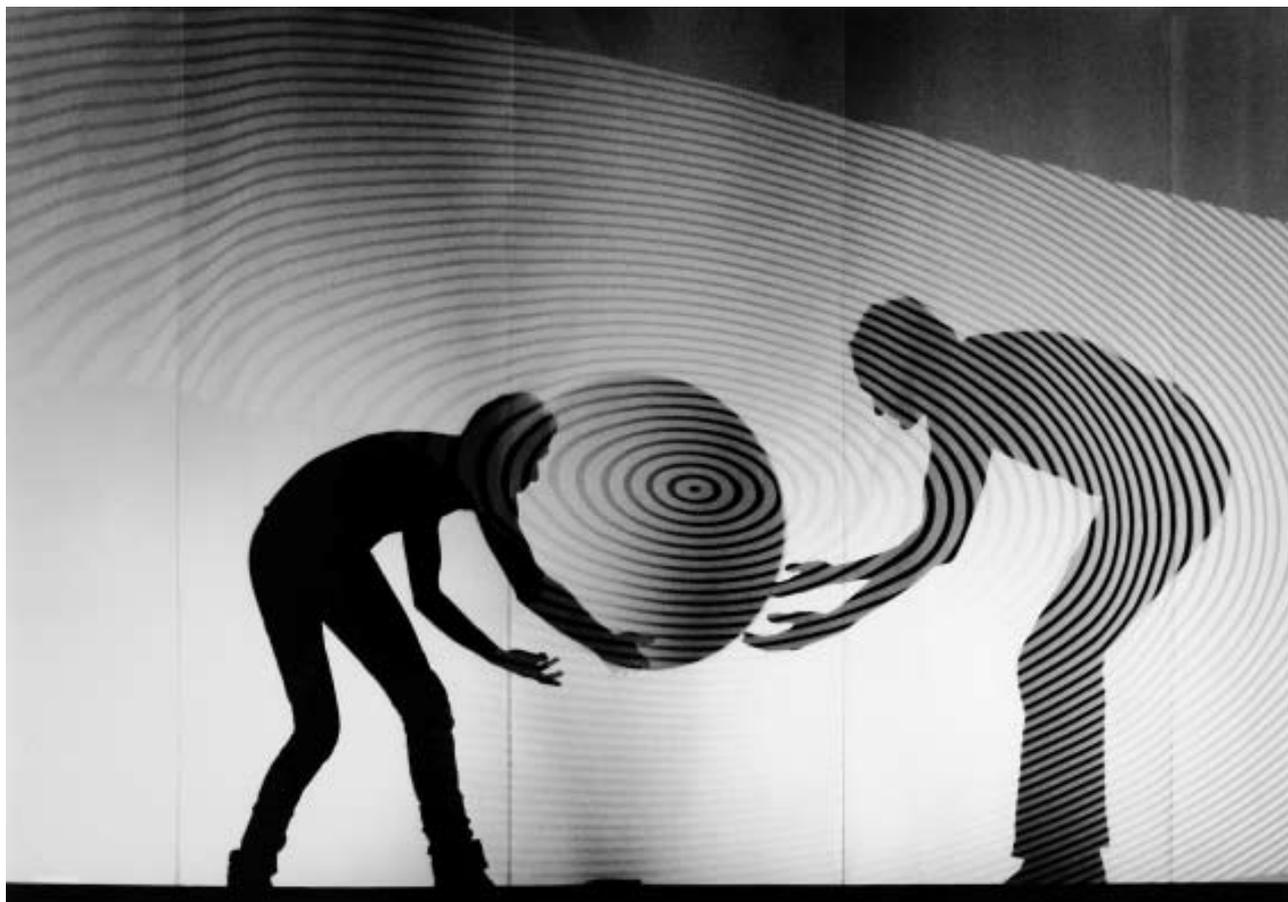




Neringa Naujokaite · »ohne Titel (Stencils)« · Köln, 2007



Hannes Kilian · Marcia Haydée in »Oiseaux exotiques« · Stuttgart, 1967



Jürgen Klauke · Aus der Serie: »Schattenbilder« · Köln, 1991



Hermann Brandseph · Strickende Bäuerin · 1898



Hermann Brandseph · Frau am Brunnen · 1898



Neue Photographische Gesellschaft · Olga Desmond als »Lebende Statuen« · Berlin, um 1908



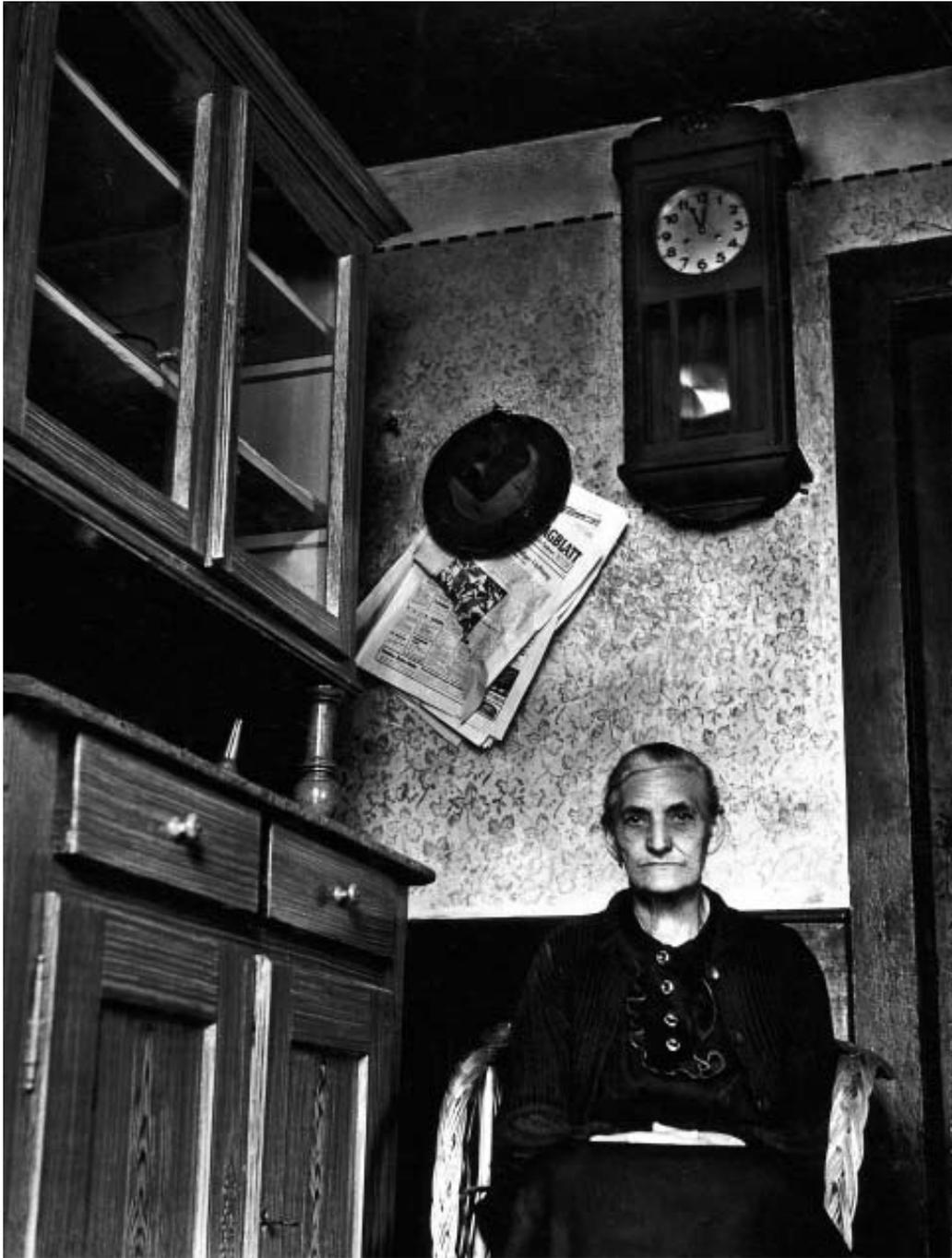
Kurt Reichert · Luftsprung · 1939



Toni Schneiders · »Spiegelnde Scheiben« · Lindau, 1952



Toni Schneiders · »Wartende Frau« · Ingolstadt, 1951



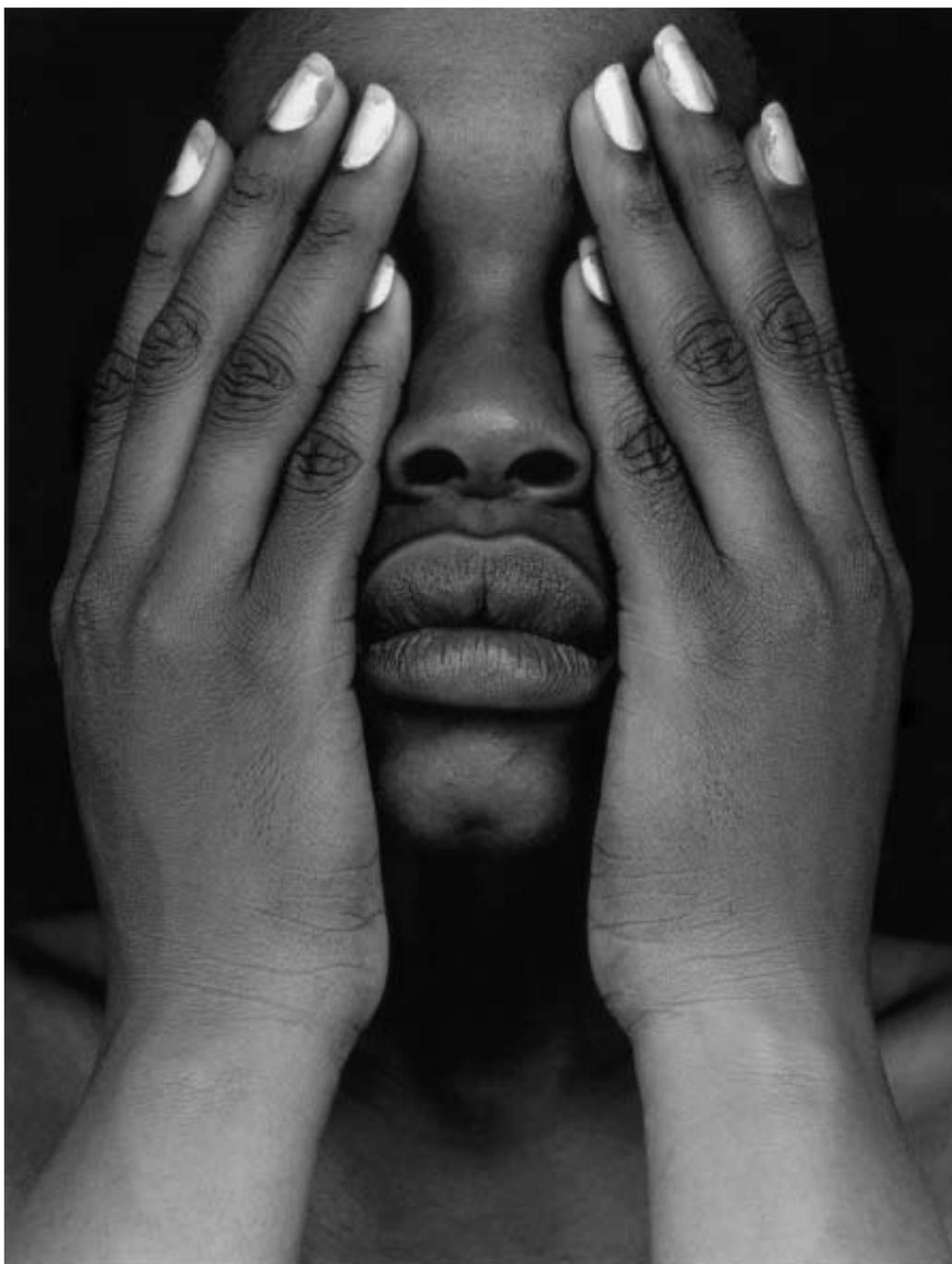
Robert Häusser · »Witwe« · 1954



Robert Häusser · »Im Dienstbotenzimmer« · 1960



Martin Blume · »La Belle« · Edesheim, 1990



Heinz Thoni · Kubanerin · Kuba, 2001

Bildindex

- | | | | |
|----|---|-------|---|
| 9 | Anonym
Junge mit Pfeife, um 1910
Postkarte
Privatsammlung | 30 | Franz Mandy, Bukarest
Elisabeth, Fürstin von Rumänien
Bukarest, um 1875
35,3 x 28,8 cm
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 4648 |
| 16 | Anonym
Bildnis einer Dame, undatiert
Daguerreotypie
Landesmuseum Koblenz, EB 503-96 | 33 | Franz Duschek, Bukarest
Sommer 1875
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 1488 |
| 19 | Carl Ferdinand Stelzner
Damenbildnis, Hamburg, um 1850
Daguerreotypie
Museum Ludwig Köln/Sammlung Agfa | 36 | Franz Mandy, Bukarest
Pelesch, um 1898
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 4632 |
| 20 | Carl Ferdinand Stelzner
Selbstbildnis (Miniatur), Hamburg 1833
Hamburger Kunsthalle | 39 | Franz Mandy, Bukarest
»Sinaia 20.4.1909« (zu Carols 70. Geburtstag)
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 4686 |
| 21 | Carl Ferdinand Stelzner
Selbstportrait im Atelier, um 1855
Daguerreotypie
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg | 42–45 | Robert Häusser
Hausschlachtung I-VII, Pfalz, 1963
Je 59,8 x 49,4 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 422-05 bis 428-05 |
| 23 | Nadar, Paris
Der Maler Gustave Courbet, Paris, um 1861
Carte de Visite
Privatsammlung | 48 | Opferszene von einem Feldherrnsarkophag,
um 170 n.Chr., Mantua, Palazzo Ducale
Repro aus: Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 2:
Theodor Kraus, Das römische Weltreich, Frankfurt,
Berlin 1969, Abb. 229 |
| 24 | Anonym
Seite aus einem Katalog für Ateliermöbel, um 1870
Museum Ludwig Köln/Archiv | 49 | Abel Grimmer
Die vier Jahreszeiten - Herbst, 1607
Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten
Repro aus: Gillis Mostaert, ein Antwerpener Maler
zur Zeit der Bruegel-Dynastie, hrsg. v. E. Mai,
Wolfsratshausen 2005, Abb. S. 82 |
| 25 | Heinrich Thomas, Koblenz
König Wilhelm I. in Bad Ems, 02.08.1867
Carte de Visite
Privatsammlung | 50 | Rembrandt
Geschlachteter Ochse, 1655
Paris, Louvre
Repro aus: Norbert Schneider: Stilleben, Köln 1994,
Abb. S. 37 |
| 26 | Rudolf Dührkoop
Porträt des Arztes und Forschers Dr. G. E. Arning,
Hamburg 1903
Museum Ludwig Köln/Sammlung Agfa | 54 | Eadweard Muybridge
Aus: »Animal Locomotion«, Plate 374
New York, 1887
Landesmuseum Koblenz, EB 223-95 |
| 27 | Hugo Erfurth
Bildnis von Frau und Kindern, Dresden, vor 1909
Aus: Atelier des Photographen 1909 | 58 | Neringa Naujokaite
Bedburg Hau Hospital
Bedburg Hau, bei Krefeld, 2002 |

