Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin
Fachbereich Gestaltung
Bachelorstudiengang Museumskunde

Bachelorarbeit

Thema: Das Prinzip des Unsichtbaren – Untersuchung an ausgewählten Berliner Atelierfotografien des 19. Jahrhunderts

Betreuerin: Prof. Dr. Sibylle Einholz
Gutachterin: Dr. Irene Ziehe

vorgelegt von

Anna-Luise Wenske
Matrikel-Nr. 518085

Berlin, den 11. Juni 2009

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 3

2 Erläuterung des Untersuchungsbestands 6

2.1 Konkreter Bildbestand 6

2.2 Erweiterung durch publizierte Bildquellen 7

3 Atelierfotografie im 19. Jahrhundert 8

3.1 Technische Voraussetzungen und Schwierigkeiten 8

3.2 Die Kundschaft im Atelier 10

3.3 Das Interieur der Aufnahmeräume 12

3.3.1 Mobiliar, Requisiten und Hintergründe 12

3.3.2 Die Industrie für fotografische Utensilien 13

4 Das Prinzip des Unsichtbaren 13

4.1 Typologie des Unsichtbaren in Atelierfotografien 13

4.1.1 Das unsichtbare Atelierinterieur 14

4.1.1.1 Hintergründe, Mobiliar und Böden 14

4.1.1.2 Beispiele 16

4.1.2 Die unsichtbaren Hilfsmittel 18

4.1.2.1 Kopf- und Körperhalter 18

4.1.2.1.1 Modelle und Anwendung 18

4.1.2.1.2 Beispiele 22

4.1.2.1.3 Kopf- und Körperhalter in der Karikatur 25

4.1.2.2 Weitere Hilfsmittel 26

4.1.3 Die unsichtbaren Schönheitsmakel 27

4.1.3.1 Retuschen am Porträt 27

4.1.3.2 Beispiele 29

4.2 Spezialität Kinderporträts 30

4.2.1 Umgang mit Kindern im Atelier 31

4.2.1.1 Umgang mit Kindern vor der Aufnahme 31

4.2.1.2 Umgang mit Kindern während der Aufnahme 33

4.2.2 Hilfsmittel des Fotografen 34

4.2.2.1 Mobiliar 34

4.2.2.2 Kopf- und Körperhalter 36
4.2.2.3 Requisiten 39
4.2.2.4 Weitere Hilfsmittel 41
4.2.3 Nicht allein – Begleitpersonen im Bild 42
4.2.3.1 Sichtbare Personen 42
4.2.3.2 Unsichtbare Personen 42

5 Schlussbetrachtung 46

Bibliographie 49

Abbildungsnachweis 53

1 Einleitung

Betrachtet man in Ateliers entstandene Porträtfotografien des 19. Jahrhunderts, gewinnt man zunächst den Eindruck einer scheinbaren Gleichförmigkeit der Bilder, die aus der standardisierten und recht starren Anordnung von Personen und Requisiten resultiert. Dennoch erlauben diese Fotografien, genauer gesagt deren Bildinhalte, Rückschlüsse zum einen auf die Gesellschaft der Zeit und ihre ästhetischen Vorstellungen, zum anderen aber auch auf die Art und Weise wie Atelierfotografie betrieben wurde.

In der Forschung ist die Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts bereits unter verschiedenen Aspekten betrachtet worden. Besondere Aufmerksamkeit kam dabei meist den offensichtlichen Bildinhalten zu wie der Mode der damaligen Zeit hinsichtlich der Kleidung aber auch hinsichtlich der gewählten Kulissen. Beides diente der Repräsentation und offenbart gleichzeitig viel über den Geschmack der Zeit. Neben diesen offenkundigen Dingen vermögen aber auch die Dinge Interesse zu wecken, die eigentlich verborgen bleiben sollten. Diese sollen in der vorliegenden Arbeit beleuchtet werden. Bei der Beschäftigung mit dem Thema kommt es darauf an, dass man die Fotografien „zwischen den Zeilen“ zu lesen versucht, um die Dinge zu entdecken, die nicht sichtbar sein sollten.

Wenn hier von dem Unsichtbaren in Fotografien die Rede ist, so sind damit die Elemente gemeint, die nicht im wirklichen Sinne unsichtbar sind. Man nimmt sie nur bei der oberflächlichen Betrachtung einer Fotografie nicht wahr, kann sie aber bei genauem Hinsehen oft dennoch erkennen. Dazu gehören die im 19. Jahrhundert obligatorischen Kopf- oder Körperhalter ebenso wie Retuschen oder auch Personen und Dinge, die man mit einem Stück Stoff abgedeckt hatte.

Ein Forschungsprojekt des Studiengangs Museumskunde an der Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) Berlin beschäftigt sich seit 2003 mit der Dokumentation der Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts. Im Rahmen dieses Projekts wurde auch die Thematik der vorliegenden Arbeit konzipiert. Sie soll als ein weiteres Steinchen im Mosaik der angestrebten Dokumentation betrachtet werden.

Es werden nun kurz die Forschungslage bzw. die wichtigsten Veröffentlichungen vorgestellt, die für die vorliegende Arbeit herangezogen wurden. Eine Publikation, die sich ausschließlich mit den nicht-sichtbaren Dingen, wie sie hier besprochen werden sollen, befasst, gibt es bisher nicht. Verschiedene Autoren,

die sich mit Atelierfotografie im 19. Jahrhundert beschäftigt haben, widmen aber einzelne Kapitel den Themen Kopf- und Körperhalter, Retusche oder Hintergründe.

Bei der im Rahmen dieser Arbeit verwendeten Literatur ist zunächst Ellen Maas´ Publikation aus dem Jahr 1977 zu nennen, in der es um Fotografien und deren Aufbewahrung sowie Form der Präsentation im 19. Jahrhundert geht.[1] Ein Kapitel des Buchs beschäftigt sich auch mit fotografischen Ateliers und ist umfangreich mit unterschiedlichsten Porträtfotografien illustriert.

Jeanne E. Rehnig hat ein umfassendes Werk abgeliefert, in welchem sie die fotografischen Ateliers in Warenhäusern untersucht hat.[2] Die Forschungen ihrer Arbeit beziehen sich zwar in erster Linie auf Ateliers, die erst um die Jahrhundertwende gegründet wurden und somit eigentlich nicht mehr in den zeitlichen Umfang der vorliegenden Arbeit zu passen scheinen, die Ausstattung der Ateliers unterlag jedoch über Jahrzehnte hinweg keinen großen Veränderungen. Deutlich wird diese Tatsache dadurch, dass die von Rehnig beschriebenen Kulissen und Ausstattungsstücke sehr stark denjenigen ähneln, die auch schon auf Fotografien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu finden sind. Aus diesem Grund werden auch einige Ergebnisse ihrer Arbeit als Beleg herangezogen.

Ludwig Hoerners Veröffentlichung aus dem Jahr 1989 beschäftigt sich ebenfalls sehr ausführlich mit dem Thema Fotografenateliers im 19. Jahrhundert.[3] Neben den fotografischen Verfahren und der Ausstattung der Ateliers wurden auch Werbung und die Fotografenausbildung der Zeit untersucht. Darüber hinaus enthält das Buch einen ausführlichen Bildteil.

Bei der Beschäftigung mit dem Thema Fotografie im 19. Jahrhundert ist vor allem auch die zeitgenössische Literatur zu berücksichtigen. Eine Fundgrube mit Hinweisen auf die Arbeit eines Atelierfotografen ist zum Beispiel das oft zitierte Buch „Atelier und Apparat des Photographen“ von Otto Buehler aus dem Jahr

---

[1] Maas, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977. Erwähnung finden sollte außerdem ein Buch der Autorin, das eine Zusammenstellung von Kinderfotografien des 19. Jahrhunderts in chronologischer Reihenfolge sowie ein Nachwort von Fritz Kempe enthält: Maas, Ellen (Hrsg.): Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte, München 1975.

[2] Rehnig, Jeanne E.: Das „Photographische Atelier“ im Warenhaus. Fotografie bei A. Wertheim (1898-1933) und Wolf Wertheim (1909-1914), Würzburg 1999.

[3] Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914, Düsseldorf 1989.

1869.[4] Es ist sehr praxisnah angelegt und sollte eine Hilfestellung bei der Einrichtung und dem Betreiben eines Ateliers sein. Buehler stellt darum zum einen die Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser[5] dar, zum anderen beschreibt er aber auch das technische und chemische Prozedere.
Bei der zeitgenössischen Literatur sind weiterhin Hermann Vogels „Lehrbuch der Photographie“ zu nennen, welches ebenfalls einen großen Abschnitt über die fotografische Praxis im Atelier enthält[6], außerdem die aus dem Jahr 1893 datierte Veröffentlichung von Josef Maria Eder „Das Atelier und Laboratorium des Photographen“[7]. Wie Otto Buehler wollten auch diese Autoren Hilfestellung für die praktische Arbeit im Atelier geben.
Neben den Lehrbüchern überschwemmte im 19. Jahrhundert eine Fülle von Fachzeitschriften den Markt, die sich speziell an das Fotografenhandwerk richteten und praktische Ratschläge geben wollten. Beispiele für in Deutschland publizierte Zeitschriften sind die „Photographische Mittelungen“ und die „Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung“, beide erwiesen sich als nützliche Quellen bei der Bearbeitung des Themas.

Im Rahmen dieser Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, wie der Atelierfotograf[8] des 19. Jahrhunderts mit den gegebenen technischen und ästhetischen Voraussetzungen umgegangen ist. Vor welche Arten von Schwierigkeiten sah er sich gestellt und wie reagierte er darauf? Wie reagierte zudem die Fotoindustrie? Anhand von Aufnahmen, die vorrangig aus Berliner Ateliers stammen, soll deutlich gemacht werden, wie die Fotografen den technischen Unzulänglichkeiten begegnet sind, das heißt, wie sie trotz langer Belichtungszeiten unverwackelte Bilder herstellen konnten. Mithilfe des Bildmaterials soll außerdem dokumentiert werden, an welchen Stellen als wenig ästhetisch empfundene Makel unsichtbar gemacht wurden.

---

[4] Buehler, Otto: Atelier und Apparat des Photographen, Weimar 1869. Dieses Fachbuch für das damalige Fotografengewerbe ist ein Standardwerk und wurde 1994 noch einmal nachgedruckt.
[5] Aufgrund des benötigten Lichts hatten die Ateliers mindestens eine Außenfront aus Glas, die ihnen den Namen Glashaus einbrachte.
[6] Vogel, Hermann Wilhelm: Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie, Berlin 1870.
[7] Eder, Josef Maria: Das Atelier und Laboratorium des Photographen, Halle a. S. 1893.
[8] Der Einfachheit halber soll im Verlauf der Arbeit nur die männliche Form verwendet werden, zudem war die Anzahl der praktizierenden Fotografinnen im vorletzten Jahrhundert noch verschwindend gering.

Der Durchführungsteil der Arbeit beginnt mit einer kurzen Vorstellung des auf inhaltliche Gesichtspunkte hin untersuchten Bildbestands. Danach folgt eine Einführung in die Atelierfotografie im 19. Jahrhundert, wobei es darum gehen soll, nur die Aspekte zu beleuchten, die für die Beantwortung der Frage nach den Voraussetzungen für die Fotografen wichtig sind. Dazu gehören zum einen die technischen Gegebenheiten, zum anderen die Kundschaft im Atelier und zuletzt die Einrichtung der Aufnahmeräume.
Der Hauptteil der Arbeit wird sich dann mit dem Prinzip des Unsichtbaren beschäftigen. Die erste Hälfte des Hauptteils ist nach einer Typologie des Unsichtbaren untergliedert. Diese Typologie wird anhand von Beispielen aus dem Bildbestand erläutert. Die zweite Hälfte ist den Kinderporträts gewidmet. Diesem Thema soll einige Beachtung geschenkt werden, da es die technischen Schwierigkeiten der Porträtfotografie besonders deutlich macht und bei Kinderaufnahmen das Prinzip des Unsichtbaren häufig Anwendung fand. Es soll auch hier der Frage nachgegangen werden, worin die Schwierigkeit des Fotografierens von Personen, in diesem Fall Kindern, lag und wie die Fotografen im 19. Jahrhundert damit umgegangen sind.
In der Schlussbetrachtung der Arbeit wird dann das Prinzip des Unsichtbaren noch einmal zusammenfassend erläutert und eine Bewertung versucht.

2 Erläuterung des Untersuchungsbestands

2.1 Konkreter Bildbestand

Neben den schriftlichen Belegen wie den angesprochenen zeitgenössischen Lehrbüchern und Fachzeitschriften sind die bildlichen Quellen vielleicht noch wichtigere Zeugnisse für die Atelierfotografie des 19. Jahrhunderts. Sie sollen die in den Lehrbüchern und Fachzeitschriften besprochenen Erscheinungen, die das Prinzip des Unsichtbaren darstellen, dokumentarisch belegen.
Der auf inhaltliche Gesichtspunkte hin untersuchte konkrete Bildbestand stammt aus dem Depositum des Studiengangs Museumskunde der HTW Berlin. Er setzt sich aus unterschiedlichen Sammlungen mit jeweils anderem Sammlungshintergrund zusammen. Der Hauptteil der in den folgenden Kapiteln zur Besprechung herangezogenen Fotografien entstammt der Privatsammlung Einholz. Das Inte-

resse hinter dem Anlegen dieser noch immer erweiterten Sammlung gilt der Berliner Atelierfotografie. Sie stellt mit ca. 1000 Objekten eine dokumentarische Auswahl an Fotografien der in Berlin im 19. Jahrhundert ansässigen Ateliers dar.