- | | | | |
|-------|---|----|--|
| 63 | Elfriede Twardy, Andernach
Knieende, Andernach, 2000
60 x 40 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 95-07 | 75 | Anonym
Familienbild, 1860er Jahre
24 x 20 cm, Salzbild bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 51-07 |
| 66 | Johannes Schafgans, Bonn
Frauenbildnis, Bonn 1856
18 x 14 cm oval, Salzbild bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 491-96 | 76 | Philipp Hoff, Frankfurt a. M.
»Tante Diefenbach«, Frankfurt a. M., 1860er Jahre
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-01 |
| 67 o. | Ed. Liesegang, Elberfeld
Alte Dame mit Buch, Elberfeld, um 1856
9,5 x 7 cm oval, Ambrotypie
Landesmuseum Koblenz, EB 14-07 | 77 | v. l. o.
F. Raps, Köln
Damenbildnis, Köln, um 1865
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-3 |
| 67 u. | Brechtel + Urmetzler, Mainz
Gruppenbild, Mainz, um 1845
7 x 9 cm, Daguerreotypie
Landesmuseum Koblenz, EB 1377-95 | | A. Klett, Koblenz
Damenbildnis, Koblenz, um 1865
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 476-95 |
| 68 | Richard Scholz, Köln
Herr mit Hut, unbearbeiteter Abzug, Köln, um 1860
17,5 x 13 cm, Salzbild
Landesmuseum Koblenz, EB 55-07-1 | | C. H. Jacobi, Kreuznach
Damenbildnis, Kreuznach, um 1865
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-2 |
| 69 | Richard Scholz, Köln
Herr mit Hut, Köln, um 1860
15,5 x 11,4 cm oval, Salzbild bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 55-07-2 | | A. Hegewald, Neuwied
Herrenbildnis, Neuwied, um 1865
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-4 |
| 70 | Gebr. Matter, Mannheim
Familienbild, Mannheim, Anfang 1860er Jahre
22 x 29,5 cm, Albumin bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 479-97 | | H. Thomas, Koblenz
Herrenbildnis, Koblenz, um 1870
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 320-96 |
| 71 | Steinberger + Bauer, Frankfurt a. M.
Bildnis eines Ehepaares, Frankfurt a. M., um 1857
22,5 x 21,5 cm, Salzbild bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 444-96 | | Gebr. Mohr, Frankfurt a. M.
Herrenbildnis, Frankfurt a. M., um 1865
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-5 |
| 72 | Raps + Sallinger, Köln
Frauenporträt, Köln, um 1865
24 x 19,5 cm oval, Salzbild bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 49-07 | | H. Wittwer, Neusalz
Kinderbildnis, Neusalz, um 1865
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-8 |
| 73 | Raps + Sallinger, Köln
Gruppenbild, Köln, um 1865
21,2 x 33 cm, Albumin bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 443-96 | | Ph. Hoff, Frankfurt a. M.
Kinderbildnis, Frankfurt a. M., um 1865
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-6 |
| 74 | Anonym
Familienbild, 1860er Jahre
25 x 20,5 cm, Salzbild bemalt
Landesmuseum Koblenz, EB 52-07 | | C. Spielmann, Neuwied
Kinderbildnis, Neuwied, um 1870
Carte de Visite
Landesmuseum Koblenz, EB 62-07-7 |

78	Anonym Cartes de Visite, Serienblatt, Frankreich, 1860er Jahre 20 x 32 cm Landesmuseum Koblenz, EB 464-97	90 r.	Josef Junk, Bernkastel Brautpaar, Bernkastel, um 1910 22,4 x 17,2 cm Landesmuseum Koblenz, EB 468-96
79	Anonym Damenbildnis, undatiert 19 x 24 cm oval, Albumin bemalt Landesmuseum Koblenz, EB 61-07	91	C. Koemmet, Cochem Hochzeitsgesellschaft, Cochem, um 1910 17,8 x 22,6 cm Landesmuseum Koblenz, EB 1175-95
80	Christian Minor, Bad Ems Familienbild, Rohmontage, Bad Ems, um 1860 20 x 17 cm Landesmuseum Koblenz, EB 492-95	92 o.	Benno Nacher, Hettstedt Hochzeitsgesellschaft, Hettstedt, um 1910 17 x 23 cm Landesmuseum Koblenz, EB 64-07
81	Christian Minor, Bad Ems Bildnis eines Ehepaares, Bad Ems, um 1860 20 x 16 cm Landesmuseum Koblenz, EB 491-95	92 u.	M. Seidig, Dessau Bauernhochzeit, um 1920 17 x 23,4 cm Landesmuseum Koblenz, EB 63-07
82	Gebr. Matter, Mannheim Familienbild, Mannheim, um 1870 31,5 x 25,5 cm Landesmuseum Koblenz, EB 480-97	93	Anonym Hochzeitspaar, Koblenzer Raum, um 1920 65,5 x 46,8 cm Landesmuseum Koblenz, EB 65-07
83	Gebr. Matter, Mannheim Damenbildnis, Mannheim, um 1870 40 x 35,5 cm oval Landesmuseum Koblenz, EB 481-97	96	August Sander, Köln Familienbild, Westerwald, um 1920 22,3 x 17,4 cm Landesmuseum Koblenz, EB 20-96
84	Anonym Mädchenbildnis, um 1870 21 x 16,8 cm oval Landesmuseum Koblenz, EB 60-07	97	August Sander, Köln Bauernfamilie, Westerwald, 1913 30 x 23,6 cm Landesmuseum Koblenz, EB 434-03
85	Anonym Jungenbildnis, um 1870 14 x 10,5 cm oval Landesmuseum Koblenz, EB 59-07	98	August Sander, Köln Bäuerin, montiert und bemalt, Westerwald, undatiert 24,8 x 18 cm Landesmuseum Koblenz, EB 142-98
86	Mondel + Jacob, Wiesbaden Bildnis eines Ehepaares, Wiesbaden, um 1870 29 x 24 cm oval Landesmuseum Koblenz, EB 39-00	99	August Sander, Köln Bäuerin aus dem Westerwald, 1912 15 x 11 cm Landesmuseum Koblenz, EB 927-96
87	Karl Festge, Erfurt Weihnachten 1882, Erfurt, 1882 24 x 17,5 cm Landesmuseum Koblenz, EB 58-07	100	Samuel Patz, Koblenz Kinderbildnis, Koblenz, um 1920 28 x 22 cm Landesmuseum Koblenz, EB 75-07
90 l.	Josef Junk, Bernkastel Brautpaar, Bernkastel, um 1910 22,4 x 16,6 cm Landesmuseum Koblenz, EB 469-96	101	Julius Weimer, Limburg Bildnis eines Ehepaares, Limburg, um 1920 22 x 17 cm Landesmuseum Koblenz, EB 1174-95

- | | | | |
|--------|---|-----|---|
| 102 | Georg Meister, Montabaur
Familienbild, Montabaur, um 1910
17 x 22 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 1131-95 | 111 | Carl Wilhelm, Koblenz
Erinnerung an Schloss Stolzenfels, um 1900
13,8 x 24,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 66-07 |
| 103 | Valentin Altmann zugeschrieben, Montabaur
Familienbild, Montabaur, um 1920
29 x 21 cm
Landschaftsmuseum Westerwald | 112 | Does + Söhne, Bad Kreuznach
Klassentreffen, Bad Kreuznach, 1897
16 x 22 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 1112-95 |
| 104 | Anonym
Familienbild, Koblenzer Raum, um 1910
22,2 x 17 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 71-07 | 113 | Johannes Schafgans, Bonn
Studentengruppe, Bonn, 1870/80er Jahre
18,5 x 24,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 251-96 |
| 105 | Anonym
Familienbild, Eifel, um 1914
44,5 x 34,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 72-07 | 114 | Gebr. Adams, Simmern
Radfahrverein Simmern, 1895
28 x 38 cm, Neuabzug vom Originalnegativ
Landesmuseum Koblenz, EB 88-07 |
| 106 | v. l. o.
Theophile Plaire, Neuwied
Mutter mit Kind, Neuwied, 1941
15 x 10 cm, Neuabzug vom Originalnegativ
Landesmuseum Koblenz, o. Nr. | 115 | B. Mehlmann, Diez
Turnverein Holzapfel, Diez, undatiert
37,6 x 48,6 cm, Mosaikbild
Landesmuseum Koblenz, EB 463-96 |
| | Theophile Plaire, Neuwied
Junge in Uniform, Neuwied, 1933
15 x 10 cm, Neuabzug vom Originalnegativ
Landesmuseum Koblenz, o. Nr. | 116 | Peter Adler, Oberlahnstein
Schützenverein Oberlahnstein, 1901
22 x 28 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 1177-95 |
| | Theophile Plaire, Neuwied
1. Schultag, Neuwied, 1928
15 x 10 cm, Neuabzug vom Originalnegativ
Landesmuseum Koblenz, o. Nr. | 117 | Peter Seiwert, Trier
Priesterseminar Trier, um 1895
38,5 x 48,4 cm, Mosaikbild
Landesmuseum Koblenz, EB 1185-95 |
| | Theophile Plaire, Neuwied
Mann mit Hund, Neuwied, 1948
15 x 10 cm, Neuabzug vom Originalnegativ
Landesmuseum Koblenz, o. Nr. | 118 | Bernhard Stephan, Boppard
Arbeiter der Grube Rosenberg in Braubach, 1898
20,6 x 26,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 1179-95 |
| 107 | Theophile Plaire, Neuwied
Mädchenporträt, Neuwied, um 1930
39 x 29 cm
Landesmuseum Koblenz, o. Nr. | 119 | Anonym
Lokalverein der Schornsteinfegergesellen zu
Frankfurt a. M., 1919
29 x 38 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 70-07 |
| 110 l. | Anonym
Erinnerung an den Drachenfels, Königswinter, 1903
12 x 10 cm, Ferrotypie
Landesmuseum Koblenz, EB 489-97 | 120 | Anonym
Klassenfoto, Koblenzer Raum, um 1900
12 x 16,4 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 68-07 |
| 110 r. | Anonym
Erinnerung an den Drachenfels, Königswinter,
um 1905
12 x 10 cm, Ferrotypie
Landesmuseum Koblenz, EB 1378-95 | 121 | Jodokus Laux, Koblenz
Soldatengruppenbild »Ersatz 1885«, Koblenz, 1885
26,2 x 36 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 588-03 |

- 124 Manfred Stiebel, Koblenz
Maler Johann Georg Müller, Koblenz, um 1960
29,7 x 39,7 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 98-07
- 125 Manfred Stiebel, Koblenz
Frauenporträt, Koblenz, 1964
40 x 30 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 97-07
- 126 Helmut Thewalt, Wittlich
Arbeiter I, Wittlich, 1999
60 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 103-07
- 127 Helmut Thewalt, Wittlich
Arbeiter II, Wittlich, 1999
60 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 104-07
- 128 Jochen Gast, Koblenz
Tänzerin, Koblenz, 2000
39,5 x 26,2 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 107-07
- 129 Jochen Gast, Koblenz
Frauenporträt, Koblenz, 2000
39 x 26,2 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 106-07
- 130 Elfriede Twardy, Andernach
männlicher Akt, Andernach, 2007
60 x 40 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 93-07
- 131 Elfriede Twardy, Andernach
weiblicher Akt, Andernach, 2000
60 x 40 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 94-07
- 132 Yaph, Trier
Herrenporträt, Trier, 1993
50 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 89-07
- 133 Yaph, Trier
Frauenporträt, Trier, 1996
60 x 50 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 90-07
- 134 Yaph, Trier
weiblicher Akt, Trier 1994
100 x 70 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 92-07
- 135 Yaph, Trier
männlicher Akt, Trier, 2003
100 x 70 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 91-07
- 136 Roswitha Kaster, Riol
»Sebastian?«, Riol, 2006
60 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 99-07
- 137 Roswitha Kaster, Riol
»WM«, Riol, 2006
60 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 100-07
- 138 Roswitha Kaster, Riol
»Lasse«, Riol, 2004
60 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 101-07
- 139 Roswitha Kaster, Riol
»Magnus«, Riol, 2004
60 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 102-07
- 142 v. l. o.
Joseph Albert, München
Wilhelm I., München, undatiert
Carte de Visite
Privatsammlung
- Friedrich Jamrath, Berlin
Augusta v. Sachsen-Weimar, Berlin, undatiert
Carte de Visite
Privatsammlung
- Friedrich Jamrath, Berlin
Friedrich Wilhelm v. Preußen, Berlin, undatiert
Carte de Visite
Privatsammlung
- Atelier Levitzky, Paris
Victoria v. Großbritannien, undatiert
Carte de Visite
Privatsammlung
- 143 v. l. o.
E. Bieber, Berlin
Kaiser Wilhelm II., Berlin, undatiert
Postkarte
Landesmuseum Koblenz, EB 81-07-1
- Verlag Liersch, Nr. 1528, Berlin
Kaiserin Auguste Victoria, Berlin, undatiert
Postkarte
Landesmuseum Koblenz, EB 81-07-2

- Verlag Liersch, Nr. 2081, Berlin
Drei Generationen, Berlin, undatiert
Postkarte
Landesmuseum Koblenz, EB 81-07-3
- Verlag Liersch, Nr. 1800, Berlin
Prinz Wilhelm, Berlin, undatiert
Postkarte
Landesmuseum Koblenz, EB 81-07-4
- 144 E. Bieber, Berlin
Fürst Wilhelm zu Wied, Berlin, um 1895
Kabinettkarte
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 553
- 145 Franz Mandy, Bukarest
Das rumänische Fürstenpaar, Bukarest, um 1878
34 x 27,2 cm
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 4650
- 146 Nicola Perscheid, Berlin
Paul von Hindenburg, Berlin, 1915
22,8 x 16,6 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 591-96
- 147 E. Bieber, Berlin
Paul von Hindenburg, Berlin, undatiert
28 x 22 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 82-07
- 148 Nicola Perscheid, Berlin
Ernst Haeckel, Berlin, 1904
22,5 x 17 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 26-04
- 149 Nicola Perscheid, Berlin
Frau mit Hut, Berlin, undatiert
23 x 15,6 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 590-96
- 150 Jacob Hilsdorf, Bingen
Reinhold Begas, um 1904
22,4 x 15,7 cm
Landesmuseum Koblenz, aus der
Sammlung Franz Toth, EB 380-95
- 151 Jacob Hilsdorf, Bingen
Adolph von Menzel, 1904
22,3 x 16,7 cm
Landesmuseum Koblenz, aus der
Sammlung Franz Toth, EB 55-93
- 152 Jacob Hilsdorf, Bingen
Cosima Wagner, undatiert
22,5 x 16,2 cm
Landesmuseum Koblenz, aus der
Sammlung Franz Toth, EB 183-99
- 153 Jacob Hilsdorf, Bingen
Anna Muthesius, 1911
22,6 x 16,1 cm
Landesmuseum Koblenz, aus der
Sammlung Franz Toth, EB 63-93
- 156 Alfred Eisenstaedt
Mainz feiert Gutenberg, Mainz, Juni 1933
23,2 x 16 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 152-01, © AP
- 157 Heinrich Wolf, Koblenz
Konzert am Deutschen Eck, Koblenz, 1950er Jahre
30 x 40 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 124-01
- 158 Max Jacoby, Berlin
Igor Strawinski bei Orchesterprobe in Berlin, 1961
29,9 x 39,7 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 408-02
- 159 Max Jacoby, Berlin
Miles Davis bei den Jazz-Tagen in Berlin, 1965
40 x 28,7 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 569-03
- 160 Max Jacoby, Berlin
Besuch von J. F. Kennedy in Berlin, 26.06.1963
30 x 31,6 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 412-02
- 161 Erika Sulzer-Kleinemeier, Gleisweiler
Protest gegen den NPD-Parteitag, Wertheim a.
Main, Februar 1970
40 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 128-07
- 162 Lothar Stein, Koblenz
Straßenleben, Kuba, 1983
30 x 20,9 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 86-07
- 163 Lothar Stein, Koblenz
Im Altenheim, Kuba, 1983
18 x 26,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 85-07

- 164 Hans-Jürgen Burkard, Hamburg
Übung im Schutzzanzug, bei Moskau, 1990
27 x 39,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 83-07
- 165 Hans-Jürgen Burkard, Hamburg
Sowjetische Kadetten, Leningrad, 1989
26,2 x 39,4 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 84-07
- 166 Thomas Frey, Niederwerth
Prozessauftakt gegen Christoph Daum,
Koblenz, 23.10.2001
27,3 x 40,9 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 141-07
- 167 Herbert Piel, Boppard
US-Präsident Bush und Bundeskanzler
Schröder, Mainz, 23.02.2005
33 x 41 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 135-07
- 168 Andrea Bienert, Berlin
Papst Benedikt XVI. auf dem Weltjugendtag
in Köln, 18.08.2005
30,2 x 39,6 cm
Landesmuseum Koblenz, o. Nr.,
© Bundesregierung/Bienert
- 169 Thomas Frey, Niederwerth
Public Viewing bei der Fußball-WM am
Deutschen Eck, Koblenz, 04.07.2006
28,2 x 41 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 140-07
- 170 Elmar Herlet, Moselkern
Konzertbesucher, 1998
59,5 x 40,3 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 111-07
- 171 Guido Karp, Höhr-Grenzhausen
Andy Klein der Gruppe Snailshouse, Kaiserslautern,
30.08.2003
54 x 80 cm, Leinwand lackiert
Landesmuseum Koblenz, EB 110-07
- 172 Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M.
»Das große Fressen«, Frankfurt a. M., 1989
35,5 x 26 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 113-07
- 173 Wilhelm Zimmermann, Frankfurt a. M.
»Verpackt und verdatet«, Frankfurt a. M., 1978
35,5 x 26 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 114-07
- 176 Harald Mayer, Simmern
Werbung für SEITZ Turbine, 1970er Jahre
48 x 42,3 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 119-07
- 177 Harald Mayer, Simmern
Schmuckwerbung, Simmern, 1980er Jahre
42 x 42 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 118-07
- 178 Herbert Gauls, Koblenz
Strumpfwerbung, Koblenz, 1976
40,5 x 31 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 104-07
- 179 Torsten Gauls, Koblenz
Strumpfwerbung, Koblenz, 2007
80 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 133-07
- 180 Herbert Gauls, Koblenz
Badewanne der Fa. Dusar, Koblenz, 1995
42,8 x 30,4 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 108-07
- 181 Torsten Gauls, Koblenz
Werbefoto für Sebamed, Koblenz, 2006
60 x 80 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 134-07
- 182 Martin Wolf, Winnigen
Jacques Britt Collection, Düsseldorf, 1987
30 x 42 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 137-07
- 183 Martin Wolf, Winnigen
Werbung für Esprit, Ibiza, 2007
50 x 60 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 124-07
- 186 Markus Ackermann, Koblenz
»Passanten«, Koblenz, 2004
Landesmuseum Koblenz, EB 127-07
- 187 Helge Articus, Höhr-Grenzhausen
»Bootskörper – Mein Körper ist mein Boot«,
Höhr-Grenzhausen, 2006
Einzelbilder im Landesmuseum Koblenz, o. Nr.
- 188–189 Neringa Naujokaite, Köln
»ohne Titel (Stencils)«, 1–4 von 5, Köln, 2007
je 48 x 72 cm
Kunstsammlung des Ministeriums für Bildung,
Wissenschaft, Jugend und Kultur Rheinland-Pfalz,
LG/3/08–LG/6/08

- 190 Hannes Kilian, Stuttgart
Marcia Haydée in »Oiseaux exotiques«, Stuttgart, 1967
17,9 x 23,7 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 28-04, © Hannes Kilian
- 191 Jürgen Klauke, Köln
Aus der Serie: »Schattenbilder«, Köln, 1991
42,3 x 61 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 222-05
- 192 Hermann Brandseph, Stuttgart
Strickende Bäuerin, 1898
46 x 29,5 cm
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 881
- 193 Hermann Brandseph, Stuttgart
Frau am Brunnen, 1898
46 x 29,5 cm
Fürstlich Wiedisches Archiv, FWA 884
- 194 Neue Photographische Gesellschaft, Berlin
Olga Desmond als »Lebende Statuen«, Berlin, um 1908
je 22 x 14,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 46-07 bis 48-07
- 195 Kurt Reichert, Halle
Luftsprung, aus Mappenwerk »In Licht und Sonne«, 1939
17,3 x 12,3 cm
Privatsammlung
- 196 Toni Schneiders, Lindau
Spiegelnde Scheiben, Lindau, 1952
40 x 25,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 84-00
- 197 Toni Schneiders, Lindau
Wartende Frau, Ingolstadt, 1951
26,5 x 25,5 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 81-00
- 198 Robert Häusser, Mannheim
Witwe, 1954
60 x 50 cm
Kunstsammlung des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur Rheinland-Pfalz, LG/1/08
- 199 Robert Häusser, Mannheim
Im Dienstbotenzimmer, 1960
50 x 60 cm
Kunstsammlung des Ministeriums für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur Rheinland-Pfalz, LG/2/08
- 200 Martin Blume, Edesheim
»La Belle«, Edesheim, 1990
40 x 40 cm
Privatbesitz
- 201 Heinz Thomi, Boppard
Kubanerin, Kuba, 2001
48 x 36 cm
Landesmuseum Koblenz, EB 147-05

Zitatnachweis

- 65 Antoine Claudet: Rede über die Fotografie, 1865, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.): Theorie der Fotografie I, München 1999, S. 124
- 89 Anton Holzer: „Die enthüllte Braut“. Hochzeit und Fotografie, in: Fotogeschichte, Jg. 24, 2004, Nr. 92, S. 32
- 95 Tarcai Béla: Fotografieren und Bildgebrauch um 1900. Zu sozialen Aspekten der Fotografie, in: Rundbrief Fotografie, 4. Quartal, 1994, S. 31
- 109 Wilhelm Horn, in: Photographisches Journal, I. 1854, S. 87, zit. nach: Wolfgang Baier: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Halle 1965, S. 523
- 141 G. R. Sims, in: Deutsche Photographen-Zeitung, Weimar 1881, S. 426, zit. nach: Wolfgang Baier: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Halle 1965, S. 514
- 155 Gisèle Freund, in: Dies.: Fotografie und Gesellschaft, Reinbek 1989, S. 173
- 175 Manfred Schmalriede, in: Inszenierte Wirklichkeit, Katalog zur Ausstellung, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund 1989, S. 6
- 185 Georg F. Schwarzbauer, in: Ders.: Wechselbeziehungen zwischen bildender Kunst und Fotografie, in: Magazin Kunst, Nr. 4, 1976, S. 62

Biografien

ACKERMANN, Markus, Koblenz

(* 1970)

studierte von 1993 bis 1998 Bildende Kunst an der Universität Koblenz-Landau und legte 2000 das 2. Staatsexamen ab. 2004 absolvierte er ein Zusatzstudium an der Europäischen Kunstakademie Trier. Ackermann unterrichtet Bildende Kunst an der Gesamtschule Koblenz und ist Referent für Fotografie am Landesmedienzentrum Rheinland-Pfalz. Außerdem arbeitet er als freier Fotografierdesigner mit eigenem Studio.

ADAMS, Simmern

Peter Joseph Adams

(* 18.10.1819 Simmern, † 02.11.1889 Simmern)

war von Beruf Barbier. Er gründete 1863 in Simmern und in Traben-Trarbach, Brückenstraße ein »Photographisches Atelier«. Im Jahre 1884 erwarb Josef Adams ein Geschäftshaus in Simmern gegenüber der Stephanskirche, das als Geschäft bis 1955 genutzt wurde.

Seine Ateliers übergab Adams 1887 an die jüngsten Söhne Carl (* 06.06.1856 Simmern, † 22.04.1906 Simmern) und Wilhelm Adams (* 23.08.1859 Simmern, † 1916), die 1892 ein benachbartes Geschäftshaus in Simmern hinzu kauften. Beide waren begeisterte Fahrradfahrer und 1893 Mitbegründer des Fahrradvereins in Simmern, dessen Vorsitzender Wilhelm Adams wurde. Nach dem Tod von Carl Adams am 22.04.1906 führte der Bruder die Geschäfte in Simmern und Traben-Trarbach allein weiter, bis er 1910 das Unternehmen an seine Nichte Elisabeth Menne (* 08.05.1875 Elberfeld, † 07.03.1959 Simmern) weiter gab. Sie betrieb dieses bis 1955.

Quelle: Stadtarchiv Simmern

ADLER, P., Oberlahnstein

Peter Adler

(* 06.07.1857, † 04.05.1909 Oberlahnstein)

war Maler und Fotograf und wohnte mit Josef Adler (vermutlich der Bruder) im Hause Adolfstr. 15. Josef Adler, Maler und Anstreicher, und seine Ehefrau Johanna Straub erwarben 1876 das Haus und erweiterten dieses 1886 um ein fotografisches Atelier. Am 11.02.1886 warb Peter Adler erstmals im Lahnsteiner Anzeiger für seine Firmengründung, »Firma: Gebrüder Adler«. Im Jahre 1893 übernahm

Peter Adler das Geschäftshaus in der Adolfstr./Ecke Gymnasialstr., das bis 1904 im Adressbuch unter Gymnasialstr. 3 nachweisbar ist.

Quelle: Stadtarchiv Lahnstein; Landesmuseum Koblenz

ALBERT, Joseph, München

(* 25.03.1825 München, † 05.05.1886 München)

studierte Physik und Chemie, bevor er 1850 ein Fotoatelier in Augsburg eröffnete. Im Jahre 1857 wurde er zum Hoffotografen des bayerischen Königshauses ernannt und zog 1858 nach München um. Dort avancierte er zu einem angesehenen Prominentenfotograf und zählte u. a. die Könige Max II. und Ludwig II. zu seinen Kunden. Außerdem fertigte er Architektur- und Ereignisfotografien sowie Reproduktionen von Grafiken und Gemälden. Als Fototechniker gab Albert der Entwicklung von Lichtdruck und Farblichtdruck starke Impulse.

Sein Sohn Eugen Albert (* 1856, † 1929) gründete die »Photographische Union« und entwickelte reproduktionstechnische Verfahren bis zum Offset-Druck weiter.

Quelle: Winfried Ranke: Joseph Albert. Hofphotograph der bayerischen Könige, München 1977

ALTMANN, Valentin, Montabaur

(* 01.12.1891 Niederelbert, † 21.06.1967 Niederelbert)

unternahm 1906 erste fotografische Versuche mit einer Plattenkamera. Er erhielt eine Ausbildung bzw. Einführung in das Handwerk eines Lichtbildners beim Fotografen Aug. Diel, Montabaur, Wallstraße 1, in dessen Atelier er vermutlich einige Zeit arbeitete. Neben seiner Tätigkeit als freier Lichtbildner arbeitete er bei der Post, auf dem Bau bzw. als Tagelöhner. Als Kräuterfachmann und Heiler war er seinen Mitmenschen suspekt und galt als Sonderling. Mehrere hundert Vergrößerungen bzw. Glasnegative geben im Landschaftsmuseum Westerwald in Hachenburg Zeugnis über seine fotografischen Aktivitäten.