Der zweite Teil des Konvoluts stammt aus der halböffentlichen Sammlung des Vereins für die Geschichte Berlins. Die etwa 400 Fotografien werden in Alben aufbewahrt und befinden sich im Besitz des Vereins.[9] Zu Untersuchungszwecken stehen sie dem Studiengang Museumskunde der HTW Berlin in digitaler Reproduktion zur Verfügung. Der Verein für die Geschichte Berlins hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Bilder seiner Mitglieder zu Repräsentations- und Dokumentationszwecken in Fotoalben zu sammeln. Im 19. Jahrhundert war es gesellschaftlich Mode, solche Alben mit Porträtfotografien anzulegen. So waren auch die Mitglieder aufgefordert, dem Verein für die Geschichte Berlins ein entsprechendes fotografisches Porträt von sich zu überlassen.[10] Man kann davon ausgehen, dass die Fotoalben zur Ansicht ausgelegen haben, um so ihren Repräsentationszweck zu erfüllen.

Es handelt sich bei den Bildern um Visitporträts[11], nahezu alle sind Abzüge auf Albuminpapier[12]. Die Hauptanwendungszeit des Albuminverfahrens lag zwischen 1851 und 1890, es wurde aber auch noch bis zur Jahrhundertwende weiter angewendet.[13]

2.2 Erweiterung durch publizierte Bildquellen

Neben den Fotografien aus dem Depositum des Studiengangs Museumskunde der HTW Berlin werden noch weitere Bilder zur Illustration herangezogen. Für das Kapitel über das unsichtbare Atelierinterieur wurden je eine Fotografie aus den Büchern von Ellen Maas aus dem Jahr 1977[14] sowie von Fritz Franz Vo-

---

[9] Einholz, Sibylle: Der Verein für die Geschichte Berlins im Spiegel der Fotografiegeschichte. In: Kaeber, Ernst (Hrsg.) u.a.: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, Berlin 2006, S. 68.

[10] Einholz 2006, S. 68.

[11] Der Ausdruck bezieht sich auf die damalige Verwendung dieser Fotografien als Visitenkarten. Für eine kurze Erläuterung zu Visitfotografien siehe auch Kapitel 3.2.

[12] Die lichtempfindliche Schicht wurde zu einem großen Teil aus Hühnereiweiß hergestellt, dem Albumin, welches für die goldbraune Tönung des Papiers verantwortlich war.

[13] Rathje, Uli (Hrsg.): Das Auge des Zyklopen. Photographien – Ihre Verfahren, Identifizierung, Bewahrung, München 1989, S. 25.

[14] Maas 1977.

gel[15] aus dem Jahr 2005 entnommen. Die Zeichnungen der Kopf- und Körperhalter stammen aus Otto Buehlers[16] und Josef Maria Eders[17] Lehrbüchern über die Atelierfotografie. Die Karikaturen zum Thema Kopf- und Körperhalter wurden dem 1987 erschienenen Buch von Uwe Scheid[18] entnommen. Für die Abbildungen der Daguerreotypien im Kapitel über die unsichtbaren Begleitpersonen wurde auf die kleine reich bebilderte Publikation von Lee Marks und John DePrez[19] zurückgegriffen.

3 Atelierfotografie im 19. Jahrhundert

3.1 Technische Voraussetzungen und Schwierigkeiten

Im 19. Jahrhundert, als die Fotografie gerade erst erfunden worden war, war man technisch gesehen noch weit von den heutigen Möglichkeiten entfernt. An dieser Stelle auf die fotografische Technik im allgemeinen einzugehen, würde jedoch zu weit führen. Es sollen deshalb nur die technischen Schwierigkeiten thematisiert werden, die bei der Porträtfotografie im Vordergrund standen und deren Auswirkungen und Arten der Problemlösung letztendlich auf den Bildern erkennbar sind.

Porträtfotografie war nicht zeitgleich mit der Erfindung der Fotografie an sich möglich, da die Belichtungszeiten anfangs noch sehr lang waren. Erich Stenger zitiert eine Quelle aus dem Jahr 1839, in der es heißt, dass die Fertigstellung einer Daguerreotypie eine Dreiviertelstunde benötigte.[20] Voraussetzung dafür war aber, dass sich das zu fotografierende Objekt während der gesamten Belichtungszeit nicht bewegte, da es sonst auf der fertigen Aufnahme verschwommen erschienen wäre.

Das Anfertigen von fotografischen Porträts wurde erst realisierbar durch Josef Petzvals Erfindung eines besonders lichtstarken Objektivs im Jahr 1840. Dieses

---

[15] Vogel, Fritz Franz (Hrsg.): Johannes und Hans Meiner. Fotografiertes Bürgertum von der Wiege bis zur Bahre, Zürich 2005.
[16] Buehler 1869.
[17] Eder 1893.
[18] Scheid, Uwe: Als Photographieren noch ein Abenteuer war. Aus den Kindertagen der Photographie, 2. überarb. Aufl., Dortmund 1987.
[19] Marks, Lee; DePrez, John: The Hidden Presence, Paris 2005.
[20] Stenger, Erich: Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik, Seebruck am Chiemsee 1950, S. 47.

Porträtobjektiv, besaß eine Linse mit einer viel größeren Öffnung als bei den bis dahin verwendeten Objektiven.[21] Ab 1841 wurde es von Friedrich Voigtländer in Wien gebaut und verkauft. Von nun an war es möglich, Fotografien mit einer Belichtungszeit von nur noch anderthalb bis zwei Minuten herzustellen.[22] Darüber hinaus gelang es den Gebrüdern Natterer im Jahr 1841, die verwendete Fotoschicht derart zu sensibilisieren, dass nur noch wenige Sekunden für die Belichtung benötigt wurden.[23] Dies galt jedoch nur bei sehr günstigen äußeren Lichtverhältnissen. Ein Porträt in der Sonne musste von nun an nur noch zwei bis drei Sekunden, im Schatten, sofern die Witterung günstig war, immerhin nur noch zehn bis zwölf Sekunden belichtet werden.[24] Da es einem Menschen aber bereits schwer fällt, nur wenige Sekunden regungslos zu sitzen oder zu stehen, stellte auch diese relativ kurze Zeitspanne für die Fotografen noch ein Problem dar, für das Lösungen gefunden werden mussten.

Da die Belichtungszeit auch stark von äußeren Faktoren wie der Intensität des Lichts abhängt, fand Porträtfotografie im 19. Jahrhundert fast ausschließlich im Tageslicht statt; die Leuchtkraft des elektrischen Lichts war für die Erstellung der Fotografien noch nicht ausreichend. In Berlin etwa wurde erst im Jahr 1880 das erste mit künstlichem Licht arbeitende Porträtatelier eingerichtet.[25] Die Fotografenateliers waren aufgrund des erforderlichen Tageslichts meist im Dachgeschoss eines Hauses untergebracht und mit einer Glasfront ausgestattet, um die größtmögliche Lichtmenge im Aufnahmeraum zu haben. Zur Regulierung der Beleuchtung innerhalb des Ateliers wurden Blenden, Gardinen und Reflexschirme zu Hilfe genommen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Porträtfotografie noch über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus drei wesentliche Schwierigkeiten hatte: die mangelhafte Beleuchtung, lichtschwache Objektive und zu schwachempfindliche Negativplatten.[26] Man versuchte diesen Problemen durch Aufnahmen im grellen Sonnenschein entgegenzuwirken, was jedoch aufgrund der Hitze für Fotografen und Kunden nicht sehr angenehm war. An den Objektiven und Negativplatten wurde stetig herumexperimentiert, so dass sie sich im Laufe der

---

[21] Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979, S. 25.
[22] Peters 1979, S. 26.
[23] Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Leipzig 1966, S. 122.
[24] Stenger 1950, S. 48.
[25] Hoerner 1989, S. 40.
[26] Cornwall, James E.: Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839-1869. Die Männer der ersten Stunden und ihre Verfahren, Herrsching 1979, S. 115.

Zeit immer weiter verbesserten und die Belichtungszeiten sich dadurch verkürzten. Doch allen technischen Neuerungen und Verbesserungen zum Trotz konnte und wollte man bei der Erstellung von Porträtfotografien vielfach nicht auf Hilfsmittel wie Kopf- und Körperhalter verzichten, die dazu dienten, dass die Porträtierten sich im Moment der Aufnahme nicht bewegten.

3.2 Die Kundschaft im Atelier

Bei der Beschäftigung mit Atelierfotografie tauchen unweigerlich auch die Fragen auf, wer überhaupt ins Atelier ging und aus welchen Gründen man sich dort fotografieren ließ.

Im 18. Jahrhundert war das, zu jener Zeit noch gemalte, Porträtbildnis nur speziellen Kreisen der Oberschicht vorbehalten.[27] Und auch mit Einführung der Fotografie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts änderte sich an dieser Tatsache zunächst nicht viel. Die Aufnahmen waren anfangs noch sehr teuer, da man sie nur in großen Formaten anfertigen konnte und es auch noch keine Möglichkeiten zur Herstellung von Abzügen gab. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts blieb die Fotografie also nur den sehr wohlhabenden Gesellschaftsschichten vorbehalten. Der französische Fotograf Adolphe-Eugène Disdéri machte im Jahr 1854[28] eine Erfindung, die die Entwicklung der Porträtfotografie sowie deren Rezeption in der Bevölkerung entscheidend beeinflussen sollte. Disdéri erfand ein Verfahren, das er sich patentieren ließ und mit dessen Hilfe es gelang, auf eine Glasnegativplatte anstatt von einer vier bis acht verschiedene Aufnahmen[29] zu belichten. Das senkte die Produktionskosten und damit auch die Preise für die fertigen Fotografien. Diese Carte de Visite-Fotografien oder einfach Visitfotografien[30] genannten Bilder konnten sich nun auch die neuaufsteigenden Schichten des Bürgertums leisten. Ab 1859/60 hatte sich dieses Format gegenüber anderen durchgesetzt.[31]

---

[27] Wiegand, Thomas: Ferdinand Tellgmann. Gewerbsmäßiges Portraitieren in Malerei und Fotografie um 1850, Kassel 1994, S. 136.
[28] Hoerner 1989, S. 67.
[29] Hesse, Wolfgang; Starl, Timm (Hrsg): Der Photopionier Hermann Krone – Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert, Marburg 1998, S. 68.
[30] Das Format war entsprechend kleiner als das der bisherigen Fotografien. Die Fotos hatten in etwa die Maße des heutigen 6 x 9 cm-Formats, welches der Größe einer Visitenkarte entspricht.
[31] Hesse/Starl 1998, S. 68.

Trotz all dieser Entwicklungen betrug die Anzahl derer, die sich im 19. Jahrhundert den Gang zum Fotografen leisten konnte, nur höchstens 15% der Bevölkerung[32]. In Österreich konnten sich bis 1880 auch allenfalls 10% der Bevölkerung eine Fotografie leisten.[33] Diese Angaben verwundern nicht, wenn man die Preise für Fotografien mit den Löhnen und Gehältern der Menschen vergleicht. Ein Dutzend Visitbilder kosteten in den 1860er Jahren durchschnittlich etwa zwei bis drei Taler[34]; der Wochenlohn eines Tagelöhners, Handwerkers oder Fabrikarbeiters, also des größten Teils der Bevölkerung, betrug nur etwa anderthalb bis drei Taler[35]. Die breite Masse der Bevölkerung war also zunächst noch weitgehend vom Medium Fotografie ausgeschlossen. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnten es sich dann auch weniger vermögende Personen leisten, sich fotografieren zu lassen.[36] Grund dafür waren sicherlich auch die standardisierten Kulissen und Posen, die noch einmal zu einer Verbilligung der Porträtfotografien beitrugen.

Die Gründe für den Gang zum Fotografen lagen vor allem in dem Wunsch nach repräsentativer Darstellung. Die rasante Entwicklung der Industriekultur im 19. Jahrhundert und der wirtschaftliche Aufschwung während der Gründerzeit verhalfen dem Bürgertum zum Aufstieg. Diese neu gewonnene gesellschaftliche Stellung wollte man nach außen hin zeigen, das Medium Fotografie bot sich dazu an. Man ließ sich zu speziellen Anlässen wie Fest- und Feiertagen fotografieren oder um die Fotografien als Visitenkarten weiterzugeben. Die Bilder wurden in Alben gesammelt und zur Ansicht herumgezeigt. „Für das aufgeklärte, liberale Bürgertum war das modernste Medium das zeitgemäße Darstellungsmittel.“[37]

---

[32] Hesse, Wolfgang; Schumann, Katja (Hrsg.): Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen, Marburg 2006, S. 168.
[33] Starl, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 45 (Anm. 16).
[34] Wiegand 1994, S. 225.
[35] Wiegand 1994, S. 221.
[36] Wiegand 1994, S. 176.
[37] Ebd.

3.3 Das Interieur der Aufnahmeräume

3.3.1 Mobiliar, Requisiten und Hintergründe

Bei der fotografischen Inszenierung griff das Bürgertum, wohl aus Mangel an eigenen, auf die Darstellungsstandards des Adels zurück, die sich über die Jahrhunderte in der Porträtmalerei entwickelt und manifestiert hatten. Aus der Malerei bekannte Stilelemente wie der seitlich geraffte Vorhang oder die Säule aus dem Barock[38] fanden sich deshalb auch schon bald als Ausstattungsgegenstände in allen fotografischen Ateliers wieder. Während in den 1860er Jahren die Aufnahmeräume meist noch mit Gebrauchsmöbeln ausgestattet waren, tauchten mit Beginn der 1870er Jahre seriell gefertigte Atelierausstattungen auf.[39] Gleiche Möbelstücke oder Kulissen finden sich auf Fotografien verschiedenster Ateliers wieder. Typisch waren gedrechselte Stühle, kleine Tischchen, Sekretäre, Balustraden, Säulen und Postamente, die den Porträtierten während der Aufnahme auch gleichzeitig als Stütze dienten. Insgesamt waren die fotografischen Kulissen Modeströmungen unterworfen. So gab es zu den verschiedenen Zeiten mal barockisierende Ausstattungsgegenstände, dann wieder an die Renaissance angelehnte oder aber Gegenstände, die die Leichtigkeit des Rokoko widerspiegeln sollten. Teilweise finden sich verschiedene historisierende Möbeltypen auch auf ein und derselben Aufnahme.