Quelle: Landschaftsmuseum Westerwald

ARTICUS, Helge, Höhr-Grenzhausen

(* 18.11.1960 Hamburg)

absolvierte 1978 zunächst eine Lehre als Einzelhandels-

kaufmann, 1981 folgte die Ausbildung zum Fotografen. Er arbeitete von 1982 bis 1987 als Fotograf im Studio ZEKO-Foto in Hamburg. An der Heinz Bindseil Schule in Hamburg absolvierte er 1988 erfolgreich den Meisterkurs. Bis zu seinem Umzug nach Koblenz 1991 betrieb er ein Fotostudio in Hamburg. In Koblenz gründete er das Studio Articus & Röttgen Fotografie. Seit 1996 lebt und arbeitet Articus im *Formhaus* in Höhr-Grenzhausen und ist seit 2003 Dozent für Fotografie an der Fachhochschule Koblenz.

BIEBER, E., Hamburg, Berlin

Emilie Bieber

(*26.10.1810 Hamburg, †05.05.1884 Hamburg)

gründete 1852 ein Atelier in Hamburg in der Großen Bäckerstr. 26, wo sie zunächst Daguerreotypien erstellte. Inzwischen zur Hoffotografin ernannt, übergab sie 1872 das Atelier an ihren Neffen Leonhard Berlin (*18.11.1841 Altona, †1931). Dieser verlegte den fotografischen Betrieb zum Neuen Jungfernstieg. Leonhard Berlin eröffnete 1890 ein Atelier in Berlin in der Leipziger Str. 124-128 und wurde Hoffotograf von Kaiser Wilhelm II. Seit dem 10.03.1897 nannte sich Leonhard Berlin »Berlin-Bieber«. 1910 setzte er sich zur Ruhe und verkaufte das Atelier.

Sein Sohn August Emil Julius Bieber (*08.01.1878 Hamburg, †29.04.1962 Kapstadt) lernte ab 1897 im väterlichen Betrieb das Fotografenhandwerk. Er sammelte außerdem bei befreundeten Fotografen in Budapest und London fachliche Erfahrungen. Emil Bieber übernahm 1902 das Hamburger Atelier im Neuen Jungfernstieg 20 und war ab 1911 alleiniger Inhaber der »Firma E. Bieber«. Von 1904 bis 1933 befand sich das Atelier Ecke Jungfernstieg 8/9 und Neuer Wall in Hamburg. Nach 1933 setzte zunehmend eine Behinderung des Unternehmens durch die Nationalsozialisten ein, da Bieber jüdischer Abstammung war. Er wurde zur Aufgabe des Geschäftes gezwungen und emigrierte 1938 fast mittellos nach Kapstadt, Südafrika.

Quelle: Wilfried Weinke: Verdrängt, vertrieben, aber nicht vergessen. Die Fotografen Emil Bieber, Max Halberstadt, Erich Kastan, Kurt Schallenberg, Weingarten 2003

BIENERT, Andrea, Berlin

(*20.02.1975 Ludwigshafen/Pfalz)

absolvierte 1995 bis 1998 die Ausbildung zur Fotografin bei der Informations- und Medienzentrale der Bundes-

wehr in Sankt Augustin und nahm an mehreren Fotografie-Workshops in Eisenach und in der Schweiz teil. Nach der Gesellenprüfung 1998 arbeitete sie in einem Werbestudio in Wuppertal. Im Jahr 2000 wechselte sie zum Presse- und Informationsamt der Bundesregierung nach Berlin. Im offiziellen Auftrag der Bundesregierung begleitete sie Papst Benedikt XVI. beim Weltjugendtag 2005 in Köln. Bienert wechselte 2006 als Fotografin von der Bundesregierung zur Bundeswehr. Sie gewann bei der Rückblende 2006 – dem »Deutschen Preis für politische Fotografie« – einen Sonderpreis.

BLUME, Martin, Edesheim/Pfalz

(*23.11.1956 Herrsching/Ammersee)

schloß 1976 eine Ausbildung zum Chemigraphen in Kaiserslautern ab. Nach dem Abitur auf dem Zweiten Bildungsweg in Neuss, studierte er ab 1986 Psychologie in Landau. In dieser Zeit begann die intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie. Er erhielt 1991 den Agfa-Ehrenpreis der »Large Format Photo Foundation«. Blume konzipierte und baute einen 8x10inch Vergrößerer »Landauer II«. 1994 erfolgte die Berufung in die »Deutsche Gesellschaft für Photographie« (DGPh) und 2004 in die Arbeitsgemeinschaft Pfälzer Künstler (APK). Im Jahre 1998 gründete er die »Academia Palatina« zur Pflege der klassischen Schwarz-Weiß-Fotografie.

BRANDSEPH, Hermann, Stuttgart

(*10.09.1857 Stuttgart, †09.05.1907)

Sohn von Georg Friedrich Brandseph – bis 1863 Brandsef – (*02.05.1826 Obertürkheim, †24.11.1915 Kennenburg b. Esslingen), der als Silhouetteur, Maler und Lithograph und ab 1854 als Fotograf tätig war. Sein erstes Atelier betrieb dieser 1855 in Stuttgart, Tübinger Str. 2a und ab Februar 1860 in der Marienstr. 36. Er beschäftigte zeitweise 25 bis 40 Personen. In den Jahren 1874/75 übernahm kurzzeitig Rudolf Keller (Firmierung: »F. Brandseph Photograph, Anstalt R. Keller, Stuttgart, Marienstr. 36«) das Geschäft. In dieser Zeit hielt sich Brandseph im Ausland auf, u. a. in England. 1880 erfolgte die Ernennung zum Hoffotografen.

Hermann Brandseph übernahm 1883/84 das Geschäft vom Vater. Mit zahlreichen Bildbänden dokumentierte er als Porträtist, Landschafts- und Architekturfotograf sein Schaffen. Nach seinem Tode 1907 übernahm Paul Mutzig das Atelier unter dem Namen »Hofphotograph Hermann Brandseph Nachfolger«.

Quelle: Joachim W. Siener: Von der maskierten Schlittenfahrt zum Hof-Photographen. Die Photographie und Stuttgart 1839-1900, Stuttgart-Bad Cannstatt 1989

BRECHTEL + URMETZER, Mainz

Christoph Jacob Brechtel

(*01.07.1815 Mainz, †12.03.1870 Mainz)

Georg Anton Urmetzler

(*12.03.1817 Mainz, †25.08.1878 Mainz)

Brechtel war Inhaber einer Spielwarenhandlung und wandte sich 1843 der Fotografie zu. Er betrieb gemeinsam mit dem Optiker und Mechaniker Urmetzler das erste Fotoatelier in Mainz »Porträtatelier Brechtel & Urmetzler« am Speisemarkt. Bereits 1844 priesen sie Kalotypien an und machten 1845 Werbung für Fotografien und fotografisches Zubehör. Ab 1857 wurden auch Stereoaufnahmen angeboten.

Die Geschäftsgemeinschaft wurde 1868 beendet, als Brechtel in den Ruhestand ging. Ab 1848 ist Urmetzler mit einer zweiten Geschäftsadresse im Leichhof nachweisbar, wo er bis zu seinem Tod 1878 »photographische Gerätschaften« verkaufte. Dieses Geschäft wurde von Nachfahren übernommen

Quelle: Frühe Photographie im Rhein-Main-Gebiet 1839–1885, Frankfurt a. M. 2003

BURKARD, Hans-Jürgen, Hamburg

(*1952 Lahnstein)

studierte Visuelle Kommunikation in Dortmund. Er realisierte zahlreiche Reportagen für den *Stern* und *GEO* (1978 bis 1989) sowie für andere große europäische Magazine. Seit 1989 ist er für den *Stern* in Moskau akkreditiert und realisierte in dieser Funktion zahlreiche preisgekrönte Reportagen aus der Sowjetunion und Russland. Er erhielt 1992 den »Pictures of the Year Award« und 1994 als erster deutscher Fotograf den »Journalism Award« des International Center of Photography in New York.

DOES + Söhne, Bad Kreuznach

Philipp Does

(*12.05.1839 Einselthum, Pfalz, †nicht bekannt)

betrieb nach 1874 ein Atelier in Bad Kreuznach in der Elisabethstr. 6. Am 19.09.1893 zog er in die Kurhausstr. 14 um. Seine Söhne Adolf Does (*07.01.1868 Kirchheimbolanden, †nicht bekannt), Karl Does (*20.10.1869 Kirchheimbolanden, †nicht bekannt) und Robert Does

(*10.08.1874 Kirchheimbolanden, †nicht bekannt) waren ebenfalls Fotografen. Robert Does betrieb ab 1901 ein Atelier in Alzey. Der älteste Sohn Adolf Does führte das Geschäft vermutlich mit seinem Bruder Karl Does in der Kurhausstr. 14 noch mindestens bis 1937. Er betrieb gleichzeitig ein Lichtspielhaus in der Kreuzstr. 31/33. Außerdem besaß er um 1933 auch eine Filiale in der Kurhauskolonnade 1. Sein Sohn Rudolf Does (*22.12.1897 Bad Kreuznach, †nicht bekannt) arbeitete spätestens ab 1928 im Geschäft in der Kurhausstr. und betrieb es bis 1951 weiter. Im Jahre 1951 wurde das Atelier von Hans Heinrich Luhn übernommen.

Quelle: Stadtarchiv Bad Kreuznach

EISENSTAEDT, Alfred, USA

(*06.12.1898 Dirschau, Westpreußen, †23.08.1995 Long Island, New York)

begann während seiner Gymnasialzeit in Berlin 1911 zu fotografieren. Nach der Teilnahme am 1. Weltkrieg handelte er in den 1920er Jahren mit Kurzwaren. Nachdem er 1927 sein erstes Foto an eine Illustrierte verkauft hatte, beschloss der Autodidakt, die Fotografie als Beruf auszuüben. Das *Berliner Tagblatt* und der *Weltspiegel* waren die ersten Auftraggeber. 1935 emigrierte Eisenstaedt in die USA, wo er für fast alle großen Magazine arbeitete. Seit 1936 war er fester Mitarbeiter des neu gegründeten Magazins *Life*, für das er neben internationalen Politikerporträts, insbesondere Aufnahmen von Persönlichkeiten aus Kunst-, Kultur- und Geistesleben lieferte. Im Jahre 1962 wurde er mit dem Kulturpreis der DGPh geehrt.

Quelle: Museum für Kunst und Gewerbe (Hrsg.): Photographische Perspektiven aus den 20er Jahren, München u. a. 1994; Lexikon der Fotografen, Minden 2002

FESTGE, Karl, Erfurt

(*07.04.1845 Großvargula, Thüringen, †18.02.1909 Nassau)

Nach dem Umzug der Familie nach Langensalza erhielt Festge eine Ausbildung beim Fotografen Bregazzi. Seine folgenden Wanderjahre führten ihn nach Erfurt, Eisenach, Frankfurt a. M., Köln und Rotterdam. Als selbständiger Unternehmer fotografierte er auf großen internationalen Ausstellungen, wie in Frankfurt a. M. und London. Dafür erhielt er große Anerkennung und viel Geld, womit er ein sehr erfolgreiches Fotoatelier in Tilburg, Holland eröffnete. Im Jahre 1869 übernahm Festge in Erfurt auf dem Anger 51 das Atelier des Hoffotografen Frisch, das

er bis 1886 betrieb. Der Herzog von Sachsen-Coburg verlieh ihm das Prädikat eines Hoffotografen. Trotz der Erfolge gab Festge 1886 den Fotografenberuf auf. Er verkaufte das gut gehende Geschäft an die Fotografen »Hugo Sontag und Pulch«, um sich künftig als Finanzier in Bauunternehmen zu betätigen. Er bekam den Auftrag zur Lieferung der Ziegelsteine für den zwischen 1886 bis 1895 erbauten Nord-Ostsee-Kanal. Kaiser Wilhelm II. verlieh ihm für seine Verdienste den Kronorden 4. Klasse. Festge wurde Teilhaber eines großen Industrieunternehmens, was allerdings für ihn den wirtschaftlichen Abstieg auslöste.

Quelle: Stadtarchiv Erfurt; Helmut Peinhardt: So machte er Millionen. Erfurter Fotograf stieg auf Kanalbau um (unveröffentlicht)

GAST, Jochen, Koblenz

(* 1961 Koblenz)

absolvierte von 1982 bis 1985 seine Ausbildung zum Fotografen bei Willi und Werner Baumann in Höhr-Grenzhausen, die er als erster Bundessieger 1985 abschloss. Nach einem Studienaufenthalt in Brasilien arbeitete er bis 1989 bei D. Buchelt TC Studios Wiesbaden. Seit 1989 ist er selbständiger Fotograf mit den Schwerpunkten Werbefotografie und People. 1990 legte er die Meisterprüfung in Frankfurt a. M. ab. Er lehrt an mehreren Institutionen und beteiligte sich an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland.

GAULS, Herbert, Koblenz

(* 13.08.1930 Koblenz)

absolvierte 1948/49 eine Ausbildung zum Drogisten, die er 1950 mit der Drogisten-Gift- und Kaufmannsgehilfenprüfung abschloss. Am 13.08.1950 eröffnete er sein erstes Fotogeschäft in Koblenz, Im Paradies 2 »Herbert Gauls Fotohandel, Fachlabor und Ansichtskartenverlag«. 1966 legte er die Meisterprüfung im Fotografenhandwerk in Hamburg ab. Im gleichen Jahr errichtete er ein neues Fotostudio und spezialisierte sich auf Werbe- und Dokumentarfotos. Der geschäftliche Erfolg wird in den folgenden Jahren durch den Bau mehrerer neuer modernerer Großstudiobauten für Werbeaufnahmen sichtbar. 1997 übergab der 1989 zum Obermeister der Fotografeninnung ernannte Firmengründer den Betrieb an seinen Sohn Torsten Gauls. Das Landesmuseum Koblenz zeigte 2005 eine umfangreiche Einzelausstellung seiner Arbeiten.

GAULS, Torsten, Koblenz

(* 25.08.1966 Koblenz)

absolvierte von 1989 bis 1992 die Fotografienausbildung im Studio seines Vaters Herbert Gauls. Seit 1996 ist er Studieleiter in der Firma Foto Gauls. 1996 legte er die Meisterprüfung ab und übernahm die Firma »Gauls. Die Fotografen« mit Spezialisierung auf die Werbefotografie.

HÄUSSER, Robert, Mannheim

(* 8.11.1924 Stuttgart)

war von 1940 bis 1942 Volontär als Pressefotograf und erhielt eine Ausbildung zum Fotografen. Nach Kriegsdienst und Gefangenschaft arbeitete er als Bauer auf dem elterlichen Hof in der Mark Brandenburg, bevor er 1949/50 ein Studium an der Kunstschule Weimar absolvierte. Er wurde 1950 zur ersten Ausstellung der »photokina« in Köln eingeladen. Es folgten Teilnahmen an Ausstellungen und Wettbewerben in westeuropäischen Ländern. Auf Grund der politischen Situation in der DDR und der zunehmend erschwerten Kontakte zum Ausland siedelte er 1952 nach Mannheim über. Ab 1953 machte er zahlreiche Auftragsreisen für Verlage und Industrieunternehmen und unterhielt von 1957 bis 1972 ein Studio für kommerzielle Fotografie. Seit 1972 widmete er sich nur noch der freien künstlerischen Arbeit. Für sein künstlerisches Lebenswerk erhielt er 1985 das Bundesverdienstkreuz und 1995 den Internationalen Preis für Fotografie der »Erna and Viktor Hasselblad-Foundation«, Schweden.

Quelle: Robert Häusser: Aus dem photographischen Werk 1940–2000, Heidelberg 2000

HEGEWALD, A., Neuwied

Julius Albert Hegewald

(* 20.07.1822 Berlin, † nicht bekannt)

Der Sohn eines Bürstenmachers eröffnete 1845 ein Atelier als Daguerreotypist in Berlin, Kommandostrasse 83. Seine Ausbildung erhielt er vermutlich beim Berliner Fotografen Philipp Graff. Bereits 1848/49 war er als Wanderfotograf in Neuwied und Koblenz unterwegs und machte für sich Werbung in den Tageszeitungen als »Lehrer der Daguerreotypie«. Später betrieb Hegewald ein Atelier in Koblenz mit ständig wechselnden Standorten. Für das Jahr 1862 findet sich ein letzter Nachweis in Koblenz, danach verlegte er seine Aktivitäten nach Neuwied.

Quelle: Stadtarchiv Koblenz; Landesmuseum Koblenz

HERLET, Elmar, Moselkern

(* 24.10.1947, † 29.01.2000)

studierte Germanistik und Romanistik. Anschließend führte der Autodidakt fotografische Arbeiten im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeit aus. Er spezialisierte sich auf die Musik- und Theaterszene. Herlet veröffentlichte zahlreiche Fotografien schwerpunktmäßig für die Techno-Szene.

HILSDORF, Jacob, Bingen

(* 1872 Bingen, † 11.01.1916)

erlernte das Fotografenhandwerk bei seinem Vater Johann Baptist Hilsdorf, der 1861 das erste Fotoatelier in Bingen eröffnet hatte. Nach abgeschlossener Lehre arbeitete er in Ateliers erfolgreicher Fotografen, u. a. bei Nicola Perscheid in Leipzig. In den 1890er Jahren übernahm er das väterliche Atelier. Zu seinem Kundenkreis zählten Persönlichkeiten aus Adel, Hochfinanz und Politik. 1912 wurde ihm für seine Verdienste der Titel »Großherzoglicher hessischer Hofrath« verliehen. Trotz des großen beruflichen Erfolges und hohen Ansehens setzte Hilsdorf am 11.01.1916 seinem Leben ein Ende.

Quelle: Landesmuseum Koblenz (Hrsg.): Spurensuche. Frühe Fotografen am Mittelrhein, Koblenz 1989

HOFF, Ph., Frankfurt a. M.

Johann Philipp Hoff

(* 25.10.1833 Frankfurt a. M., † 25.12.1908 Frankfurt a. M.)

Der Sohn des Frankfurter Zeichners, Retoucheurs und Lithographen Johann Nikolaus Hoff studierte von 1848 bis 1852 Bildhauerei am Stadelchen Kunstinstitut. Anschließend wurde er Assistent des Fotografen Franz Hanfstaengl (* 1804, † 1877) in München. Im Jahre 1858 eröffnete Hoff ein »artistisch-photographisches Atelier« in Frankfurt, das bis 1888 bestand. In den 1860er Jahren gehörte er zu den bekanntesten Fotografen in Frankfurt und erhielt 1864 eine »Ehrende Anerkennung« auf der Frankfurter Kunst- und Industrieausstellung.

Quelle: Frühe Photographie im Rhein-Main-Gebiet 1839-1885, Frankfurt a. M. 2003

JACOBI, C. H., Kreuznach

Carl Heinrich Jacobi

(Lebensdaten nicht bekannt)

In Kreuznach erfolgte 1852 die Ateliergründung Mayr + Jacobi, ab 1866 ist ein eigenes Atelier C. H. Jacobi nach-

weisbar. Um 1868 ist Jacobi in Koblenz-Wallersheim nachgewiesen, ab ca. 1872 in Koblenz-Neuendorf. 1875 war er Inhaber einer bedeutenden Lichtdruckanstalt. In Berlin existierte 1877 ein Atelier C. H. Jacobi in der Franzstr. 7 und 1879 in der Friedrichstr. 247. Um 1880 wanderte ein Jacobi nach Portugal aus. Ob sich allerdings die Nachweise immer auf die gleiche Person beziehen, ist nicht gesichert.

Quelle: Landesmuseum Koblenz; Stadtarchiv Koblenz

JACOBY, Max, Berlin

(* 08.06.1919 Koblenz)

Der Sohn einer jüdischen Geschäftsfamilie begann 1937 ein Foto- und Filmstudium in Berlin. Im selben Jahr emigrierte er nach Buenos Aires, Argentinien und führte dort seine Ausbildung beim Fotografen George Friedman zu Ende. Ab 1941 arbeitete er als selbständiger Fotograf für Zeitschriften und Werbeagenturen in Südamerika und New York. 1957 kehrte er nach Berlin zurück und fotografierte für deutsche und amerikanische Buchverlage, Zeitschriften und die »Deutsche Grammophon Gesellschaft«. Jacoby veröffentlichte gemeinsam mit seiner Frau Hilla seit 1976 verschiedene Bildbände, vornehmlich über Israel. Das Landesmuseum Koblenz widmete Max Jacoby 2003 eine große Retrospektive.

Quelle: Landesmuseum Koblenz (Hrsg.): Der Fotograf Max Jacoby, Koblenz 2003

JAMRATH, Friedrich, Berlin

(* 1810, † 1891)

Das erste Atelier ist 1853 in der Markgrafenstraße 21 in Berlin nachzuweisen. Ab 1858 arbeitete er in einer Ateliergemeinschaft mit Gustav Oehme in Berlin. Er war Hoffotograf des preußischen Königs. Von 1870 bis 1874 betrieb er unter »Jamrath & Sohn« ein Atelier in der Taubenstraße 20 und von 1874 bis 1900 in der Belle-Alliance-Straße 14, das offenbar sein Sohn nach Jamraths Tod 1891 weiterführte.

Quelle: DB Projekt Berliner Fotografenateliers; Adressbücher Berlin

JUNK, J., Bernkastel-Cues

Josef Junk

(* 1840, † 29.09.1924 Bernkastel-Cues)

betrieb vermutlich verschiedene Ateliers von 1870 bis 1900 in Berlin: 1870 bis 1882 in der Kronenstraße 25

(Junk & Schulz), 1883 bis 1898 in der Leipziger Straße 35 (Junk & Schulz), 1898 bis 1900 alleine in der Leipziger Straße 35. Parallel dazu existierte von 1882 bis 1895 ein Geschäft in der Steglitzer Straße 84, 1898 bis 1900 in der Frankenstraße 79. Nach 1900 ist sein Atelier in Bernkastel nachweisbar, das sein Sohn Eduard nach seinem Tod 1924 weiter führte.

Quelle: Kreisverwaltung Bernkastel-Wittlich; DB Projekt Berliner Fotografenateliers; Adressbücher Berlin

KARP, Guido, Höhr-Grenzhausen, Los Angeles

(* 1963 Mayen)

machte bereits als Schüler erste Konzertfotos und studierte von 1984 bis 1986 Germanistik und Foto-Design an den Universitäten in Mainz und Darmstadt. 1986 bekam er den ersten Auftrag als Tour-Fotograf von »Elton John & The Melbourne Symphony Orchestra«. Karp erhielt 1987 und 1988 den Preis »Music Photographer of the year«. Seit 1990 ist er als Tour-Fotograf bei den Größen des Popgeschäfts tätig und betreibt die Foto-Agentur »FansUnited«.

KASTER, Roswitha, Riol

(* 1952 Trier)

Nach kaufmännischer Ausbildung im Fotohandel arbeitete sie als Fotolaborantin sowie als Fotografin beim *Trierischen Volksfreund* und als Werbefotografin in Düsseldorf. Ab 1980 ist sie als freie Fotografin tätig und legte 1990 die Meisterprüfung in Saarbrücken ab. 1995 baute Kaster ihr Fotostudio in Riol, das sie 2005 um einen Außenbereich erweiterte. Dort entsteht ein Großteil ihrer Schwarz-Weiß-Porträts. Seit 1998 präsentiert sie diese in Ausstellungen, zuletzt 2007 »Bilder machen Räume«. Außerdem referiert sie seit 2001 in Seminaren für Fotografen über ihre Arbeit, u. a. in Stuttgart, Leipzig, München, Hamburg, Berlin und in der Schweiz.

KILIAN, Hannes, Stuttgart

(* 13.11.1909 Ludwigshafen am Bodensee, †01.12.1999 Stuttgart)

absolvierte von 1928 bis 1931 eine Fotoausbildung in Kreuzlingen, Schweiz. Zunächst war er in Italien tätig, dann arbeitete er ab 1936 als Fotojournalist in Deutschland. Während des Zweiten Weltkrieges war Kilian Kriegsberichtserstatter in Russland, bis er verletzt nach Stuttgart zurückkehrte. Nach 1945 betrieb er für kurze

Zeit ein Porträtatelier, arbeitete aber dann wieder als erfolgreicher Pressefotograf für bedeutende Zeitschriften. In den 1960er Jahren spezialisierte Kilian sich auf die Theater- und Ballettfotografie in Stuttgart und veröffentlichte mehrere Fotobände.

Quelle: »Bildergeschichten – Hannes Kilian – Fotografien/Reportagen 1944–74«, Ausstellungskatalog, Stuttgart 2004

KLAUKE, Jürgen, Köln

(* 1943 Kliding/Cochem)

studierte von 1964 bis 1969 Kunst an der Werkkunstschule Köln, wo er von 1970 bis 1975 auch einen Lehrauftrag erhielt. Er arbeitete ab 1970 als Konzept- und Performancekünstler, dessen Aktionen von unterschiedlichen Fotografen dokumentiert wurden. Von 1980 bis 1987 hatte Klauke verschiedene Gastprofessuren inne, bevor er von 1988 bis 1994 Professor für Fotografie an der Gesamthochschule Essen wurde. Seit 1995 lehrt er an der Hochschule für Medien in Köln.

Quelle: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970, Bonn 1997

KLETT, A., Koblenz

Philipp Andreas Klett

(* 22.03.1819 Würzburg, †29.06.1878 Saffig)

war von Beruf Drechsler, Kaufmann und Fotograf. 1853 warb er erstmals in Koblenz, Löhrrstraße 34 als Fotograf. Dieses Atelier wurde nach seinem Tod 1878 aufgegeben. Am 23.05.1869 gründete Klett eine Filiale in Koblenz, Altlöhrtor 11, die von Sohn Franz Andreas Klett bis nach 1886 geführt wurde. Zur Familie gehörten auch die Fotografen Karl Klett in Koblenz und Christian Ludwig Klett in Stettin.

Quelle: Landesmuseum Koblenz; Stadtarchiv Koblenz

KOEMMET, C., Cochem

Carl Kömmet (* 1835, † 1921)

eröffnete 1870 in Cochem eine Gaststätte und ein Fotoatelier. Da er kein elektrisches Licht hatte, machte er die Aufnahmen nur mit Tageslicht bzw. mit Gaslicht. Das Geschäft wurde nach seinem Tod von den Kindern fortgeführt.

Sein Sohn Carl Kömmet (* 1876, † 1946) eröffnete 1917 in der Bernstraße und 1928 an der Moselpromenade ein eigenes Fotoatelier mit Einzelhandelsgeschäft. Dessen Sohn Josef Kömmet (* 1907, † 1972) übernahm als Fotografenmeister 1932 den Betrieb. Er gab ihn 1966 an seinen Sohn Karl Josef Kömmet (* 1938) weiter, der den

Betrieb bis 1998 als Einzelhandelskaufmann und Fotografenmeister fortführte.

Quelle: Heribert Appelhans: Zeitgeschichtliche Bilddokumente Cochem, Bd. III, Horb a. N. 1992

LAUX, Jodokus, Koblenz

(* 1831 Polch, † 14.01.1893 Koblenz)

übernahm im Juli 1874 das Atelier von Arnold Weck, Koblenz, Schloßstraße 49. Im März 1888 zog er ins Löhrrondell 5 und 1890 ins Löhrrondell 5 a um. Im Jahre 1892 übernahm Carl Nikolaus Wilhelm das Atelier. Laux betrieb außerdem Filialen in Bad Ems, Mayen, Neuss, Essen und Metz.