Immer wiederkehrende Requisiten sind Blumenarrangements oder auch Bücher, die, in der Hand gehalten oder auf einem Tisch liegend, einen bestimmten Bildungsgrad des Porträtierten, ob nun vorhanden oder nicht, symbolisieren sollten. Beliebtes Requisit waren außerdem aufgeschlagene Fotoalben.

Die Rückwände der Aufnahmeräume zierten meistens gemalte Hintergründe, die Landschaften, Parkszenen oder Architekturelemente wie Säulen oder Kamine zeigen. Sie sollten romantisch wirken und passen doch teilweise gar nicht zum Mobiliar oder zur Kleidung der porträtierten Personen. Auch hier kam die Idee wiederum aus der Malerei, denn Landschaftshintergründe finden sich bereits in den Porträts der Renaissance.

Die Verwendung der gemalten Hintergründe wie auch des restlichen Beiwerks wurde in den einschlägigen Fachzeitschriften häufig kritisiert. Vor allem zum

---

[38] Peters 1979, S. 77.
[39] Maas 1977, S. 78.

Ende des 19. Jahrhunderts wurden, auch unter dem Einfluss der aufkommenden kunstfotografischen Bewegung, diese immer gleichen Interieurszenerien mehr und mehr verurteilt und als „schablonenhaft“ bezeichnet.[40] Die Atelierfotografen wehrten sich jedoch gegen diese Kritik mit dem Argument, das Publikum wolle in ebensolchen Kulissen abgebildet werden.

3.3.2 Die Industrie für fotografische Utensilien

Aufgrund des Bedürfnisses nach Repräsentation beim Bürgertum sowie der damit verbundenen raschen Zunahme von Porträtfotografien aber auch der besonderen Wünsche, was die Kulissen anging, entwickelte sich bereits mit Beginn der 1870er Jahre eine Industrie, die sich auf die Produktion von Atelierausstattung spezialisiert hatte.[41] Man konnte nun speziell für den Gebrauch im Fotoatelier hergestellte Möbel, Hintergründe und auch Dekorationsmaterial im Fachhandel kaufen. Beworben wurden diese Spezialgeschäfte in den fotografischen Fachzeitschriften.
Um kleineren und weniger bemittelten Ateliers die Möglichkeit zu bieten, ihren Kunden verschiedene gemalte Hintergründe zur Auswahl zu stellen, war um 1880 sogar ein Hintergrundturnus eingerichtet worden, bei dem diese im Abonnement leihweise zur Verfügung gestellt wurden.[42]

4 Das Prinzip des Unsichtbaren

4.1 Typologie des Unsichtbaren in Atelierfotografien

Auf den Atelierfotografien sind häufig Dinge zu sehen, die eigentlich verborgen bleiben sollten. Trotz aller Bemühungen seitens der Fotografen sind sie bei genauer Betrachtung dennoch sichtbar. Die auf den untersuchten Aufnahmen erkennbaren Formen von Unsichtbarkeit können in drei Kategorien eingeteilt

---

[40] Koetzle, Hans-Michael; Pohlmann, Ulrich: Münchner Kreise. Der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868-1944, Bielefeld 2007, S. 35.
[41] Maas 1977, S. 78.
[42] Kempe, Fritz: Nachwort. In: Dröscher, Elke (Hrsg.): Kinder-Photo-Album, Dortmund 1980, S. 190.

werden, die im folgenden vorgestellt und anhand von Beispielfotografien deutlich gemacht werden.
An dieser Stelle ist noch darauf hinzuweisen, dass auf den Schwarz-Weiß-Fotografien des 19. Jahrhunderts natürlich auch die Farben von Kleidung, Haut, Haar etc. unsichtbar bleiben. Dieser Punkt soll jedoch nicht weiter verfolgt werden, da die Farbe weder absichtsvoll noch aus ästhetischen Gesichtspunkten verborgen wurde; es gab schlicht und einfach noch nicht die Möglichkeit der Farbfotografie.

4.1.1 Das unsichtbare Atelierinterieur

4.1.1.1 Hintergründe, Mobiliar und Böden

Das Atelierinterieur diente der Porträtaufnahme als Kulisse. Es sollte eine Art Bühne darstellen, auf der eine Szene gespielt wurde, die in der Realität so gar nicht existierte. Ein wichtiges Utensil war in diesem Zusammenhang zunächst einmal der bereits angesprochene Hintergrund. Es soll an dieser Stelle nicht mehr darum gehen, was die Hintergründe nach außen darstellten, sondern um die Dinge, die auf den Fotografien nicht zu sehen sind bzw. nicht zu sehen sein sollten. Es sollen die Fragen behandelt werden, woraus die Hintergrundwände bestanden, wie sie bewegt werden konnten und wie man zu kaschieren versuchte, dass es sich bei ihnen nur um zweidimensionale Bilder handelte.
Bevor man Papier zur Vervielfältigung von Fotografien verwendete, war es noch möglich gewesen, die gewünschten Kulissen nachträglich auf die Platte zu malen. Die Verwendung von Albuminpapier machte es aber notwendig, diese bei Erstellung der Aufnahme gleich mitzufotografieren. Die Hochzeit der zu diesem Zweck angefertigten Hintergründe lag dementsprechend zwischen 1860 und 1900.[43] Die auf Papier und feine oder gröbere Leinwände gemalten Hintergründe[44] wurden von den Fotografen entweder selbst angefertigt oder aber bei einschlägigen Firmen gekauft und dann im Aufnahmeraum aufgehängt oder aufgestellt. Um die sperrigen Wände schnell und einfach an den gewünschten

[43] Maas 1977, S. 78.
[44] Eder 1893, S. 74.

Ort im Atelier schieben zu können, befestigte man sie teilweise auch auf Rollen.[45]

Für ein Fotoatelier, das den unterschiedlichen Kundenwünschen gerecht werden wollte, war es im 19. Jahrhundert unabdingbar, verschiedene Kulissen anzubieten. Welche Technik zum Wechseln dieser „Bühnenbilder“ ein Atelier verwendete, hing vor allem mit der Beschaffenheit des Aufnahmeraums zusammen. Otto Buehler empfahl, den größten vorhandenen Hintergrund an der Rückseite des Aufnahmeraums zu befestigen und dort dauerhaft zu belassen. Die kleineren könnten dann bei Bedarf entsprechend davor gerückt werden. Bei zu schmalen Ateliers, die kein Verrücken zu den Seiten zuließen, befürwortete er in den Boden versenkbare Hintergründe, für die jedoch ein Loch in den Fußboden eingelassen werden müsse. Wenn keine dieser Techniken Anwendung finden könne, müssten Trommeln benutzt werden, auf die die Leinwände gerollt würden. Da sie beim Auf- und Abrollen jedoch schnell Falten und Knicke bekämen, eigne sich bei dieser Methode grundsätzlich nur Tuch als Material.[46]

In Eders Lehrbuch aus dem Jahr 1893 finden sich dagegen nur feststehende, teilweise drehbare, Hintergrund-Schirme sowie solche, die von der Decke hingen.[47]

Nicht immer ist es den Fotografen geglückt, einen unsichtbaren Übergang zwischen der unteren Begrenzung der Hintergrundleinwand und dem Boden zu erreichen. Kaschierungsversuche sind zum Beispiel bei Naturhintergründen mithilfe von Tüchern als Bodenbelag belegt.[48]

Beliebte Hilfsmittel zum Verbergen dieser Übergänge waren auch Felsen oder Baumstümpfe aus Pappmaché, die noch zusätzliche Tiefe in der Aufnahme vortäuschen sollten. Säulen oder auch Tische, auf die man sich aufstützen konnte, ließen sich in der Höhe verstellen, so dass sie an den jeweiligen Kunden angepasst werden konnten. Die aus dem Atelierbedarf stammenden Möbel waren weder vergoldet noch poliert sondern mit matter grauer Farbe bestrichen, damit sie das Licht nicht zu sehr reflektierten.[49] Auf dem Mobiliar erkennbare Reflexionen waren dagegen häufig nur aufgemalt.

---

[45] Hoerner 1989, S. 42.
[46] Zum letzten Abschnitt siehe: Buehler 1869, S. 57-58.
[47] Eder 1893, S. 69-76.
[48] Rehnig 1999, S. 332.
[49] Zum letzten Abschnitt siehe: Buehler 1869, S. 60.

Auch wenn ein Porträt als Ganzfigur aufgenommen wurde, spielte der Fußboden eine eher untergeordnete Rolle, denn er nahm meist nur weniger als ein Viertel der gesamten Bildfläche ein. Trotz des geringen beanspruchten Platzes versuchte man aber auch beim Boden das Auge des Betrachters zu täuschen. Ausgelegte Teppiche sollten der gesamten Szenerie einen gediegenen Anschein geben. Waren die zu diesem Zweck ausgerollten Läufer jedoch nicht groß genug, kam es vor, dass die Dielenbretter vorn hervorschauten. Teilweise handelte es sich beim Bodenbelag auch nur um einfache Matten, die hochwertige Teppiche vortäuschen sollten.[50] Darüber hinaus boten Händler für fotografische Utensilien auch Fußbodenteppiche an, die zum Hintergrund passten und direkt an diesen anschließen sollten.[51] Dass dieser Übergang nicht immer perfekt gelang, wird im folgenden noch deutlich.

4.1.1.2 Beispiele

1 Unbeschnittene Atelierfotografie zweier Frauen

Abbildung 1 zeigt eine in den 1860er Jahren entstandene, unbeschnittene Porträtfotografie, auf der der Kulissenaufbau im Aufnahmeraum eines fotografischen Ateliers klar erkennbar ist. Der auf Papier oder Stoff gemalte Hintergrund zeigt eine Landschaftsszene mit Bäumen. An der linken Seite wurde zusätzlich ein Vorhang drapiert. Die beiden porträtierten Damen stehen vor der gemalten Wand, zwischen ihnen ist eine Balustrade aus Eisen oder einem eisenimitierenden Material aufgestellt worden. Diese diente ihnen einerseits als Stütze und sollte der Aufnahme andererseits zu mehr Tiefe verhelfen. Zusätzlich ist an der linken Bildseite noch ein Blumenkübel zu sehen, der wohl auf einem Postament steht. Es wurden also gleich mehrere der typischen Bildmotive in einer Aufnahme untergebracht. Gut erkennbar ist hier auch die Art der Bodengestaltung, bei der Fliesen auf die Holzdielen des Atelierraums aufgemalt

[50] Milde, Horst: Dresdner Atelierfotografie zwischen 1860 und 1914, Dresden 1991, S. 13.
[51] Photographische Mitteilungen. Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit, 18. Jahrgang, Berlin 1881/82, S. 185. Hier zitiert nach: Hoerner 1989, S. 41.

wurden. Zum einen war dies wohl eine Methode, teuren Teppichboden zu sparen[52], zum anderen passen Fliesen aber auch besser zur verwendeten Balustrade und dem Hintergrund, die den Anschein einer Außenszene geben. Einen besonderen Reiz dieser unbeschnittenen und in dieser Form sicherlich nicht verkauften Aufnahme macht auch die im Hintergrund erkennbare Zuschauerin aus. Sie mag eine Begleitperson, eine wartende Kundin oder aber eine Mitarbeiterin des Ateliers gewesen sein. Insgesamt sagt das Bild viel über die Art und Weise aus, mit der Atelierfotografie im 19. Jahrhundert betrieben wurde.

In ungeschnittenem Zustand erhaltene Fotografien können außerdem viel über die Gestaltung und Technik der Hintergründe offenbaren. Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Fotografie zweier Jungen aus dem Jahr 1899 (Abbildung 2). Am rechten Bildrand ist eine übermannshohe Apparatur mit mehreren untereinander angeordneten Rollen zu sehen. Sie trugen die aufgerollten Hintergründe, die sich je nach gewünschter Szenerie entrollen ließen.

2 Unbeschnittene Atelierfotografie zweier Jungen

3 Vor einer gemalten Kulisse sitzender Mann

Ein Beispiel für ein wenig gelungenes Arrangement aus gemaltem Hintergrund und Bodenbelag ist eine Fotografie aus dem untersuchten Konvolut (Abbildung 3). Die Leinwand, die eine Landschaft mit architektonischen Elementen zeigt, ist nachlässig aufgehängt worden; sie rollt sich am unteren Ende ein. Der Übergang zum Boden ist dadurch ebenfalls deutlich erkennbar. Der Bodenbelag selbst ist zu kurz, so dass auch hier der eigentliche Atelierfußboden vorn hervorschaut.

[52] Maas 1977, S. 77.

Das Problem bei zweidimensionalen Hintergründen, die dreidimensionale Elemente wie Säulen oder Kamine abzubilden versuchen und direkt an den Fußboden anschließen, ist, dass die Perspektiven des dargestellten Raumes nicht stimmen. Ein Beispiel hierfür ist die Porträtfotografie eines Mannes aus dem Bestand des Vereins für die Geschichte Berlins, bei der es scheint, als ob der Kamin kurz über dem Fußboden in der Luft schwebe (Abbildung 4).

4 Sigmund David

4.1.2 Die unsichtbaren Hilfsmittel

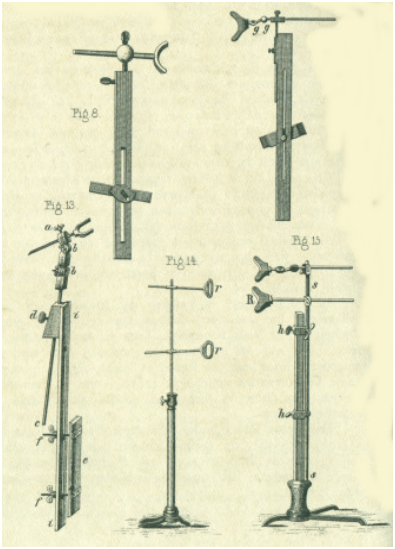
4.1.2.1 Kopf- und Körperhalter

4.1.2.1.1 Modelle und Anwendung

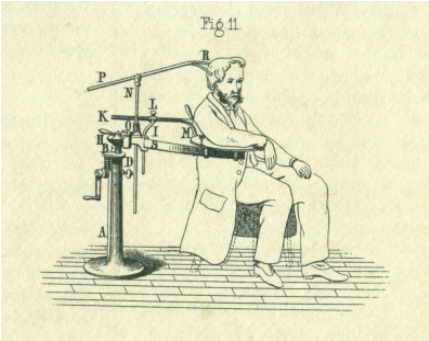
Die bereits erwähnten technischen Unzulänglichkeiten machten es notwenig, zu Hilfsmitteln zu greifen, die es ermöglichten, scharfe, unverwackelte Aufnahmen von Menschen zu erzielen. Denn schon kleinste Bewegungen während der im Sekundenbereich liegenden Belichtungszeit ließen die aufgenommene Person auf der fertigen Fotografie verschwommen erscheinen. Vor allem der Kopf war von diesem Problem betroffen. Um dies zu verhindern, verwendete man bis in das 20. Jahrhundert hinein sogenannte Kopf- oder auch Körperhalter. Es gab je nach Anforderung verschiedene Modelle auf dem Markt, die aufgrund ihrer Verstellbarkeit auch unterschiedlichen Körpergrößen angepasst werden konnten. Bei Otto Buehler finden sich Abbildungen verschiedener Typen von Kopf- und Körperhaltern (Abbildung 5).[53] Darunter waren einfach gefertigte Halteapparate, die an eine Stuhl- oder Sessellehne angeschraubt werden konnten und eine Stützvorrichtung für den Kopf besaßen (Abbildung 5, obere Reihe). Da die zu fotografierende Person bei diesen Modellen saß, wurde ihr Körper durch die Rückenlehne des Sitzmöbels gestützt, und die Arme konnten auf den Armlehnen abgelegt werden. Die komplizierter gebauten Modelle waren vor allem für Auf-

[53] Buehler 1869, S. 54/55.

nahmen stehender Personen konzipiert (Abbildung 5, Figur 14 und 15). Sie besaßen einen Standfuß und auch eine Haltevorrichtung für den Rücken. Die einfachen Kopfhalter ohne Fuß bestanden zum größten Teil aus Holz. Die stehenden Apparate waren dagegen aus Eisen gefertigt und wogen etwa 36-40 Pfund.[54] Das Gewicht war notwendig, damit sie fest auf der Erde standen und dem Aufzunehmenden genügend Halt zu geben vermochten. Alle Kopf- und Körperhalter bestanden aus verschiedenen Stangen, Gelenken und Schrauben, die eine Höhenverstellbarkeit ermöglichten. Ihre Konstruktionsformen und Techniken werden bei Buehler ausführlich erklärt.



5 Kopf- und Körperhaltermodelle



6 Universal-Halteapparat von Sarony

Buehlers Figur 11 (Abbildung 6) zeigt den Universal-Halteapparat von Sarony. Die Vorteile, die dieses Modell mit sich brachte, lagen darin, dass es gleich mehrere Stützpunkte bot. Neben dem Kopf konnten auch Hüfte bzw. Rücken gestützt werden. Zusätzlich gab es eine Vorrichtung zum Ablegen des Arms. Die senkrechte Säule des 100 Pfund wiegenden Geräts konnte fest in den Boden eingelassen werden.[55] Die einzelnen davon abzweigenden Halterungsteile waren durch das Einsetzen flexibler Gelenke in alle Richtungen verstellbar und ließen sich somit an jede Person anpassen. Von der Vorrichtung zum Halten des Kopfes hieß es, sie ließe sich so verstellen, dass sie sich „auch dem modernsten und phantastischsten Damenkopfputz“ anpasse.[56] Dieser 1866 von Sarony erfundene Halteapparat wurde wegen seiner großen Bequemlichkeit vom Herausgeber der „Philadelphia Photographer“ mit den folgenden, wohl

[54] Buehler 1869, S. 62.
[55] Ebd.
[56] Ebd.

stark übertriebenen Worten lobend erwähnt: „Man fühlt sich darin ebenso bequem wie am Schreibtische, bequemer noch.“[57]

Josef Maria Eder erwähnt in seiner Publikation einen aus Eisen gefertigten Kopfhalter[58], der bei stehenden Personen angewendet wurde und unter dem Namen „amerikanischer Kopfhalter“ bekannt gewesen sein soll. Hierbei handelte es sich tatsächlich um einen reinen Kopfhalter, da eine Rückenstütze fehlte. Ein durch Kugelgelenke nach allen Seiten beweglicher Halteapparat war „der White´sche Kopfhalter (von Blochwitz in Dresden)“ (Abbildung 21, links; S. 36). Dieser besaß einen Kopf- und einen Rückenhalter und konnte, wenn man den oberen Teil vom Stativ abschraubte, auch an einem Stuhl befestigt werden. Auch Eder weist darauf hin, dass es spezielle Kopfhalterteile gäbe, die insbesondere für Damenfrisuren geeignet seien. Dieser Umstand macht deutlich, dass sich die Porträtfotografen auch mit Fragen der aktuellen Mode[59] auseinandersetzen mussten, denn nicht jeder Kopfhalter schien sich für jede Frisur geeignet zu haben. Die Gabel des dort vorgestellten Kopfhalters besaß anstatt von üblicherweise zweien drei Gabelteile, die auch bei höheren Frisuren ausreichend Halt bieten sollten.

Hermann Vogel nennt ebenfalls zwei unterschiedliche Halteapparate[60], von denen einer in Amerika, der andere in Deutschland gebräuchlich sei. Beide besaßen je eine Vorrichtung zum Halten des Rückens und eine zum Halten des Kopfes. Auch sie konnten mittels in Gelenken steckenden Stangen individuell an den Körper angepasst werden. Die in Amerika übliche Form, die „Wilson´s improved rect“, bezeichnet Vogel als geeigneter für aufrecht stehende Figuren, da ihr Kopfhalter stabiler sei. Im Gegensatz zum deutschen, der auf drei Füßen stand, ruhte das amerikanische Modell auf einer Platte.

Darüber hinaus gab es auch Sitzmöbel mit integrierten Stützfunktionen. Eine bei Hoerner abgebildete Zeichnung[61] zeigt einen mit Fransen verzierten Sessel, der höhenverstellbare Stützen sowohl für den Kopf als auch für den Rücken und die Arme besaß. Ähnlich verzierte Polstersessel finden sich auch auf Fotografien

---

[57] Zitiert nach: Buehler 1869, S. 62.

[58] Zu den folgenden Ausführungen siehe: Eder 1893, S. 77-79.

[59] Auch das Thema Kleidermode stellte die Fotografen immer wieder vor Probleme, da die in der Mitte des 19. Jahrhunderts von den Damen getragenen Krinolinenröcke teilweise so ausladend waren, dass sie nicht komplett ins Bild passten. Das führte vor allem dann zu Problemen, wenn die Hintergrundleinwände zu schmal waren.

[60] Zu den folgenden Ausführungen siehe: Vogel 1870, S. 242.

[61] Hoerner 1989, S. 43 (Abb. 32).

innerhalb des untersuchten Konvoluts; die Kopfstützen der Sessel blieben auf diesen Bildern aber hinter den porträtierten Personen unsichtbar.
Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte der Fotograf Nicola Perscheid dann einen neuartigen Körperhalter, „Nike“ genannt, bei dem der Kopf gar nicht mehr gehalten wurde. Der Apparat diente lediglich als Mittel zum Anlehnen des Körpers.[62]

Dass die Kopf- und Körperhalter im 19. Jahrhundert als unerlässliches Utensil der Atelierfotografen gesehen wurden, beweisen zahlreiche Aufnahmen, auf denen sie hinter der aufgenommenen Person zu sehen sind. Doch vonseiten der Kunden gab es immer wieder Einwände gegen die Apparate. Das kalte, harte Metall, das den Kopf berührte, wurde als unangenehm und einengend empfunden und erinnere an den Besuch beim Zahnarzt[63]. Man erhalte außerdem den Eindruck, sich mit dem Kopfhalter mehr zu bewegen als ohne ihn. Vogel weist jedoch darauf hin, dass dem Kunden in einem solchen Fall erklärt werden müsse, dass die Bewegung bei freiem Kopf, also ohne Halteapparat, zwar unbewusst geschehe, aber sehr wohl vorhanden sei.[64]
Insgesamt betrachtet gingen die Meinungen über die Kopf- und Körperhalter auseinander. Viele Atelierfotografen sahen in der Verwendung der Apparate eine Notwendigkeit, auch wenn sie sich sehr wohl der Tatsache bewusst waren, dass dadurch einiges an Ausdruck und Natürlichkeit beim Modell verloren ging. Interessanterweise rieten Fotografen dennoch dazu, ihren opponierenden Kunden zu sagen, dass sie sich mit dem Kopfhalter zwar steif fühlen, dies aber auf dem Foto keineswegs so aussähe.[65] Die Vorgehensweise in Bezug auf die Anwendung von Kopf- und Körperhaltern mag auch damit zusammengehangen haben, dass man schlichtweg den Aufwand vermeiden wollte, wegen einer verwackelten Aufnahme einen weiteren Versuch durchführen zu müssen, wofür dann auch eine neue Negativplatte notwendig gewesen wäre. Eine Steigerung sowohl der Produktionszeit als auch der Kosten wären die Folge gewesen.

---

[62] Schumann, Katja: Nicola Perscheid (1864-1930). Forschungen zu einem Berufsphotographen im Kontext der Kunstphotographie um 1900, Dresden, TU, Magisterarbeit 2003. Hier zitiert nach: http://photo.dresden.de/de/04/c_78.php. – Aktualisierungsdatum: 8.6.2009.
[63] Photographisches Wochenblatt. Zeitschrift und Repertorium für Photographie und vervielfältigende Künste, 11. Jahrgang, Berlin 1885, S. 45.
[64] Vogel 1870, S. 454.
[65] Vogel, Hermann Wilhelm: Photographische Kunstlehre, Berlin 1891. Hier zitiert nach: Scheid 1987, S. 228.

Die starre Pose, die durch die Verwendung von Halteapparaten entstand, wurde vonseiten der bürgerlichen Kunden auch gar nicht als Kritikpunkt angeführt. Charakterlicher Ausdruck, der sich durch eine natürlichere Haltung ergeben hätte, stand für sie weniger im Vordergrund, vielmehr sollte ein Porträt repräsentativ wirken. Es wurde dabei vor allem Wert auf Kleidung, Kulisse und Requisiten gelegt. Timm Starl beschreibt dieses Phänomen sehr treffend:

> „Die Kopfstütze war [...] weniger Folterinstrument als Mittel dafür, daß nichts Zufälliges, Spontanes Eingang in die Konterfeis fand; desgleichen ermöglichten und verlangten die Belichtungszeiten [...] ein Bild des In-sich-versunken-Seins, der Sammlung, der nach außen getragenen Selbstsicherheit, des Repräsentativen.“[66]

Kritik gegen die starre Haltung der Porträtierten und die daraus resultierende Ausdruckslosigkeit der gesamten Aufnahme wurde vor allem zum Ende des 19. Jahrhunderts vonseiten der Fachleute laut. Auch Buehler riet von der Verwendung von Kopfhaltern ab. Sie sollten höchstens bei älteren Leuten angewendet werden und auch dann nur unter der Voraussetzung, dass es sich um ein gut konstruiertes, flexibles Gerät handelte, welches sich den Körperbewegungen anzupassen vermochte.[67] Überhaupt wurde immer wieder geraten, die zu porträtierende Person nicht in den Halteapparat hineinzuzwängen, sondern sie zunächst die gewünschte Haltung einnehmen zu lassen und den Kopfhalter erst dann anzupassen. Dass diese Forderung gestellt wurde, beweist, dass man es in der Praxis oft genau andersherum machte. Auch wurde es als wichtig erachtet, dass der Kunde, sobald der Kopfhalter eingestellt war, nicht unnötig auf den Beginn der Aufnahme warten musste[68], etwa indem man die Platten erst noch vorbereitete oder die Kamera einstellte.

4.1.2.1.2 Beispiele

Benutzte ein Fotograf bei einer Aufnahme einen Kopfhalter, so musste er sich auch mit der Frage auseinandersetzen, wie er das Gerät für den Betrachter der fertigen Fotografie unsichtbar machte. Auf vielen Fotografien ist der dreibeinige oder aus einer festen Platte bestehende Fuß am Boden hinter der porträtierten

---

[66] Starl 1991, S. 18.
[67] Buehler 1869, S. 62.
[68] Vogel 1870, S. 456.

Person gut zu erkennen. Die senkrechte Säule, von der die Stangen für die Kopf- oder Körperstütze abgingen, wurde dagegen in den meisten Fällen durch den Körper des Modells verdeckt.

Auf Abbildung 7 ist hinter dem in Arbeitskleidung abgebildeten Mann der dreibeinige Fuß eines Halteapparats zu sehen, das Standbein des Mannes verdeckt dabei den schlanken Korpus des Geräts. Retuschearbeiten wurden bei dieser Aufnahme nicht vorgenommen. Der Fotograf hatte den Halteapparat wahrscheinlich als so gut wie unsichtbar eingestuft und deshalb eine Retusche als nicht notwendig erachtet. Auf Abbildung 8 ist der Fuß des Halteapparats bei genauem Hinschauen ebenfalls gut erkennbar, selbst der untere Teil der senkrechten Stange ist zu sehen. Das Gerät steht jedoch so nah an der Säule, dass es mit dieser zu verschmelzen scheint und darum nicht sofort ins Auge fällt.