Quelle: Landesmuseum Koblenz (Hrsg.): Spurensuche. Frühe Fotografen am Mittelrhein, Koblenz 1989; Stadtarchiv Koblenz

LEVITZKY, Sergej, Moskau

(* 1819 Moskau, † 1898)

Der Sohn adliger Eltern schloss 1839 sein Jurastudium an der Moskauer Universität ab und arbeitete als Angestellter im Innenministerium in St. Petersburg. Auf einer Dienstreise 1843 im Kaukasus machte er als Amateur erste Daguerreotypien, von denen zwei auf einer Pariser Ausstellung prämiert wurden. Er ging 1844 nach Paris, um die Daguerreotypie zu studieren und traf dort auch Daguerre. Am 22. November 1849 eröffnete er in St. Petersburg das »Daguerreotypie-Institut von Sergej Levitzky«. Anfang der 1850er Jahre begann er, mit dem nassen Kollodiumverfahren zu arbeiten und machte 1857 das erste Porträt bei künstlichem Licht. Von 1859 bis 1865 arbeitete Levitzky in Paris. Er fotografierte 1864 Louis Napoleon und seine Familie und wurde zum »Photographen des Französischen Kaisers« ernannt. Im Jahre 1865 kehrte er nach Petersburg zurück und eröffnete gemeinsam mit seinem Sohn Raphael ein Atelier. 1877 wurde ihm der Titel »Photograph seiner Kaiserlichen Hoheiten« verliehen. Das später vom Sohn geführte Geschäft bestand bis 1914.

Quelle: David Elliott (Hrsg.): Russische Photographie, Berlin 1993

LIESEGANG, Ed., Elberfeld

Friedrich Wilhelm Eduard Liesegang

(* 15.06.1803, † 31.10.1871)

Johann Paul Eduard Liesegang (* 26.06.1838 Elberfeld, † 1896 Düsseldorf)

Der Frankfurter Kupferstecher, Lithograph und Foto-

graf Hermann Emden (* 18.10.1815 Frankfurt a. M., † 06.09.1875 Frankfurt a. M.) weilte 1952 in Elberfeld und hatte im Garten des seit 1828/29 dort ansässigen Bildhauers und Künstlers Friedrich Wilhelm Eduard Liesegang seine Operationsbasis. Liesegangs Sohn Johann Paul Eduard war von der Arbeit des Lichtbildners sehr angezogen und half ihm bei der Arbeit. 1854 übergab Emden sein Atelier an Vater und Sohn Liesegang, die die Arbeit fortführten. Sie gründeten 1856 eine optische Werkstatt für Bedarfsartikel des fotografischen Gewerbes, die sich zu einem gut gehenden Betrieb mit Versuchsatelier und Unterrichtsanstalt entwickelte.

Quelle: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3: Malerei, Düsseldorf 1979

MANDY, Franz, Bukarest

(* 1848, † 1910)

eröffnete 1877 ein Atelier in der Calea Mogosoi 21, Bukarest als »Maler und Photograph«. Nach 1878 wurde er »Hofphotograph des Königshauses«. Im Jahre 1892 befand sich das Atelier in der Campeanu Str. 57 und 1900 in der Campeanu Str. 4.

Er führte die Evidenz (Nummerierung) der Negative ein, beginnend mit Nr. 1 durchgehend so lange, wie das Atelier existierte. Das Atelier Mandy wurde nach dem Ersten Weltkrieg von Etienne Lonyai übernommen, der später Präsident des Vereins der Fotografen in Rumänien wurde.

MATTER, Mannheim

Gustav Matter

(* 27.07.1825 Hechingen, † Juli 1885)

Theodor Matter

(* 29.01.1834 Hechingen, † nicht bekannt)

Die beiden Brüder gründeten im Jahre 1859 ein fotografisches Studio in Heidelberg. Sie kamen am 11./12.12.1860 nach Mannheim und bezogen mit ihrem Atelier nebst Wohnung die beiden Zollhäuschen am Rheintor. Als diese entfernt werden mussten, kauften sie ein Anwesen in E-7, 18-19, das jedoch für die Geschäftszwecke zu klein war. Sie tauschten es gegen einen Bauplatz in P-7, 19 ein, wo sie das neue Studio errichteten. 1861 warben sie das erste Mal dafür im *Mannheimer Journal*. Das Atelier war auf dem höchsten Stand der Technik und entwickelte sich zum modernsten und renommiertesten Fotostudio in Mannheim. Die Brüder Matter waren u. a. die Lehrer von Jacob Hilsdorf.

Nach der Verheiratung des Fotografen Georg Tillmann mit der Tochter von Gustav Matter 1892 trat dieser in das Geschäft ein. Nachdem sich Theodor zur Ruhe gesetzt hatte, wurde das Atelier in »Tillmann-Matter« umbenannt, das bis zur Zerstörung im Zweiten Weltkrieg bestand.

Quelle: Stadtarchiv Mannheim; Curt Tillmann: Rund um den photographischen Zauberkasten, Mannheim 1985

MAYER, Harald, Simmern

(* 1937 Simmern, † 01.07.2005 Simmern)

absolvierte von 1952 bis 1954 eine Fotografenlehre bei Foto Hermann in Oberwesel und arbeitete ab 1954 im elterlichen Fotostudio, das sein Vater Josef Mayer 1933 als Porträtstudio mit Tabakwaren in Simmern gegründet hatte. Harald Mayer legte 1960 die Meisterprüfung ab. Die beruflichen Wanderjahre führten ihn nach Frankfurt a. M., Bayreuth, Frankenthal, wobei er Erfahrungen in der Werbefotografie sammelte. 1964 meldete er die Selbstständigkeit in Simmern an, zunächst ohne eigenes Studio. Das baute er 1969/70 mit Wohnhaus und Labor in der Gerhart-Hauptmann-Str. 36 in Simmern. In den 1980er Jahren hatte Mayer zunehmenden Erfolg als Werbefotograf. Er war Innungsoberrmeister und Mitglied in der DGPh sowie im Arbeitskreis Werbe- und Industriefotografie (AWI). In den 1990er Jahren zog er sich aus den Verbands- und Ehrenamtstätigkeiten zurück und widmete sich nur noch seinem eigenen Studio. 1995 heiratete er die Fotografin Petra Stüning, die das Atelier heute unter »HPM Photographie« weiter führt.

MEHLMANN, B., Diez

Lebensdaten noch nicht bekannt.

MEISTER, Montabaur

Georg Meister

(* 27.08.1845 Königsstein, † 1921 Montabaur)

war Kaufmann und gründete 1889 in Montabaur, Elisabethenstraße einen fotografischen Betrieb. Zwei seiner Söhne, Heinrich (* 1883, † 1915) und Karl Meister (* 05.01.1877 Köln, † 30.07.1952 Montabaur), wurden Fotografen und arbeiteten im väterlichen Geschäft. Heinrich war als Maler an der Akademie in Düsseldorf ausgebildet worden; er fiel im Ersten Weltkrieg. Karl, der eigentlich ausgebildeter Instrumentalist und Sänger war, stieg nach dem Tod seines Bruders in den Fotobetrieb ein.

Seine Tochter Edith Meister (* 27.06.1933 Frankfurt a. M.) absolvierte ihre Ausbildung zur Fotografin in Limburg und zog 1950 nach Boppard/Rhein, wo sie bei Photo Stephan arbeitete. Sie kehrte 1951 nach Montabaur zurück und legte 1956 die Meisterprüfung ab. Sie führte das Geschäft bis 1981 weiter. Das Geschäftshaus wurde im Zuge der Stadtsanierung abgerissen.

Quelle: Stadtarchiv Montabaur; Gespräch mit Edith Link (geb. Meister, Tochter von Karl Meister) am 20.08.2007

MINOR, Christian, Bad Ems

(* 1820 Bad Ems, † 21.03.1889 Bad Ems)

erhielt seine Ausbildung im Koblenzer Atelier Philipp Andreas Klett. Am 15.07.1858 erschien erstmalig die Werbung für seinen Betrieb in der Römerstraße 35, Bad Ems. Seine Bilder wurden beim Frankfurter Retoucheur J. Kayser nachbearbeitet und z. T. coloriert. Seit 1861 versuchte er sein Atelier zu vermieten (ein Interessent war der Kölner Fotograf Richard Scholz), was zunächst erfolglos blieb, so dass er mindestens bis Ende 1866 weiter fotografisch tätig blieb. Erst 1868 übernahm John Klütsch das Atelier, 1869 folgte L. Cohen (1871 J. Huck, 1872 F. E. Perger). Im selben Atelier arbeiteten später noch die Fotografen Fabronius, Laux und Anzinger. In der Klassensteuerrolle von 1869 wurde Minor als »Croupier im Casino« bezeichnet, sein Sohn Wilhelm übte dort den gleichen Beruf aus, bis 1872 die Spielbank aufgelöst wurde. Minor bestritt nun seinen Lebensunterhalt durch den Verkauf von Mineralwasser und Zigarren.

Quelle: Stadtarchiv Bad Ems; Landesmuseum Koblenz

MOHR, Frankfurt a. M.

Balthasar Mohr (* 1827, † 1877 Frankfurt a. M.)

Robert Mohr (* 1834, † 1893 Frankfurt a. M.)

Die Brüder Mohr gründeten 1862 das »artistisch-photographische Atelier« und verkauften neben Porträts auch Stadt- und Landschaftsaufnahmen sowie Dokumentationen von Ereignissen. Das Atelier bestand bis 1894.

Quelle: Eberhard Mayer-Wegelin: Frühe Fotografie in Frankfurt am Main: 1839-1870, München 1982

MONDEL + JACOB, Wiesbaden

Peter Mondel

(* 1833/34 Erbach/Rheingau, † 01.10.1900 Wiesbaden)

Emil Jacob

(* 31.3.1834 Hirzenhain, † 05.07.1886 Wiesbaden)

Peter Mondel wurde 1870 in den Steuerakten Wiesbadens als Maler und Fotograf geführt. Er bewarb bereits 1860 in Wiesbaden sein fotografisches Geschäft »P.Mondel & Comp.« in der Webergasse. Wahrscheinlich war Emil Jacob der Kompagnon. Kurze Zeit später wurde das Gemeinschaftsatelier »Mondel & Jacob, Hofphotographen« in der Taunusstr. angezeigt. Auf der »Nassauischen Kunst- und Gewerbeausstellung« in Wiesbaden präsentierten beide gemeinsam 1863 »lebensgroße Photographien«, die von der Jury prämiert wurden. Zunächst konzentrierten sich die beiden Fotografen auf Porträtaufnahmen, bevor sie später die inzwischen beliebten Ansichtsfotografien fertigten. Um 1878/79 zog sich Mondel aus dem Geschäft zurück und arbeitete bis 1886 als Maler und Retoucheur. Jacob betrieb das Atelier »Mondel & Jacob« bis zu seinem Tod 1886 allein weiter. Seine Witwe übernahm den Betrieb, bis später Julius Jacob, wahrscheinlich ein Nachfahre oder Verwandter Emil Jacobs, den Betrieb weiterführte.
Quelle: Frühe Photographie im Rhein-Main-Gebiet 1839-1885, Frankfurt a. M. 2003

NACHER, Benno, Hettstedt

(*01.05.1873 Sillein, Ungarn, †12.08.1933 Hettstedt)
betrieb ein Atelier in der Bahnhofsstr. 13. Das Grundstück hatte er am 21.12.1918 erworben. Im Zuge der Judenverfolgung musste Frau Charlotte Nachher das Atelier am 16.01.1939 an den Hettstedter Geschäftsmann Camillo Rohland verkaufen und floh nach Paris.
Quelle: Stadtarchiv Hettstedt

NAUJOKAITE, Neringa, Köln

(*1966 Kaunas, Litauen)
studierte von 1985 bis 1991 Grafik an der Staatlichen Kunstakademie Vilnius in Litauen und von 1992 bis 2000 an der Kunstakademie Düsseldorf. Von 2000 bis 2003 machte sie ihr Diplom im Fachbereich Audiovisuelle Medien bei Prof. Valerie Export an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seit 2005 hat sie einen Lehrauftrag für künstlerisch-mediale Gestaltung im sozialen Kontext an der FH Bielefeld. Ihre Arbeiten wurden seit 1998 in vielen Einzelausstellungen gezeigt: 1998 Schweiz, Finnland; 1999 Finnland, Litauen; 2001 Bremen, Art Cologne; 2002 Düsseldorf; 2005 Lippstadt; 2006 Bielefeld.

NEUE PHOTOGRAPHISCHE GESELLSCHAFT AG, Steglitz-Berlin (R.P.G.)

wurde am 05.07.1894 gegründet und stellte mit einem in Amerika entwickelten Verfahren Fotografien, besonders für den immer größer werdenden Bedarf an Reiseandenken, maschinell her. Nach 1899 entstanden Tochteranstalten in London, Paris, Rom und New York. Außerdem wurden fotografische Papiere und andere fotografische Bedarfsartikel produziert. Die teilweise colorierten Fotografien wurden mit Seriennummern und Firmennennung veröffentlicht, wobei die Bildautoren ungenannt blieben.
Quelle: Teltower Kreiskalender, 2.1905, S. 77-79

PATZ, Samuel, Koblenz

(*um 1845 Bogielawischsky, Russland, †25.10.1930 Koblenz)
betrieb 1899 ein erstes Atelier in Koblenz, Friedrichstr. 4. In der Folgezeit verlegte er mehrmals seine Geschäftsräume: 1900 Casinostr. 55, 1902 Firmungstr. 4/6. Dort befand sich 1904 die Firma Samson, wo er möglicherweise Filialleiter war. Im Adressbuch von 1905 ist er in der Friedrichstr. 8 gemeldet, 1906 in der Friedrichstr. 43, 1913 in der Viktoriastr. 26 und von 1921 bis 1929 in der Viktoriastr. 23.
Quelle: Stadtarchiv Koblenz; Landesmuseum Koblenz

PERSCHEID, Nicola, Berlin

(*03.12.1864 Koblenz-Moselweiß, †12.05.1930 Berlin)
begann am 01.10.1879 seine Fotografenlehre bei der Koblenzer Firma Reuss und Müller in der Firmungstraße. Er beendete die Ausbildung bei der Firma Reischig in Saarbrücken St. Johann, deren Inhaber mit Reuss in Koblenz verwandt war. Perscheids Wanderjahre führten ihn nach Trier, Colmar, Vevey, Nizza und nach dem Militärdienst in Posen nach Heidelberg, Darmstadt, Weimar, Erfurt, Reichenhall, Dresden, Wien, Budapest, Danzig, Franzenbad, Meran. Im Jahre 1891 gründete er sein erstes Studio in Görlitz, Berliner Str. 26. Bereits ein Jahr später erhielt er die Ernennung zum »Königlich Sächsischen Hofphotographen«. 1894 siedelte Perscheid nach Leipzig um. Zunächst arbeitete er in der Gellertstr. 2 und ab 1904 im Thomasring 17. 1896 begann die Zusammenarbeit mit Arthur Benda. Perscheid wurde aufgrund seiner Porträts der Prominenz aus Politik, Kunst und Literatur berühmt, die er ab 1905, nach seinem Umzug nach Berlin, Bellevue 6a, bevorzugt fotografierte. Von 1910 bis 1912 führte er

außerdem ein Sommerstudio in Baden-Baden.
Quelle: James E. Cornwall: In vornehmen Kreisen – Nicola Perscheid, Herrsching/Ammersee 1980

PIEL, Herbert, Boppard

(* 19.03.1957 Neuss)

veröffentlichte 1975 als Autodidakt sein erstes Foto in der *Rhein-Zeitung* und arbeitete danach bis 1986 für internationale Agenturen wie *Reuters*, *Associated Press*, *Deutsche Presse-Agentur* sowie als Auftragsfotograf für den *Stern*, *Bunte* und *Spiegel*. Von 1986 bis 2002 war Piel als Bildredakteur für die *Rhein-Zeitung* in Koblenz tätig und fertigte Fotoreportagen in Äthiopien, Somalia, dem Kosovo, den Kurdengebieten und der ehemaligen Sowjetunion. 2002 gründete er die Fotoagentur P!ELmedia.