Auch bei sitzenden Personen wurden gern Kopfhalter angewendet. Zwischen den Stuhlbeinen auf Abbildung 4 ist der Standfuß eines solchen zu sehen. Der samtbezogene Stuhl mit seiner praktischen Armstütze und der Fransenborte ist ebenfalls ein beliebtes Utensil in fotografischen Ateliers gewesen. Er findet sich auf verschiedenen anderen Fotografien wieder.

Das Sichtbarsein des Kopfhalterfußes ist vor allem ein Phänomen bei Männerporträts. Aufgrund der langen und häufig weit ausladenden Röcke bleiben sie auf Frauenporträts meistens gut verborgen, aber es gibt auch Ausnahmen.

7 Mann in Arbeitskleidung

8 Mann mit Zylinder in der Hand

Da vor allem von Frauen häufig Aufnahmen im Profil gemacht wurden, kam es vor, dass man den oberen Teil des Kopfhalters sah. Auf Abbildung 9 ist zwischen Schulter und Kopf des Modells eine schmale Stange mit Schrauben zu sehen, die zweifellos zu einem Kopfhalter gehörte.

9 Im Profil stehende Frau mit Kopfschmuck

Manchmal machte sich der Fotograf auch die Mühe, die sichtbaren Teile eines Halteapparats wegzuretuschieren. Hier muss man teilweise schon sehr genau hinsehen, um die verbliebenen Spuren zu erkennen. Auf Abbildung 10 wurden sowohl Retuschearbeiten am Standfuß als auch am senkrechten Schaft vorgenommen. Bei einer weiteren Fotografie aus dem untersuchten Bildbestand ist wiederum der obere Teil eines Halteapparats zu sehen (Abbildung 11). Die Dame wurde zwar von vorn aufgenommen, im hinter ihr stehenden Spiegel, der sie noch einmal im Profil zeigt, sieht man jedoch in Halshöhe die wegretuschierte Querstange des Kopfhalters.

10 Stehender junger Mann

11 Stehende Frau mit Spiegel

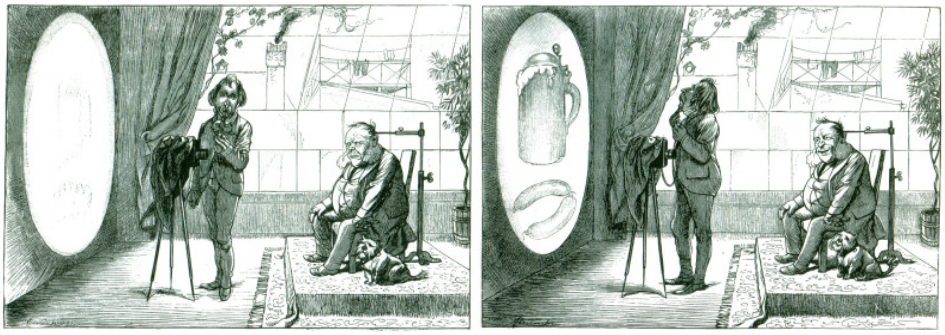
Ausschnittvergrößerung von Abb. 11

4.1.2.1.3 Kopf- und Körperhalter in der Karikatur

Die Fotografie hielt bald nach ihrer Einführung auch Einzug in die Karikatur. Ein Gegenstand, der immer wieder für Spott sorgte, war dabei der Kopfhalter. Die Karikaturisten stellten ihn in übertriebener Weise als Folterinstrument dar. Die Darstellung eines Mannes mit Kopfhalter in einer fotografischen Sitzung (Abbildung 12) sollte stark überspitzt deutlich machen, wie sich ein Atelierkunde während der langen Belichtungszeit gefühlt haben musste; der Karikaturist verglich es mit einer Hinrichtung. Die Zeichnung eines französischen Humoristen soll eine Szene dargestellt haben, in der die Perücke eines Kunden am Kopfhalter hängen geblieben war.[69]

12 „Die Hinrichtung“

Karikaturen liefern aber trotz ihrer Übertreibung wertvolle Informationen über das Verhalten der Fotografen und ihrer Kunden. Die typischen Aussprüche „Jetzt nicht mehr bewegen!“ und „Bitte recht freundlich!“ wurden häufig als Bildunterschriften der Karikaturen verwendet. Die zweiteilige Zeichnung, die Abbildung 13 zeigt, sollte ein witziger Ratschlag für die Fotografen sein, wie es ihnen gelänge, einem in einen Kopfhalter eingezwängten Kunden ein Lächeln abzugewinnen, nämlich indem sie auf seine Eigenarten und Vorlieben eingingen.



13 „Erprobt und bewährt“

[69] Sagne, Jean: L'atelier du photographe, Paris 1984, S. 206.

4.1.2.2 Weitere Hilfsmittel

Um möglichst wenige der im Bild sichtbaren unschönen Nebeneffekte, die die anstrengende Prozedur des Fotografierens mit sich brachten, zu erhalten, verwendeten die Fotografen verschiedene Hilfsmittel.

Auf einigen zeitgenössischen Abbildungen fotografischer Ateliers ist ein im Aufnahmeraum stehendes Piano zu sehen. Dieses diente nicht, wie man zunächst vermuten könnte, als Hintergrundrequisit für die Fotografien sondern dazu, die Kundschaft während der Aufnahme durch sanfte Klänge zu beruhigen. Man versprach sich außerdem durch die Ateliermöblierung ganz allgemein, den Gesichtsausdruck der Aufzunehmenden positiv zu beeinflussen. Liesegang meint, durch eine elegante Einrichtung „die Personen [...] in eine heitere und aufgelegte Stimmung“ zu versetzen, „damit sie einen möglichst vorteilhaften Gesichtsausdruck annehmen“[70].

Für den Moment der Aufnahme benutzten die Fotografen ebenfalls gern Hilfsmittel, die den Gesichtsausdruck ihrer Kunden weniger starr erscheinen ließen. Die Aussprüche „Bitte nicht mehr bewegen!“ oder auch „Bitte recht freundlich!“ bewirkten jedoch häufig das genaue Gegenteil. Der Aufzunehmende versteifte sich, und seine Augen nahmen einen angestrengten Ausdruck an. Um dem entgegen zu wirken, sollte der Blick während der Belichtung auf einem bestimmten Punkt in der Nähe der Kamera ruhen. Zusätzlich ließ sich ein interessierter Gesichtsausdruck erzielen, indem man Vorrichtungen verwendete, die verschiedene Bilder zeigten. Die Karikatur im vorigen Kapitel (Abbildung 13) zeigt diese Methode, wenn auch humoristisch umgesetzt, in Anwendung. Der Wiener Fotograf Fritz Luckert benutzte zu diesem Zweck eine auf einem Ständer befestigte drehbare Scheibe, die nacheinander verschiedene Visitkartenbilder zeigen konnte. Der Wechsel der Bilder geschah automatisch durch ein Uhrwerk mit Springvorrichtung.[71]

---

[70] Hier zitiert nach: Baier 1966, S. 281.

[71] Photographische Notizen. Berichte über die neuesten Erfahrungen und Fortschritte im Gebiete der Photographie, 7. Jahrgang, Wien 1871, S. 112. Hier zitiert nach: Hoerner 1989, S. 44.

4.1.3 Die unsichtbaren Schönheitsmakel

4.1.3.1 Retuschen am Porträt

Die als „unsichtbare Schönheitsmakel“ bezeichnete Kategorie meint die auf der Fotografie vorgenommenen Veränderungen am Aussehen einer porträtierten Person. Mithilfe von Retusche sollte ein in natura nicht vorhandenes Äußeres vorgetäuscht werden.

Im Prinzip war es mit der Kamera möglich, eine Person mit allen ihren Stärken und Schwächen dokumentarisch aufzuzeichnen. Doch ebenso wie in der heutigen Zeit wünschten sich auch die Kunden im 19. Jahrhundert, nicht der Realität entsprechend sondern geschönt aufgenommen zu werden. Man war zwar einerseits fasziniert vom Medium Fotografie, welches Menschen genau abzubilden vermochte, andererseits wollte man aber auch seine kleinen Schönheitsfehler nicht mit auf dem Bild haben. Man wünschte sich nicht nur ein ähnliches sondern vor allem ein besonders vorteilhaftes Bild von sich selbst[72], ein Umstand der es häufig notwendig machte, das Foto im Nachhinein mithilfe von Negativ- oder Positivretusche zu verändern. Die geforderte „schöne“ Fotografie erzielte der Fotograf vor allem in den Zeiten, als man noch nicht auf der Platte oder dem fertigen Abzug retuschieren konnte, zunächst einmal durch die mittelbare Retusche, die im Vorfeld der Aufnahme gemacht wurde: Abstehende Ohren ließen sich etwa mit Klebewachs an den Kopf anlegen, hohle Wangen mit einem Wattebausch ausfüllen.[73]

Die im 19. Jahrhundert verwendete orthochromatische Fotoemulsion, die nicht empfindlich für die Farbe Rot war, brachte es außerdem mit sich, dass der Aufzunehmende vorher umfangreich weiß geschminkt werden musste, da rote Flecken, Hautunreinheiten oder Bartstoppeln im Gesicht sonst schwarz erschienen wären. Sommersprossen waren auf dem Foto nicht zu erkennen, wenn man die Wangen vorher rieb, bis sie rot wurden.[74] Erst mit der Erfindung der 1906 auf den Markt gekommenen[75] panchromatischen Filme hatte man diese Probleme nicht mehr, da sie die Farben tonwertrichtig in Graustufen wiedergeben konnten.

---

[72] Stolze, Franz (Hrsg.): Die Stellung und Beleuchtung in der Portrait-Photographie, Halle a. S., 1897, S. 47.
[73] Stenger 1950, S. 66.
[74] Ebd.
[75] Baatz, Willfried: Geschichte der Fotografie, 4. akt. Aufl., Köln 2004, S. 31.

Als Schönheitsmakel wurden bei Frauen vor allem zu breite Taillen empfunden, bei Männern Geheimratsecken und Glatzen. Bei beiden Geschlechtern wurden außerdem Falten oder Unebenheiten des Gesichts wegretuschiert und damit die Zeichen des Alters eliminiert. Gern wurden auch Veränderungen an der Mund- oder Nasenform vorgenommen.

Retuschen auf dem Negativ wurden mithilfe von Bleistiftstrichen ausgeführt. Das auf der Platte hinterlassene Blei erschien auf dem Positiv dann heller. Auf die Stellen dagegen, die auf dem Negativ zu hell waren und damit auf dem Abzug zu dunkel erschienen wären, tupfte man mit dem Finger verdünnte Retuschefarbe. Diese Methode fand zum Beispiel bei stark verschatteten Gesichtern Anwendung. Teilweise sind auf den mit dieser Technik bearbeiteten Platten sogar noch die Fingerabdrücke erkennbar.[76]

Die Veränderungen von Porträts durch Retusche gaben jedoch immer wieder Anlass zu Kritik. Es soll in diesem Zusammenhang 1868 von einem „Adonisierungsprozess“ gesprochen worden sein und das Retuschieren wurde als „pikantes Verbrechen“ tituliert.[77] Die durch die Verschönerungen und Verjüngungen entstandene Ausdruckslosigkeit in den Gesichtern der Porträtierten war Hauptkritikpunkt. Der Hamburger Fotograf R. Dührkoop schrieb etwa 1901 in einem Aufsatz:

> „Unsere Nachkommen werden erstaunt sein, welche schönen, aber ausdruckslosen Gesichter ihre Voreltern aus den Jahren 1860 bis 1900 hatten, denn gerade in diesen Jahren wütete die Retusche am verderblichsten.“[78]

Was er jedoch nicht wissen konnte, ist die Tatsache, dass eben diese Nachfahren in einer Zeit leben würden, in der durch digitale Bildbearbeitung nahezu alles im Bereich Retuschieren bzw. Unsichtbarmachen von Schönheitsfehlern möglich sein und ebenso wie bereits zu seiner Zeit auch angewendet werden würde.

---

[76] Zum letzten Abschnitt siehe: Vogel 2005, S. 110/111.
[77] Stenger 1950, S. 67.
[78] Hier zitiert nach: Baier 1966, S. 513.

4.1.3.2 Beispiele

Abbildung 14 zeigt das Porträt einer Frau, an deren Figur Veränderungen vorgenommen wurden. Eine schlanke Taille wünschte sich wohl jede Frau, doch auch mithilfe des einschnürenden Korsetts waren die ersehnten Maße hier wohl noch nicht erreicht worden, so dass mit Retusche nachgeholfen wurde. Die heute deutlich erkennbaren dunkleren Spuren dieser Arbeit waren bei Fertigstellung der Fotografie wahrscheinlich viel unauffälliger. Doch im Laufe der Zeit ist das Bild recht stark verblichen und vermag den unsichtbar gemachten Schönheitsfehler dadurch nicht mehr zu verbergen.

14 Kniestück einer Frau

Die beiden folgenden Fotografien stammen aus den Alben des Vereins für die Geschichte Berlins, weshalb man auch die Namen der abgebildeten Personen kennt.[79] Bei dem Porträt von P. H. de la Croix (Abbildung 15) wurde wieder etwas Haar auf die Glatze retuschiert. Ebenso verfuhr man bei der Fotografie Otto Noacks (Abbildung 16). Um den Effekt nicht unnatürlich aussehen zu lassen und wahrscheinlich auch, weil die Veränderung sonst zu offensichtlich gewesen wäre, hat der Retuscheur bei beiden Fotos nicht allzu sehr nachgebessert.

15 P. H. de la Croix

16 Otto Noack

Ausschnittvergrößerungen von Abb. 15 und 16

[79] Auf den Rückseiten der Fotografien sind der Name des Mitglieds und häufig noch Titel, Adresse, Beruf, Geburtsdatum oder auch das Antrittsdatum der Mitgliedschaft vermerkt.

4.2 Spezialität Kinderporträts

Fotografien von Kindern fanden im 19. Jahrhundert in der Bevölkerung großen Zuspruch. Zum einen war die Kindersterblichkeit noch relativ hoch, so dass man sich mit einem Foto ein Andenken schaffen wollte, zum anderen waren diese Bilder aber auch beliebte Geschenke für Verwandte und Bekannte, auf denen das an Festtagen zurechtgemachte Kind als Statussymbol vorgezeigt werden konnte[80]. Um diesen Kundenwünschen entsprechen zu können, spezialisierten sich einige Fotografen auf Kinderporträts. Ein in Berlin ansässiges und weithin bekanntes Atelier war das Atelier Loescher & Petsch[81]. Einer der Inhaber, Max Petsch, schrieb häufig über die Praxis des Fotografierens von Kindern in einschlägigen Fachzeitschriften und wurde dort überdies von seinen Berufsgenossen lobend erwähnt und zitiert.

Die Umstände und Schwierigkeiten, die das Fotografieren lebender Menschen mit sich brachte, trafen auf Kinder in besonderem Maße zu. Zum einen fiel es ihnen viel schwerer, vor der Kamera stillzusitzen, zum anderen trug die fremde Umgebung verständlicherweise auch dazu bei, dass sie sich ängstigten. Das Resultat ist auf den fertigen Fotografien erkennbar: Die den Kindern eigene Natürlichkeit ist vor der Kamera häufig verloren gegangen, so dass sie auf den Fotos wenig lebendig und teilweise wie Puppen wirken.[82]

Darüber hinaus fällt bei der Betrachtung von fotografischen Kinderporträts des vorletzten Jahrhunderts auf, dass die Kinder selten lächeln, teilweise auch recht ängstlich wirken. Lächeln sie doch einmal auf den Bildern, so liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Fotografen um eine ihnen bekannte und nahestehende Person gehandelt haben muss wie etwa den eigenen Vater oder dass der Fotograf besonders einfühlsam war.[83]

---

[80] Dröscher 1980, S. 114.

[81] Zwischen 1865 und 1900 bestand das Atelier nachweisbar in Berlin. Siehe dazu: Studiengang Museumskunde der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin: Forschungsprojekt zu Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts. http://www.berliner-fotografenateliers.de. – Aktualisierungsdatum: 8.6.2009.

[82] Kempe, Fritz: Nachwort. In: Dröscher 1980, S. 196.

[83] Voigt, Jochen: Spiegelbilder. Europäische und amerikanische Porträtdaguerreotypie 1840-1860, Chemnitz 2007, S. 46.

4.2.1 Umgang mit Kindern im Atelier

4.2.1.1 Umgang mit Kindern vor der Aufnahme

Ein Problem, das die Arbeit mit Kindern erschwerte, sahen die Fotografen in der falschen Vorbereitung auf den Atelierbesuch. Die elterlichen Ermahnungen im Vorfeld bewirkten, dass die Kinder eingeschüchtert oder unruhig waren. Aber auch andere Dinge mussten vor der Aufnahme bedacht werden. Max Frank rät 1914 davon ab, den zu fotografierenden Kindern die zu dieser Zeit beliebten weißen Kleider anzuziehen, da diese neben dem negativen Effekt, dass Kinder zu sehr aufpassen müssten, sich nicht schmutzig zu machen, außerdem das Gesicht im Vergleich zu dunkel aussehen ließen.[84] Max Petsch spricht sich dagegen einige Jahrzehnte früher für weiße Kleider bei Kindern aus. Zu erklären sind diese unterschiedlichen Auffassungen wohl mit der zu Petschs Zeiten noch benötigten längeren Belichtungszeit, denn helle Kleidung, Möbel und Hintergründe verkürzten diese ebenso wie starke Sonneneinstrahlung. Um die Jahrhundertwende hingegen war das Argument heller Kleidung nicht mehr so entscheidend. Die Belichtungszeiten waren viel kürzer geworden, elektrisches Licht war weithin verbreitet und auch der fotografische Blitz fand bereits Anwendung.
In der Fachpresse wurde weiterhin empfohlen, den Kunden anzuraten, Kinderaufnahmen vorher anzumelden und nicht spontan zur Sitzung zu erscheinen. So hatte der Fotograf bereits im Vorfeld die Möglichkeit, auf die Eltern einzuwirken und ihnen Ratschläge für die Vorbereitung auf den Atelierbesuch zu geben. Dazu gehörte zum einen, dass der Besuch zu Hause nicht allzu ausführlich thematisiert werden solle, zum anderen bot sich bei einem Vorgespräch mit den Eltern die Gelegenheit, sich über den Charakter des Kindes zu erkundigen und darüber Auskunft zu erhalten, wie es sich in fremder Umgebung und gegenüber ihm unbekannten Menschen verhielte. Außerdem sollte angeraten werden, pünktlich im Atelier zu erscheinen und dem Kind vorher ausreichend zu Essen zu geben.[85] Es muss sogar eine etwa 1872 erschienene Broschüre gegeben haben, die der Belehrung der Kundschaft diente. Sie sollte über das Verhalten bei

---

[84] Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung. Organ des Reichsinnungsverbandes des Photographenhandwerks, 24. Jahrgang, Halle 1914, S. 161.
[85] Zum letzten Abschnitt siehe: Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung 1914, S. 161/162.

fotografischen Aufnahmen Auskunft geben, so auch über die optimale Vorbereitung auf den Atelierbesuch.[86]

Kamen Eltern mit ihrem Nachwuchs dennoch spontan ins Atelier, war es laut Max Frank legitim, einem angemeldeten, bereits wartenden erwachsenen Kunden gegenüber eine Notlüge anzubringen, um das Kind vorziehen zu können. Denn ein Kind, das vor der Aufnahme eine längere Zeit warten müsse, werde unruhig und erschwere dem Fotografen dadurch die Arbeit. Ein weiteres Kriterium für das spätere Gelingen des Fotos war es, den Kindern zunächst einmal nicht allzu viel Beachtung zu schenken und sich stattdessen freundlich mit seinen Begleitpersonen zu unterhalten. Dies führe dazu, beim Kind Vertrauen aufzubauen.[87]

In Bezug auf die Anzahl der in den Aufnahmeraum zugelassenen Begleitpersonen waren sich die zeitgenössischen Fotografen ebenfalls einig: Je mehr Personen das Kind begleiteten, desto mehr Aufregung und Ablenkung würde bei ihm verursacht werden. Max Petsch empfiehlt darum, die Mutter und höchstens noch ein Kindermädchen mit einzulassen. Der Vater übe dagegen häufig zu viel Autorität aus; das Atelier sei jedoch nicht der richtige Ort für Kindererziehung.[88]

Ein auf Kinderporträts spezialisiertes Atelier konnte auch durch seine Einrichtung viel dazu beitragen, dass Kinder sich wohlfühlten. Max Petsch empfiehlt, den Aufnahmeraum freundlich und hell auszustatten, auch sollten Kulissen und Apparate schon im Vorfeld der Aufnahme aufgestellt werden, da die Geräusche beim Umbauen verstörend und ablenkend auf das Kind wirken könnten.[89] Wenn möglich ließ man es sich vorher ein wenig im Atelier umschauen, damit es sich an die neue Umgebung gewöhnen könnte.[90]

---

[86] Petsch, Max: Ueber Kinderaufnahmen. In: Photographische Mitteilungen. Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit, 8. Jahrgang, Berlin 1872, S. 223.

[87] Zum letzten Abschnitt siehe: Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung 1914, S. 162.

[88] Petsch, Max: Ueber Kinderaufnahmen. In: Photographische Mitteilungen 1872, S. 224.

[89] Petsch, Max: Ueber Kinderaufnahmen. In: Photographische Mitteilungen 1872, S. 223.

[90] Kempke, Ernst: Der Porträt- und Gruppenphotograph beim Setzen und Beleuchten, 2. Aufl., Halle a. S. 1906, S. 23.

4.2.1.2 Umgang mit Kindern während der Aufnahme

Sobald alles vorbereitet war, konnte mit der Anordnung der Szene begonnen werden. Dass dieser Teil der Vorbereitung nicht immer nach den Wünschen des Fotografen vonstatten ging, belegt eine Textstelle aus der Zeitschrift „Photographisches Wochenblatt“ des Jahres 1885: „Der Photograph muss darauf verzichten, die Stellung zu photographiren, die er wünscht, und muss sich mit der begnügen, welche das Kind ihm aufzunehmen gestattet.“[91]

Es wurde außerdem darauf hingewiesen, dass selbstverständlich nicht mit jedem Kind gleich zu verfahren sei, da sich Kinder je nach Charakter, Alter und Geschlecht unterscheiden würden. Ein Baby etwa bereitete wenig Schwierigkeiten, da es in eine Sofaecke oder in einen Stuhl gesetzt werden konnte und dort meist still sitzen blieb.[92] Auf die fotografische Praxis um die Jahrhundertwende trifft diese Äußerung wahrscheinlich zu. Einige Jahrzehnte zuvor, als die Belichtungszeiten noch länger waren, wird sich das Fotografieren von Babys jedoch noch etwas schwieriger gestaltet haben. Häufiges bei den Aufnahmen verwendetes „Requisit“ war darum eine begleitende Person, meistens die Mutter oder aber eine Amme, die den Säugling oder das Kleinkind festhielt. Kinder, die schon laufen konnten, sollten am besten sitzend fotografiert werden, auch wenn dies nicht immer dem Wunsch der Eltern entsprach[93], die ihre Sprösslinge in einer bestimmten Positur abgebildet sehen wollten. Auf einem Sessel sitzend konnten aber die Kopf- und Armlehnen als Stütze genutzt werden, so dass sich die Chance auf eine unverwackelte Aufnahme erhöhte.

Die Wesensart des Kindes war den zeitgenössischen Berichten zufolge ebenfalls zu beachten. Hatte sich der Fotograf bereits im Vorfeld der Sitzung nach dem Charakter des Kindes erkundigt, wusste er, „ob es etwa ausgesprochen männer- oder weiberfreundlich ist“[94], und konnte sich in Bezug auf seine Assistenzperson darauf einstellen.

Häufig lag das Problem aber auch beim Fotografen selbst, denn nicht jeder war ruhig und einfühlsam. Max Frank war der Auffassung, dass Fotografen durch ihr ungeduldiges Verhalten mitverantwortlich seien, wenn Kinder bei Atelierbe-

---

[91] Photographisches Wochenblatt 1885, S. 39.
[92] Loescher, Fritz: Die Bildnisphotographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber, Berlin 1907, S. 175.
[93] Ebd.
[94] Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung 1914, S. 162.

suchen Schwierigkeiten machten.[95] Wie bereits erwähnt muss Max Petsch ein allseits anerkannter Spezialist für Kinderfotografie im Berlin des 19. Jahrhunderts gewesen sein, denn Hermann Wilhelm Vogel erklärt in seinem „Lehrbuch der Photographie“, warum „Kinderfreunde, wie Herr Petsch, so glückliche Kinderportraits erzielen“.[96] Dies liege daran, dass er sich geduldig mit ihnen befasse und ihre Eigenarten zu nehmen verstehe.[97]

17 Drei gespannt blickende Kinder

War die Pose, ob sitzend, stehend oder liegend, eingenommen, kam es als nächstes darauf an, die Aufmerksamkeit des Kindes bzw. seinen Blick zu fesseln. Die Gruppenaufnahme dreier Kinder aus dem Atelier Loescher & Petsch (Abbildung 17) ist ein Beispiel, welches sichtbar macht, dass hinter der Kamera versucht wurde, die Aufmerksamkeit der aufzunehmenden Kinder zu erregen. Sie blicken alle recht angestrengt in die vom Betrachter aus gesehen linke obere Bildecke. Wahrscheinlich hatte entweder der Fotograf selbst oder eine ihm assistierende Person zum Zeitpunkt der Belichtung einen Gegenstand hochgehalten, der die Augen der Kinder fesselte.
Es wurden ganz unterschiedliche Methoden und Hilfsmittel entwickelt, um einen aufmerksamen Blick bei den kleinen Kunden zu wecken und diesen Zustand möglichst lange anhalten zu lassen. Sie sollen im Kapitel 4.2.2.3 näher betrachtet werden.

4.2.2 Hilfsmittel des Fotografen

4.2.2.1 Mobiliar

Ein fotografisches Atelier, das sich auf Kinderporträts spezialisiert hatte, besaß auch immer einen Fundus an Hilfsmitteln zur Erleichterung der Arbeit. Dazu gehörten in erster Linie Möbelstücke, die aufgrund ihrer Größe nur für Kinder produziert worden waren.

---

[95] Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung 1914, S. 125. Hier zitiert nach: Rehnig 1999, S. 366.
[96] Kempe, Fritz: Nachwort. In: Dröscher 1980, S. 196.
[97] Kempe, Fritz: Nachwort. In: Dröscher 1980, S. 195/196.

Abbildung 18 zeigt einen Kindersessel, der wahrscheinlich aus dem Bedarfshandel für fotografische Utensilien stammte, da Einrichtungsgegenstände dieser Größe für die Wohnung wohl eher unüblich waren. Dem Stil nach entsprachen diese Möbelstücke denen für Erwachsene, der Unterschied bestand allein in ihrer Größe. Manche Kinderstühle sollen auch zwei Öffnungen in der Rückenlehne gehabt haben, durch die ein Erwachsener hindurch greifen konnte, um das Kind festzuhalten.[98] Im untersuchten Bildbestand wurde hierfür jedoch kein eindeutiger Beleg gefunden.