PLAIRE, Neuwied

Theophile Maria Plaire

(* 14.06.1892 Aachen, † 10.07.1982 Neuwied)

legte am 08.08.1921 in Aachen die Meisterprüfung als Fotograf ab. Am 01.04.1927 zog er von Aachen nach Neuwied und arbeitete im Atelier Eisele, dessen Inhaberin A. Eisele Wwe. war. Im Jahre 1930 übernahm er den Betrieb von Eisele in der Engerser Str. 43. Der Eintrag in der Handwerksrolle für das Fotografenhandwerk vom 04.06.1930 wurde am 30.06.1974 gelöscht.

Quelle: Stadtarchiv Neuwied; Kreismedienzentrum Neuwied; HWK Koblenz; Landesmuseum Koblenz

RAPS + SALLINGER, Köln

(Lebensdaten nicht bekannt)

Der Kölner »Prominentenphotograph« Friedrich Raps stammte aus München und war von Beruf Maler. Die erste Erwähnung von Raps im Kölner Adressbuch findet sich 1856. Er gründete mit dem Fotografen L. Sallinger ein Atelier in der Martinstr. 5. Später zogen sie in die Komödienstr. 16 um.

Quelle: Die Photographie in Köln 1839-1870, in: Jahrbuch Kölnischer Geschichtsverein, Köln 1975

REICHERT, Kurt, Halle

(Lebensdaten nicht bekannt)

war von Beruf Maßschneider und betrieb ein Geschäft in der Turmstr. 64, wo er von 1932 bis 1946/47 gemeldet war. Als aktives Mitglied im »Deutschen Bund für Lei-

besucht« lieferte der Amateurfotograf Ende der 1930er Jahre bis 1942 Fotografien für das Vereinsjournal »Deutsche Leibesucht. Blätter für naturnahe und arteigene Lebensgestaltung«. Er veröffentlichte Bücher und Fotomappen, u.a. »In Licht und Sonne«, Dresden 1939.

Quelle: Stadtarchiv Halle; »Deutsche Leibesucht«, Mai 1939

SANDER, August, Köln

(* 17.11.1876 Herdorf/Sieg, † 20.04.1964 Köln)

arbeitete als Sohn eines Bergbauzimmermanns zunächst als Haldenjunge in den Grubenanlagen. Dort bekam er den ersten Kontakt mit der Fotografie, als er einem Fotografen assistierte, der für die Bergwerksgesellschaft arbeitete. Nach seiner Lehrzeit in der »Fotografischen Kunstanstalt« von Georg Jung in Trier folgten von 1898 bis 1900 Lehr- und Wanderjahre durch die Städte Magdeburg, Halle, Leipzig, Dresden, Berlin. Außerdem studierte er kurze Zeit Malerei an der Dresdener Kunstakademie. Ab 1901 arbeitete Sander als »1. Operateur« an der »Fotografischen Kunstanstalt Greif« in Linz an der Donau, wurde 1902 Miteigentümer und 1904 Alleineigentümer. Im Jahre 1910 verkaufte er das Linzer Porträtstudio und zog nach Köln, Lindenthal um. Da das Geschäft anfangs schlecht ging, suchte er im Westerwald zusätzliche Kundschaft als Wanderfotograf. Angeregt durch den Kontakt zur »Gruppe progressiver Künstler« Anfang der 1920er Jahre, begann er 1925 mit seinem Porträtwerk »Menschen des 20. Jahrhunderts«. Er führte sein Atelier weiter und fertigte Porträt-, Architektur- und Industrieaufnahmen. Nach der Zerstörung der Geschäftsräume und des Studios in Köln 1944 ließ er sich in Kuchhausen im Westerwald nieder.

Quelle: Landesmuseum Koblenz (Hrsg.): Spurensuche. Frühe Fotografen am Mittelrhein, Koblenz 1989

SCHAFGANS, Johannes, Bonn

(* 1828 Poppelsdorf, † 1905 Bonn)

Als Sohn eines Kutschers und Ackerers begann er in den 1840er Jahren eine Gärtnerlehre. Er nahm Zeichen- und Malunterricht und erhielt eine Ausbildung und Tätigkeit als Porzellanmaler. Um 1850 absolvierte er eine fotografische Ausbildung in Frankfurt a. M. und in Amsterdam und eröffnete am 18.10.1854 sein erstes Fotogeschäft in Bonn als Freilichtatelier. Im Jahre 1855 erwarb er das Haus Neugasse 1044 und richtete zwei große Glashausteliers ein. 1890 übergab er das Geschäft an seinen Sohn Theodor (* 1859, † 1907).

Quelle: Porträtfotografie in vier Generationen: das Atelier Schafgans in Bonn, Katalog zur Ausstellung, Köln 1980

SCHNEIDERS, Toni, Lindau

(* 13.5.1920 Urbar b. Koblenz, †04.08.2006 Lindau)
absolvierte von 1935 bis 1938 eine Fotografenlehre im Koblenzer Atelier Menzel. 1939 wurde er zunächst in den Arbeitsdienst, dann zum Militärdienst einberufen. Während des Krieges war er von 1942 bis 1944 Frontberichterstatte bei den Fallschirmjägern in Italien und Frankreich. Nach kurzer Kriegsgefangenschaft kehrte er im Herbst 1945 nach Urbar zurück und verdiente seinen Lebensunterhalt als freischaffender Fotograf. Schneiders war 1949 Gründungsmitglied der Fotografengruppe »fotoform« mit Peter Keetmann, Siegfried Lauterwasser, Wolfgang Reisewitz, Otto Steinert und Ludwig Windstoßer. Ab 1950 war er als selbständiger Werbefotograf und Bildjournalist, u.a. 1950/51 im Atelier des verstorbenen Fotografen Werner Mannsfeldt in Hamburg tätig. 1952 zog er nach Lindau und arbeitete seitdem als freier Fotograf. Seine Reisen durch viele Länder Europas, Nordafrikas und Südasiens sind in zahlreichen Bildbänden dokumentiert. Schneiders erhielt 1999 den Kulturpreis der DGPh gemeinsam mit Siegfried Lauterwasser und Wolfgang Reisewitz. Seine Arbeiten wurden in vielen Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland präsentiert. Das Landesmuseum Koblenz zeigte 2006 eine umfassende Schau seiner Werke.

Quelle: Landesmuseum Koblenz (Hrsg.): Toni Schneiders – Fotografie, Ostfildern 2006

SCHOLZ, Richard, Berlin, Dresden, Köln

(* 11.11.1807 Breslau, † nicht bekannt)
war Maler und Daguerreotypist und gehörte zu den ersten Schülern des Optikers Philipp Graff, der die Daguerreotypie in Berlin eingeführt hatte. Von 1843 bis 1848 führte Scholz ein Atelier in Berlin, Charlottenstr. 62, das er 1848 an Rudolph Marowski abgab. Vermutlich 1851 kam Scholz von Dresden, wo er etwa 2 Jahre ein Atelier betrieben hatte, nach Düsseldorf, Schadowstr. 48. Scholz verließ 1857 Düsseldorf Richtung Köln, wo er bereits ein Jahr zuvor ein Fotoatelier in der Glockengasse 33 eröffnet hatte. Als das Geschäft von Minor in Bad Ems 1861 zum Verkauf stand, reagierte Scholz darauf, ein Kauf- oder Mietvertrag kam aber nicht zustande. Sein Geschäft in Köln in der Schildergasse 94 übernahm 1861 der Meisenheimer Fotograf Heinrich Gastroph.

Quelle: DB Projekt Berliner Fotografenateliers; Adressbücher Berlin 1843 bis 1848; Wilhelm Dost: Die Daguerreotypie in Berlin 1839 bis 1860, Berlin 1922, S. 103 ff.; Ilsabe u. Gerold Schülke: Düsseldorf und seine Fotografie, Düsseldorf 1994

SEIDIG, M., Dessau

Max Seidig
(Lebensdaten nicht bekannt)
betrieb von 1922 bis 1944/45 ein Atelier auf dem Albrechtsplatz 4 und 1944/45 in der Wilhelm-Müller-Str. 20. Eine Aufnahme von 1903 aus Wörlitz ist mit M. Seidig gezeichnet, der zu dieser Zeit möglicherweise als Wanderfotograf tätig war.

Quelle: Stadtarchiv Dessau

SEIWERT, P., Trier

Johann Peter Seiwert
(* 17.10.1859 St. Paulin bei Trier, † 14.07.1933 Trier)
Der Sohn eines Küfers und Wirts betrieb von ca. 1886 bis 1930 ein Atelier in Trier, Brotstraße 45. Sein Sohn Franz Seiwert war auch Fotograf (* 25.08.1891, † nicht bekannt) und führte ab 1933 den Betrieb bis mindestens 1942 fort.

Quelle: Stadtarchiv Trier

SPIELMANN, C., Neuwied

Carl Franz Spielmann
(* 23.11.1826, † 21.10.1901 Wiesbaden)
Der gelernte Tünchermeister und Dekorationsmaler arbeitete seit ca. 1860 als Fotograf mit eigenem Atelier. Er war aktiv als Porträt-, Landschafts- und Architekturfotograf. Ende 1881 löste er sein Atelier in der Oberen Mittelstraße in Neuwied auf und zog vermutlich nach Wiesbaden zu seinem Sohn Johann Christian Spielmann, dem späteren Hofrat, Schriftsteller und Heimatforscher.

Quelle: Bruno Zeitz, Bernhard Gondorf: Carl Spielmann fotografiert: 1860-1880, Neuwied 1989

STEIN, Lothar, Koblenz

(* 13.01.1954 Koblenz)
studierte von 1975 bis 1980 Fotografie mit Schwerpunkt Fotojournalismus an der Fachhochschule Dortmund. Seitdem arbeitet er als freier Fotojournalist und Werbefotograf.

STEINBERGER + BAUER, Frankfurt a. M.

Jacob Steinberger

(*13.03.1823 Frankfurt a. M., †07.04.1878 Frankfurt a. M.)

Gottlieb Bauer

(*26.11.1822 Frankfurt a. M., †09.04.1882 Frankfurt a. M.)

Steinberger war Sohn eines Kartenfabrikanten und trat 1836 mit dem Berufsziel »Porträtmaler« in die Städelschule ein.

Bauer war der Sohn des Frankfurter Malers Philipp Jakob Bauer und strebte den Beruf eines Dekorationsmalers an. Er besuchte von 1835 bis 1845 das Städelsche Kunstinstitut.

Nach mehrfachen erfolglosen Versuchen, als Maler zugelassen zu werden, um das Maleratelier seines Vaters weiterführen zu können, eröffnete Bauer 1848 mit seinem Malerkollegen Steinberger ein »Photographie- und Daguerreotyp-Atelier«. Bereits im Jahr der Eröffnung machten sie die Aufnahmen von Parlamentsabgeordneten und deutschen Bischöfen, die als Vorlagen für Lithographien dienten. Sie lieferten von Beginn an sowohl Daguerreotypien als auch Lichtbilder auf Papier und gehörten in den 1850er Jahren zu den renommiertesten Fotoateliers in Frankfurt. Steinberger und Bauer arbeiteten nicht nur als Fotografen, sondern auch als Porträtmaler; 1849 war Bauer doch noch zum Maler ernannt worden. Nach dem Tod Steinbergers 1878 betrieb Bauer das Fotoatelier bis 1882 weiter.

Quelle: Frühe Photographie im Rhein-Main-Gebiet 1839-1885, Frankfurt a. M. 2003

STEPHAN, Bernh., Boppard/St. Goarshausen

Bernhard Stephan

(*04.07.1872 Meerane, Sachsen, †19.05.1955 Boppard)

absolvierte 1887 eine Lehre beim Geraer Hoffotografen Heinrich Festge und ging nach der mit Auszeichnung abgelegten Gesellenprüfung mit einem Jahresstipendium nach Wien an die k. u. k. Lehr- und Versuchsanstalt. Dort legte er seine Meisterprüfung als Retoucheur ab. Als Meistergeselle war er danach ein Jahr im Fotoatelier Albert Eisele in Neuwied sowie je ein Jahr als Filialleiter in Zell/Mosel und in Boppard tätig. Ab 01.04.1895 übernahm er in eigener Verantwortung die Filiale in Boppard unter dem Namen »Photographische Kunstanstalt und Handlung photographischer Bedarfsartikel für Amateure«. Später firmierte er unter »Photographisches Atelier« in der Angertstraße 23/25. Ab 1899 betrieb er eine Filiale in St. Goar und ab 1910 in Salzig, die später durch Kriegseinwirkung verloren gingen. Sein Kerngeschäft

war die Porträtfotografie. Er lieferte aber auch ein breites Angebot an Aufnahmen für Vereins- und Familiengruppen sowie Landschafts-, Stadt- und Gebäudeansichten. In der Zwischenkriegszeit firmierte er als »Fotohaus Stephan« und stieg in das stark anwachsende Foto-Amateurgeschäft ein. Ab Mitte der 1930er Jahre arbeitete seine Tochter Elisabeth Stephan (*1904), die in Weimar die Meisterprüfung abgelegt hatte, als Juniorchefin mit. Sie übernahm nach dem Krieg die Leitung des Geschäfts, zeitweise unterstützt von ihrem Bruder Carl Stephan, ebenfalls Fotografenmeister, der vorher in Luxemburg ein eigenes Geschäft betrieben hatte. Elisabeth Stephan gab die Firma Anfang der 1960er Jahre auf, als der Straßeneubau das Geschäftsgrundstück beanspruchte.