Weiterhin verwendeten die Fotografen mit Stoff bezogene Schemel oder große Kissen, auf die Kinder die Füße absetzen konnten, während sie auf Stühlen normaler Größe saßen (Abbildung 19). Die Schemel wurden auch als Aufsätze auf normalgroßen Sesseln verwendet[99], damit die Kinder höher saßen. Dies hatte den Vorteil, dass die aufwändige Kameraeinstellung, wie sie für erwachsene Kunden verwendet wurde, nicht verändert werden musste. Die Fotografen bedienten sich zu diesem Zweck auch gern rollbarer Podeste.[100]

Das Arrangement, das auf Abbildung 20 zu sehen ist, ist besonders interessant. Zu sehen ist ein kleiner Junge, der auf einer Art Podest steht, das scheinbar nur aus einer einfachen Holzkiste besteht. Diese sollte gleich mehrere Funktionen

18 Kleinkind im Sessel

19 Drei Kinder

20 Auf einer Kiste stehendes Kind

[98] Maas 1977, S. 97.
[99] Philipp, Claudia Gabriele: Porträtfotografie in Deutschland 1850-1918, Ostfildern bei Stuttgart 1991, S. 37 (1. Reihe, 2. Abb. v. l.).
[100] Dröscher 1980, S. 22/23.

erfüllen. Zum einen stand der Junge höher, das heißt, der Fotograf musste dadurch die Einstellung seiner Kamera nicht verändern (am Aufnahmewinkel ist zu erkennen, dass die Höhe der Einstellung eher der Größe eines Erwachsenen entspricht), zum anderen verdeckt die Kiste, wenn auch sehr notdürftig, den dahinter stehenden Halteapparat.

4.2.2.2 Kopf- und Körperhalter

Wenn es bereits für einen Erwachsenen schwierig war, im Moment der Belichtung stillzuhalten, um wie viel schwieriger war es dann für ein Kind? Die Fotografen im 19. Jahrhundert wussten sich auch hier häufig nur mit Halteapparaten zu helfen. Auf Bildern mit Babys und Kleinkindern findet man solche Geräte noch nicht. Sobald ein Kind jedoch laufen konnte, verwendete man gern eine entsprechende Halteapparatur. Es gab sogar spezielle Kinderkopfhalter. Rehnig zitiert eine Quelle, in der es um die für die Grundausstattung eines fotografischen Ateliers benötigten technischen und dekorativen Gegenstände geht. Hier stehen neben vier großen Kopfhaltern auch zwei Kinderkopfhalter.[101]

In Eders Lehrbuch ist ein Kinderstuhl mit Kopfhalter abgebildet (Abbildung 21, rechts) [102]. Dieses Modell besaß eine Art Sitz mit Rückenlehne, an dessen Seiten Federn angebracht waren, die das Kind festhielten. Der Kopfhalter besaß eine weiche, bewegliche Gabel.

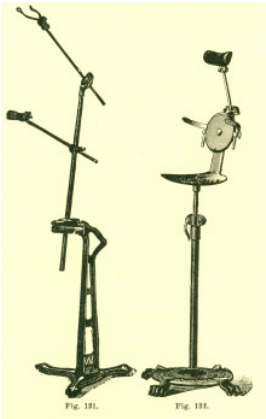


Abb. 21: Kopf- und Körperhaltermodelle

Im untersuchten Konvolut befinden sich verschiedenste Fotografien, auf denen Kopf- und Körperhalter bei Kindern zu sehen sind. Betrachtet man die Größe dieser Geräte in Relation, so ist festzustellen, dass es sich bei den meisten tatsächlich um Kinderkopfhalter gehandelt haben muss. Häufig wurden sie ebenso wie bei den Porträts Erwachsener als unsichtbar eingestuft, das heißt, man empfand sie als unauffällig genug, als dass man sie verdeckte oder im Nachhinein wegretuschierte.

[101] Rehnig 1999, S. 145.
[102] Eder 1893, S. 79.

22 Vor einer gemalten Kulisse sitzender Junge

23 An einen Tisch gelehnter Junge

24 Auf einem Hocker stehendes Mädchen

Kopfstützen wurden bei sitzenden und stehenden Kindern angewendet. Deutlich zu sehen sind sie etwa auf den Abbildungen 22 und 23. Bei der Abbildung 24 hat der Fotograf versucht, die Apparatur zu kaschieren, auch wenn das Arrangement selbst insgesamt weniger gelungen erscheint. Das Bein des porträtierten Mädchens ist so positioniert, dass die senkrechte Säule kaum zu erkennen ist und der Fußhocker, auf dem es steht, den Fuß des Apparats weitgehend verdeckt.

25 Stehender Junge mit Vorhang

Die Fotografen ersannen aber auch andere Möglichkeiten, die unschönen Halteapparate zu verbergen. Aus heutiger Sicht sind die Ergebnisse manchmal unfreiwillig komisch. Bei der nebenstehenden Fotografie (Abbildung 25) wurde der Kopfhalter komplett mit einem dunklen Vorhang bedeckt, der an der linken Seite im Hintergrund drapiert worden war. Das Stilelement des Vorhangs ist zwar aus der Porträtfotografie bekannt, in diesem Fall wirkt es aber eher, als wüchse der Vorhang an dem Jungen hoch oder als trüge dieser einen überdimensionierten Umhang.

26 Koloriertes Porträt zweier Kinder

Bei der Aufnahme zweier Kinder wurden die Füße der Halteapparate jeweils mit einem Tuch ummantelt (Abbildung 26). Wohl um das Ganze unauffälliger erscheinen zu lassen, hat man hierfür gemusterte Stoffe verwendet, die auf dem ebenfalls gemusterten Bodenbelag weniger sichtbar sind.

Neben den Versuchen des Unsichtbarmachens mithilfe von Stoffen gibt es auch bei den Kinderporträts Beispiele, bei denen die Apparate wegretuschiert wurden. Auf Abbildung 27 wurden die sichtbaren Teile der Säule sowie die Füße des Kopfhalters sorgfältig entfernt. Bei genauem Hinsehen erkennt man jedoch deutlich die Kratzspuren, die von der Retusche herrühren. Mit dem gleichen Verfahren wurde bei dieser Fotografie auch der Übergang zwischen dem unteren Teil der Kulissen und dem Fußboden bearbeitet.

Eine andere Form des Unsichtbarmachens eines Kopfhalters wurde bei Abbildung 28 angewandt. Der Papierabzug wurde an einigen Stellen blau und rot koloriert. Die Fläche, die im Bild unter dem Stuhl erscheint, wurde ebenfalls komplett mit blauer Farbe ausgefüllt. An den Stellen, an denen ein dunklerer Blauton zu sehen ist, haben sich vorher mit Sicherheit die Füße des Halteapparats befun-

27 An einem Baumstumpf stehender Junge

28 Rittlings auf einem Stuhl sitzender Junge

den. Ob das zugrunde liegende Negativ zuvor schon bearbeitet worden war oder auch nur das Positiv, ist schwer einzuschätzen. Möglicherweise war die Retusche misslungen oder hatte nicht den gewünschten Erfolg erzielt, so dass man sich gezwungen sah, die betroffene Stelle auf dem Abzug komplett blau zu kolorieren.

4.2.2.3 Requisiten

In diesem Kapitel soll es um die Hilfsmittel gehen, die der Fotograf verwendete, um die Aufmerksamkeit eines Kindes zu wecken und diesen Zustand solange aufrecht zu erhalten, wie für die Fertigstellung der Aufnahme benötigt wurde. Da diese Requisiten lediglich hinter der Kamera verwendet wurden, sind sie mithilfe der Fotografien nicht nachweisbar. Verschiedene Quellen berichten jedoch über diese notwendigen Utensilien. Denn es war zwar einerseits technisch notwendig, dass das Modell stillsaß, andererseits wurde aber auch immer wieder gefordert, dass Pose und Mimik dadurch nicht starr und leblos werden dürften. Um dem entgegenzuwirken, entwickelten die Fotografen verschiedene Techniken, die sie in den Fachzeitschriften vorstellten.
Max Frank schlägt in der Zeitschrift „Photographische Chronik“ vor, zum Zeitpunkt der Belichtung die Aufmerksamkeit beim Kind durch plötzliches Flöten zu erregen. Alternativ könne auch angenehme, nicht zu laute Musik gespielt werden.[103] Dazu dienten die im 19. Jahrhundert in fotografischen Ateliers häufig anzutreffenden Klaviere, die wie schon erwähnt auch beruhigend auf erwachsene Kunden wirken sollten. H. P. Robinson spricht sich ebenfalls für akustische Reize aus; er ist der Meinung, dass der Fotograf vor allem mithilfe von Spielzeug, welches das Kind nur hören aber nicht sehen könne, den gewünschten Gesichtsausdruck erziele.[104] Es gab darüber hinaus verschiedenstes Spielzeug, bei dem es auch um die Erzeugung optischer Reize ging. Ein Hersteller solcher Utensilien warb in einer Zeitungsanzeige aus dem Jahr 1895 für seine Artikel. Angeboten wurden dort eine „Photographen-Gretel“ (womit wahrscheinlich eine Handpuppe gemeint war), die wahlweise ein oder zwei Musikstücke spielen konnte, ein „Vogel im Bauer“, der ebenfalls Musik spielte, ein „Hahnenkampf“

[103] Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung 1914, S. 162.
[104] Photographisches Wochenblatt 1885, S. 39.

und ein „Hahnenquitscher“.[105] Was sich hinter den beiden letztgenannten Spielzeugen verbarg, war zur damaligen Zeit wohl selbsterklärend, da die Anzeige dazu keine weiteren Erläuterungen gibt. Sie konnten wahrscheinlich ebenso optische wie akustische Reize erzeugen.

Um bei sehr kleinen Kindern gespannte Aufmerksamkeit zu erzielen, war bereits ein einfacher funkelnder Gegenstand ausreichend, etwa ein brennendes Streichholz oder eine Weihnachtsbaumkugel. Bewegte man diesen langsam hin und her, so folgten die Augen des Kindes der Bewegung. Hielt man ihn an, so ruhten Augen und Körper eine Zeit lang.[106] Dieser recht kurze Zeitraum musste dann für die Fertigstellung der Aufnahme genutzt werden. Wurde eine Aufnahme zu häufig wiederholt, stellten sich bei den Kunden, vor allem bei Kindern, Ermüdungserscheinungen und Konzentrationsverlust ein.

Über interessante Methoden, die Aufmerksamkeit eines Kindes auf einen bestimmten Punkt zu richten, berichtet auch die von Ellen Maas zitierte Quelle „Die Werkstatt und das Handwerkszeug des Photographen“ aus dem Jahre 1899.[107] Hier wird von einer Methode erzählt, bei der feuchter Kork auf einer Flasche gerieben und dem Kind gesagt würde, dass dort ein Vogel herauskäme. Mancher Fotograf soll sich auch selbst zum Hampelmann gemacht haben, indem er die Glieder verdrehe oder sich gar auf den Kopf stelle. Da es auf Kinder erschreckend wirke, wird von dieser Methode jedoch abgeraten und stattdessen vorgeschlagen, ein mechanisches Bild mit beweglichen Figuren zu verwenden. Auch ein Zimmerfeuerwerk, das man in der Hand halten könne, würde den gewünschten Effekt erzielen; der dabei entstehende Rauch und Geruch seien jedoch unangenehm.

Bei der Verwendung von Requisiten zur Erzeugung gespannten Interesses war zu beachten, dass sie das Kind nicht zu zappelig machten. Zeigte man etwa eine Puppe, einen Hampelmann oder Struwwelpeter, musste dies in einer ruhigen Atmosphäre geschehen, in der das Kind durch niemanden abgelenkt war. Das Spielzeug sollte möglichst unerwartet hervorgeholt werden, etwa indem man es plötzlich aus einer Schachtel zog.[108]

---

[105] Deutscher Photographen-Kalender. Taschenbuch und Almanach für 1895, Weimar 1895. Hier zitiert nach: Hoerner 1989, S. 44.

[106] Zum letzten Abschnitt siehe: Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung 1914, S. 162.

[107] Zu den folgenden Ausführungen siehe: Maas 1977, S. 97/98.

[108] Petsch, Max: Ueber Kinderaufnahmen. In: Photographische Mitteilungen 1872, S. 225.

Insgesamt bringen alle Quellen zum Ausdruck, welche Schwierigkeiten der Fotograf, bedingt durch die langen Belichtungszeiten, mit der Mimik seiner Kunden während der Aufnahme hatte.

29 Auf einem Fell sitzendes lächelndes Baby

Wie bereits eingangs erwähnt waren alle diese Hilfsmittel auf den Fotografien selbst nicht zu sehen. Wenn die Kinder jedoch an der Kamera vorbeischauen, stand im Hintergrund höchstwahrscheinlich jemand mit einem Spielzeug oder anderen Requisit in Aktion. Neben dem bereits angesprochenen Bild aus dem Atelier Loescher & Petsch (Abbildung 17) scheint das auch bei der Entstehung dieser Porträtfotografie der Fall gewesen zu sein (Abbildung 29). Das Baby schaut vom Betrachter aus nach oben rechts und scheint sich dabei über etwas zu amüsieren.

4.2.2.4 Weitere Hilfsmittel

30 Auf einem Stuhl sitzendes lächelndes Kleinkind

Wenn der Fotograf Körperhalter nicht benutzen konnte oder wollte, das Kind aber zu unruhig auf dem Stuhl saß, griff er teilweise auch zu anderen Hilfsmitteln. Auf einigen wenigen Fotografien sind Kinder zu sehen, die man zu diesem Zweck am Stuhl angebunden hatte. Abbildung 30 veranschaulicht dieses Phänomen. Das Band um den Körper des sitzenden Mädchens fällt beim Betrachten der Fotografie zunächst gar nicht auf, da es denselben Farbton wie das Kleid hat. Es ist jedoch zweifellos um die Rückenlehne des Stuhles gebunden. Das etwas unscharfe Gesicht des Mädchens, aber auch der lebhafte Gesichtsausdruck lassen vermuten, dass ihm das Stillsitzen tatsächlich nicht leichtgefallen war.