Quelle: Frau Heimbach, Tochter von Elisabeth Stephan (Notizen im August 2007)

STIEBEL, Manfred, Koblenz

(*08.08.1935 Koblenz, †04.10.1999 Koblenz)

begann 1951 die Fotografenlehre bei seinem Vater Karl Stiebel (*29.01.1906 Mannheim, †01.09.1966 Koblenz), dessen Geschäft er 1959 übernahm. Manfred Stiebel errichtete in der Clemensstraße 7 ein neues Atelier. 1963 legte er die Meisterprüfung ab. Stiebel betrieb ein klassisches Fotoatelier, das sich zu einem florierenden Porträtstudio entwickelte. Darüber hinaus hatte er auch ausgeprägte künstlerische Ambitionen, er machte Fotoexperimente und beschäftigte sich mit Grafik und Malerei. Außerdem fotografierte er schwerpunktmäßig für das Stadttheater Koblenz.

Quelle: Landesmuseum Koblenz

SULZER-KLEINEMEIER, Erika, Gleisweiler

(*1935 Rostock)

studierte ab 1955 Fotografie und Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. In den 1960er Jahren war sie als Theaterfotografin an den Kammerspielen in Düsseldorf tätig. Nach ihrem Umzug 1967 nach Frankfurt a. M. arbeitete sie als freie Bildjournalistin u.a. für *Spiegel*, *Zeit*, *Frankfurter Rundschau*, *Rheinischer Merkur* und die *tageszeitung*. Zudem fotografierte sie Mitte der 1970er Jahre in London für das *Telegraph Magazin* und später einige Jahre in San Francisco für die *Washington Post*. Seit 1976 wohnt sie in Gleisweiler in der Pfalz und arbeitete für die IG Metall und andere Gewerkschaften. 1999 zeigte sie in einer ersten großen Einzelausstellung

in Wolfsburg ihre Arbeiten. Zuletzt waren Präsentationen in der FreeLens-Galerie in Hamburg und in der Landesvertretung Rheinland-Pfalz in Berlin zu sehen.

THEWALT, Helmut, Wittlich

(* 1949 Trier)

absolvierte von 1963 bis 1966 eine Ausbildung zum Konditor und arbeitete als Pâtissier in verschiedenen Hotels. Aufgrund seines großen Interesses für die Fotografie gab er seinen Beruf auf und begann eine Ausbildung zum Fotografen in Trier, die er 1974 mit der Gesellenprüfung beendete. Er eröffnete 1977 ein eigenes Studio in Wittlich in der Karrstraße und legte 1978 die Meisterprüfung in Köln ab. Thewalt war in den 1980er Jahren Obermeister der Fotografen-Innung Trier und Delegierter im Zentralverband des Deutschen Fotografenhandwerks. Seit 1982 hat er sich an vielen Ausstellungen beteiligt und Einzelausstellungen bestritten. 1983 wurde er in die DGPh berufen. Im Jahre 1995 zog er um in neue Studio-räume für Industrie-, Werbe- und Porträtfotografie in der Gerberstr. 12 in Wittlich.

THOMAS, H., Koblenz

Heinrich Thomas

(*01.05.1818 Immhäusen b. Kassel, †23.03.1883 Darmstadt)

ließ sich um 1844 als Mechaniker und Optiker in Koblenz nieder und gründete 1846 das erste Atelier für Daguerreotypie in der Region. Um 1862 wurde er zum Hof-fotografen der Königin Augusta ernannt. Das Atelier in der Schloßstraße 22 übergab er 1871 an seinen Schwiegersohn Otto Kilger. Im gleichen Jahr eröffnete Thomas ein Atelier in Bad Ems, das er 1872 nach Wiesbaden und schließlich 1875 nach Darmstadt verlegte.

Quelle: Stadtarchiv Koblenz; Landesmuseum Koblenz

THOMI, Heinz, Boppard

(*01.07.1952 Boppard)

Nach dem Studium von Grafik und Design in Mainz mit dem Schwerpunkt Fotografie arbeitete er zunächst als freischaffender Künstler im Bereich Skulptur. 1998 kehrte er zur Fotografie zurück. Thomi bereiste 1999 das erste Mal Kuba, das er in den folgenden Jahren immer wieder besuchte. Seine Fotografien wurden in Einzelausstellungen 2002/2003 in Kuba und 2004 in Frankfurt a. M. gezeigt.

TWARDY, Elfriede, Andernach

(* 22.03.1955)

absolvierte ihre Ausbildung bei einem Industriefotografen in München. Ab 1976 arbeitete sie als freie Fotografin für den WDR, Schwerpunkt Redaktion Naturwissenschaft und Fernsehfilme. Später leitete sie das Werbestudio von Gerd Sander Photographie in Köln. 1978 legte sie die Meisterprüfung in Köln ab und eröffnete 1980 ein Atelier mit dem Schwerpunkt der »Menschenfotografie« in Andernach, zunächst in der Scharfbachstr., dann in der Oberen Wallstr. (10 Jahre) und seit 1999 in der Poststr. 2. Im Jahre 2006 wurde sie in die DGPh berufen.

WEIMER, Limburg

Johann Georg Wilhelm Weimer

(* 1831 Dauborn, † 1921 Limburg)

kam 1849 nach Limburg, nachdem er das Fotografenhandwerk in einem Wiesbadener Atelier gelernt hatte. Weimer eröffnete am 01.11.1860 ein Atelier in der Diezer Straße, das er am 05.08.1862 in die Alleestraße 2 verlegte. Am 01.05.1894 zeigte der Firmengründer die Übergabe seines erfolgreichen Betriebes an seine beiden Söhne Julius (* 18.04.1875 Limburg, † 16.01.1962 Limburg) und Wilhelm an. Während Julius das Geschäft in Limburg weiter führte, wurde Wilhelm Weimer in Darmstadt berühmt mit seinen Kunstfotografien. Das Limburger Atelier wurde 1896 an den Neumarkt 16 verlegt und 1900 von Julius um einen Kino- und Fotohandel erweitert. Er stellte schon vor dem Ersten Weltkrieg Farbaufnahmen nach dem Lumière-Verfahren her. Auch Julius Weimer fand mit seinen Porträts große Anerkennung und wurde auf vielen Ausstellungen mit Preisen geehrt. Das Geschäft übernahm nach seinem Tod sein Schwiegersohn Manfred Kulemann.

Quelle: Stadtarchiv Limburg

WILHELM, C., Koblenz

Carl Nikolaus Wilhelm (* um 1865 Oberstein, Fürstentum Birkenfeld, † 21.05.1908 Koblenz)

eröffnete 1886 sein erstes Atelier in der Friedrichstr. 5a in Koblenz, ab 1889 dann in der Löhrrstr. 33. Wilhelm übernahm 1892 das Atelier Laux im Löhrrondell 5a und gründete 1895 eine Filiale in Bendorf. Ab 1899 führte er den Titel eines Hoffotografen. Seine Witwe Marie Wilhelm († 14.02.1938) erhielt 1909 posthum das Hofprä-dikat von der Großherzogin Luise von Baden für ihren

Mann verliehen.

Quelle: Stadtarchiv Koblenz; Landesmuseum Koblenz

WITTMER, H., Neusalz

Lebensdaten nicht bekannt.

WOLF, Heinrich, Koblenz

(*02.11.1919 Koblenz, †1983 Koblenz)

erlernte zunächst das Schlosserhandwerk und war von 1938 bis 1943 Maschinenbauer in Kiel. Nach seinem Kriegsdienst in der Marine fotografierte er nach dem Krieg die zerstörte Stadt Koblenz. Dieses Engagement führte ihn zu seinem zweiten Beruf; 1957 wurde er Fotograf beim Polizeipräsidium Koblenz. Seit den 1950er Jahren hielt Wolf als Chronist das Stadtgeschehen und den Wiederaufbau fest. Er erhielt viele Preise und Auszeichnungen bei zahlreichen Foto-Wettbewerben sowie für sein Engagement im Bereich der Amateurfotografie. Er war Initiator und Vorsitzender des Fotoclub Koblenz. Für sein soziales und fotografisches Wirken erhielt er 1978 den Altstadtpreis und 1982 das Bundesverdienstkreuz.

Quelle: Koblenz – ein fotografisches Tagebuch 1950-1980, Fotografien von Heinrich Wolf, Koblenz 1989

WOLF, Martin, Winingen

(*1959 Koblenz)

Der Sohn des Fotografen Heinrich Wolf arbeitete von 1977 bis 1981 als Beleuchter am Stadttheater Koblenz. Danach absolvierte von 1981 bis 1984 eine Ausbildung zum Fotografen bei den Lichtbildnern Wilhelm und Werner Baumann in Höhr-Grenzhausen. Ab 1984 war er als freischaffender Fotodesigner tätig und arbeitete als Co-Fotograf im Studio Rettinghaus in Düsseldorf. 1990 gründete Wolf seinen eigenen Fotobetrieb in Düsseldorf und Winingen. Seitdem arbeitet er als Werbefotograf für nationale und internationale Werbeagenturen, Konzerne

und Wirtschaftsunternehmen sowie als frei gestaltender Lichtbildner. Seine Arbeiten sind in zahlreichen Buchpublikationen und Gruppenausstellungen präsentiert worden.

YAPH, Trier

Yousef A. P. Hakimi

(*23.05.1960 Täbriz, Iran)

bekam mit 7 Jahren seine erste Kamera, richtete im Alter von 10 eine Dunkelkammer im elterlichen Haus ein und eröffnete mit 18 das erste Fotoatelier. Er arbeitete für verschiedene Presseagenturen. Von 1986 bis 1991 studierte er Medizin und Psychologie in Hamburg und Trier, seine Leidenschaft gehörte jedoch der Fotografie. Yaph eröffnete 1989 ein Foto-Atelier in Trier, das er 2006 in ein neues Studio auf dem Petrisberg verlegte. In Einzelausstellungen seit 1983 und im Bildband »Menschen« von 1996 präsentierte er seine Arbeiten einer größeren Öffentlichkeit.

ZIMMERMANN, Wilhelm, Frankfurt a. M.

(*1936 Koblenz)

absolvierte von 1950 bis 1953 eine Ausbildung zum Schriftsetzer. Von 1957 bis 1961 besuchte er die Kunstschule in Köln und Düsseldorf und von 1961 bis 1963 die Höhere Fachschule für das grafische Gewerbe in Stuttgart. Er lebt und arbeitet seit 1963 in Frankfurt a. M. und war dort von 1963 bis 1971 Art Director und Creative Group-Head bei der Werbeagentur Mc Cann. Seit 1971 arbeitet Zimmermann freiberuflich, insbesondere für die Zeitschrift der IG Metall. An der Hochschule für Gestaltung Offenbach a. M. hatte er von 1984 bis 1986 einen Lehrauftrag inne und war 1992 Gastprofessor an der Internationalen Akademie für Kunst und Gestaltung in Hamburg. Seine Arbeiten wurden in vielen Ausstellungen gezeigt, u.a. 2005 im Mittelrhein-Museum Koblenz. Er ist Kulturpreisträger der Stadt Koblenz.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Bilder machen Leute – Die Inszenierung des Menschen in der Fotografie
vom 9. März bis 18. Mai 2008

Landesmuseum Koblenz
Festung Ehrenbreitstein
56077 Koblenz

Tel. +49 2 61/66 75-0
Fax + 49 2 61/70 19 89
www.landmuseumkoblenz.de

Herausgeber: Landesmuseum Koblenz
Konzeption und Realisierung: Wolfgang Horbert, Katrin Seidel
Redaktion: Katrin Seidel
Lektorat: Brigitte Schmutzler, Katrin Seidel
Grafische Gestaltung: Wolfgang Horbert, Andreas Linster, Katrin Seidel
Satz: Andreas Linster
Schrift: ITC Franklin Gothic, Frutiger
Reproduktionen: Michael Jordan; Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern
Papier: Galaxi Supermat, 150 g/m²
Buchbinderei: Verlagsbuchbinderei Dieringer, Gerlingen
Druck: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2008 Landesmuseum Koblenz; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, und Autoren
© 2008 für die abgebildeten Werke von Markus Ackermann, Elmar Herlet, Jürgen Klauke,
Neringa Naujokaite, August Sander/Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur –
August Sander Archiv, Köln, und Manfred Stiebel bei VG Bild-Kunst, Bonn,
von Alfred Eisenstaedt bei AP, Bundesregierung/Bienert sowie bei den Künstlern oder ihren
Rechtsnachfolgern

Erschienen im

Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstraße 32
73760 Ostfildern

Tel. +49 7 11/44 05-200
Fax +49 7 11/44 05-220
www.hatjecantz.de

ISBN 978-3-7757-2170-7

Printed in Germany

Umschlagabbildung:

Vorn: Roswitha Kaster, »WM«, Riol 2006

Hinten: H. Wittwer, Kinderbildnis, Neusalz, um 1865

Frontispiz: Anonym, 1918

Generaldirektion  **Kulturreis**

Mit freundlicher Unterstützung von:

Stiftung Rheinland-Pfalz für Kultur



LRP Landesbank
Rheinland-Pfalz

Ein Unternehmen der LBBW-Gruppe