4.2.3 Nicht allein – Begleitpersonen im Bild

4.2.3.1 Sichtbare Personen

31 Mutter und Baby

Gerade bei Babys und sehr kleinen Kindern war es häufig nicht anders möglich, als sie auf dem Schoß einer Person, meist der Mutter, zu fotografieren. Vor allem wenn die Kinder noch nicht selbstständig sitzen konnten, war eine Begleitperson im Bild erforderlich. Die handbeschriftete Rückseite nebenstehender Fotografie gibt Aufschluss darüber, dass es sich hierbei tatsächlich um Mutter und Kind handelt (Abbildung 31).

Bei Fotografien von Kindern mit Begleitpersonen ist immer die Frage zu stellen, ob die erwachsene Person nur aufgrund technischer Schwierigkeiten oder vielleicht doch absichtsvoll im Bild erscheint. Immerhin mag es sich ebenso um eine stolze Mutter gehandelt haben, die sich zusammen mit ihrem Kind beim Fotografen ablichten lassen wollte. Abbildung 32 ist ein weiteres Beispiel dafür. Man erkennt zum einen die Ähnlichkeit zwischen den beiden dargestellten Personen, zum anderen war der Junge aber auch alt genug, um – wenn es denn tatsächlich gewollt gewesen wäre – allein fotografiert zu werden.

32 Mutter und Sohn

4.2.3.2 Unsichtbare Personen

Ein merkwürdiges Phänomen, das sich auf einigen Kinderfotografien zeigt, ist das der „unsichtbaren Begleiter“[109]. Hierbei handelt es sich um Fotografien, auf denen eine Begleitperson des Kindes, meist eine Frau, zwar zu erkennen ist, sie

[109] In der kleinen Publikation von Marks und DePrez mit dem sehr treffenden Titel „The hidden presence“ wird dieses Phänomen auch als das der „hidden mothers´ genre“ bezeichnet. Da es jedoch schwierig ist, eine Familienzugehörigkeit nachzuweisen, sollen hier die passenderen Begriffe „unsichtbare *Personen*“ oder „unsichtbare *Begleiter*“ verwendet werden.

jedoch nicht zur eigentlichen Komposition des Bildes zählen sollte. Sie diente lediglich dazu, das Kind festzuhalten und es zu beruhigen oder zu ermutigen. Teilweise sind auch nur einzelne Körperteile wie Hände oder Arme zu sehen. Im folgenden soll dieses Phänomen anhand von Fotografien anschaulich gemacht werden.

Auf einer Fotografie aus dem untersuchten Bildbestand ist die Begleitperson hinter der Lehne des Sessels, auf dem das porträtierte Kind steht, zu erkennen (Abbildung 33). Bei diesem Beispiel ist von ihr nur ein Arm zu sehen, der vielleicht von hinten durch die Lehne greift, um das Kind festzuhalten. Ob der im Bild zu sehende Körperteil tatsächlich als unsichtbar und somit als nicht störend wahrgenommen wurde oder ob die Retusche nur zu aufwändig geworden wäre, kann an dieser Stelle leider nicht beantwortet werden.

Ein weiteres Beispiel aus dem untersuchten Konvolut ist die Fotografie eines in eine Art Körbchen gesetzten Babys (Abbildung 34). Hinter ihm ist eine zweite

33 Auf einem Sessel stehendes Kleinkind

34 Baby in einem Korbarrangement

Person zu erkennen, die es stützt und deren dunkle Kleidung gut sichtbar ist. Bei dieser Aufnahme wäre eine Retusche sicherlich nicht unkompliziert geworden, so dass man über diesen Mangel vermutlich einfach hinweggesehen hatte.

Neben diesen Bildern, auf denen die Begleitpersonen relativ unauffällig bleiben, indem etwa nur ein Arm oder eine Hand im Bild zu sehen sind, gibt es aber auch Fotografien, auf denen die ganze Gestalt einer Person im Hintergrund erkennbar ist. Es existieren Bilder, auf denen diese Personen unter Decken versteckt wurden, teilweise aber so ungeschickt, dass an der Kontur der darunter befindliche Mensch noch deutlich zu erkennen ist. Wenn dann auch noch die Hände hervorschauen wie bei der hier gezeigten Daguerreotypie (Abbildung 35), ist die Wirkung der Aufnahme mehr als bizarr. Nicht minder grotesk wirkt die Fotografie einer Frau, die ein Kind auf dem Schoß hält und deren Kopf mit einem Tuch abgedeckt ist (Abbildung 36). Was diese Komposition so merkwürdig erscheinen lässt, ist auch die Tatsache, dass man einen recht großen Bildausschnitt gewählt hatte, so dass der verdeckte Kopf der Frau oberhalb des Kindes komplett zu sehen ist. Warum aber hatte man ihr Gesicht dann nicht mit abgebildet? Sollte der Fokus allein auf dem Kind liegen? Hätte man dann nicht besser einen kleineren Bildausschnitt gewählt?

35 Von einer verdeckten Person gehaltenes Kleinkind

36 Auf dem Schoß einer verdeckten Frau sitzendes Kleinkind

Alle diese Bilder werfen die Frage auf, ob den Fotografen nicht bewusst war, dass ein derartiges Arrangement unbeholfen und teilweise sogar lächerlich wirkt. Möglicherweise wurde es als wichtiger erachtet, die Identität der Begleitperson unkenntlich zu machen, als eine für den Betrachter angenehme und passende Bildkomposition zu erstellen. Daran ließe sich dann die Frage anschließen, warum die Person nicht erkannt werden sollte? Handelte es sich bei den unsichtbaren Begleitern vielleicht um Dienstboten oder

Angestellte des Ateliers, die auf dem Foto nicht erwünscht waren und als störend empfunden worden wären.

Wenn es sich dagegen aber um die Mütter oder Väter der Kinder gehandelt hat, so fragt man sich zumindest aus heutiger Sicht, warum die doch eigentlich stolzen Eltern dann nicht mit auf das Bild wollten oder sollten? Ist es in einigen Fällen vielleicht sogar so gewesen, dass das zusätzliche Abbilden einer Begleitperson die Aufnahme teurer gemacht hätte? Für Kinderporträts wurde aufgrund der erhöhten Schwierigkeit tatsächlich manchmal der doppelte Preis verlangt.[110] Und immerhin wäre es ja auch aufwändiger gewesen, anstatt einer zwei Personen zum Stillsitzen zu bewegen. Der Kopfhalter hätte zusätzlich eingestellt werden müssen, und auch die Mimik wäre zu beachten gewesen. Auf Abbildung 37 sind hinter dem Kopf der Begleitperson die Gabelteile des Kopfhalters zu erkennen, die jedoch nicht an den Kopf angelegt waren. Wahrscheinlich fand in diesem Fall nur die Vorrichtung zum Stützen des Rückens Anwendung, sofern eine solche bei diesem Gerät vorhanden war. Wie die zeitgenössischen Fotografen immer wieder betonten, kam es ja gerade beim Fotografieren von Kindern auf den richtigen Zeitpunkt an. Hatte man beim Kind nun einen ruhigen Augenblick aufgefangen, die Begleitperson sich aber im gleichen Moment bewegt, so wäre die für diese Aufnahme verwendete Platte vergeudet gewesen. Vielleicht veranschlagten die Fotografen deshalb für Aufnahmen von Kindern mit Begleitpersonen von vornherein einen höheren Preis. Die vielen aufgeworfenen Fragen sind abschließend nicht zu klären; es können nur Mutmaßungen über die Gründe für das Vorhandensein solcher Fotografien angestellt werden.

37 Auf dem Schoß einer verdeckten Person sitzendes Kleinkind

Zusammenfassend lassen sich verschiedene Arten des Unsichtbarmachens der Begleitpersonen festhalten. Im Vorfeld der Aufnahme war dies durch Verdecken mithilfe von Stoffen möglich, außerdem durch Verdunkeln des Hintergrundes, so dass nur das porträtierte Kind ausgeleuchtet war, ferner durch Verstecken hinter im

[110] Maas 1977, S. 97.

Bild vorhandenen Requisiten wie Sesseln, Körben oder auch Kinderwagen oder aber, indem der Bildausschnitt beim Fotografieren entsprechend klein gewählt wurde. Im Nachhinein ließen sich die Begleitpersonen durch entsprechenden Zuschnitt des fertigen Bildes[111] oder mithilfe von Retusche unsichtbar machen.

5 Schlussbetrachtung

Atelierfotografien des 19. Jahrhunderts können als Dokumente für den Zustand der damaligen Gesellschaft gesehen werden.[112] Warum sie sich in mancher Hinsicht so sehr ähneln, wird verständlicher, wenn man die Voraussetzungen für ihre Entstehung kennt. Da nur bestimmte Gesellschaftsschichten die finanziellen Mittel besaßen, um sich beim Fotografen porträtieren zu lassen, stammte der größte Teil des Atelierklientels aus dem wohlhabenden Bürgertum, das im 19. Jahrhundert durch wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen ein neues Selbstbewusstsein entwickelt hatte. Diese neugewonnene Stellung innerhalb der Gesellschaft ließ sich mithilfe des Mediums Fotografie überaus gut nach außen transportieren.

Durch die ästhetischen Vorstellungen, die die Kunden an die Porträtfotografien hatten, entstand ein Zusammenspiel zwischen ihnen, den Fotografen und letztendlich auch der fotografischen Industrie, die die benötigten Kulissen und Requisiten herstellte. Denn so wie sich der Fotograf auf die Vorstellungen, die der Kunde an eine Kulisse hatte, einstellte, so reagierten natürlich auch Industrie und Handel darauf, indem sie etwa gemalte Hintergründe oder Versatzstücke aus Pappmaché herstellten und verkauften. Andersherum konnte sich aber auch der Kunde nur zwischen den vorgegebenen Kulissen entscheiden, die der Fotograf im Angebot hatte.

Man versuchte, das Interieur der Aufnahmeräume möglichst real aussehen zu lassen. Dies gelang jedoch nicht immer optimal. Die falschen Hintergründe werden auf den Fotografien durch nachlässiges Aufhängen sichtbar, Fußbodendielen, die eigentlich nicht zu sehen sein sollten, schauen unter Teppichen hervor. Dafür, dass das Ateliermobiliar aus dem fotografischen Bedarf stammte

---

[111] Dies war nur möglich, sofern es sich um einen Papierabzug handelte. Die für eine Daguerreotypie benötigte Kupferplatte wurde dagegen bereits vor der Aufnahme zugeschnitten.

[112] Wiegand 1994, S. 70.

oder die Säulen und ähnliche Requisiten auf Rollen standen, um sie schneller bewegen zu können, wurde dagegen im untersuchten Bildbestand kein Beispiel gefunden. Dass solches Material verwendet wurde, beweisen jedoch die schriftlichen Quellen.

Neben bestimmten ästhetischen Ansprüchen an die Kulissen hatten die Kunden auch solche an das Porträt selbst. Die Wünsche in Bezug auf das eigene Aussehen sind heute noch die gleichen wie im vorletzten Jahrhundert; man wollte sich besonders schön abgebildet sehen. Anhand der gezeigten Bildbeispiele ließ sich nachweisen, dass der Fotograf versuchte, die Porträts einem Schönheitsideal anzunähern. Er verjüngte und verschönte die Porträtierten, indem er mithilfe von Retusche als überflüssig angesehene Dinge wie Falten oder Unebenheiten des Gesichts verschwinden ließ, Taillen verschlankte oder Haare auf Glatzen „wachsen“ ließ. Das untersuchte Konvolut enthält nur sehr wenige Beispiele, bei denen diese unmittelbaren Retuschen, die mit der Zeit durch Verblassen des Bildes ungewollt sichtbar werden, zu sehen sind. Dass es sie jedoch häufig gegeben haben muss, zeigt sich in den vielen kritischen Bemerkungen zu dieser Art von Verschönerungen.

Auch die gegebenen technischen Voraussetzungen, explizit die noch recht langen Belichtungszeiten, die den Porträtfotografen in der Anfangszeit der Fotografie die Arbeit erschwerten, erforderten spezielle Maßnahmen. Die obligatorischen Hilfsmittel zu diesem Zweck waren Kopf- und Körperhalter, deren Anwendung durch viele der untersuchten Bilder belegbar sind. Ebenfalls nachgewiesen werden konnten die unterschiedlichen Techniken, mit denen diese Hilfsmittel unsichtbar gemacht wurden. Ob nun der Körper der aufgenommenen Person das Haltegerät verdeckte, man mit Tüchern nachgeholfen hatte oder die Geräte wegretuschiert wurden, so steckte hinter allen angewendeten Methoden doch immer der Wunsch, dass diese unschönen, aber notwendigen Hilfsmittel im Bild unsichtbar sind. Dass die Erstellung fotografischer Kinderporträts im 19. Jahrhundert besonders schwierig war, machen die zeitgenössischen Quellen deutlich. Der untersuchte Bildbestand hat gezeigt, dass sich die Atelierfotografen hier ebenso wie bei Erwachsenen mit Kopf- und Körperhaltern behalfen, teilweise hatte man Kinder auch an einem Stuhl festgebunden. Verschiedentlich erscheinen Begleitpersonen mit auf dem Bild, auch sie sollten nicht in allen Fällen für den Betrachter sichtbar sein. Ihre Anwesenheit wurde mithilfe von De-

cken, durch Retusche oder durch andere Methoden verschleiert. Offen bleibt hier jedoch die Frage nach den Gründen für das Unsichtbarmachen dieser Personen.

Betrachtet man die schriftlichen Quellen, so findet man eine Vielzahl an Informationen darüber, wie mit den technischen Unzulänglichkeiten umgegangen werden sollte. Besonders die Kopf- und Körperhalter sowie Ratschläge zu deren Anwendung finden sehr häufig Erwähnung. Dass sie zum Standard eines fotografischen Ateliers gehörten, zeigen auch die bildlichen Quellen. Neben den zahlreichen Fotografien finden sie sich auch auf Zeichnungen und Karikaturen, in denen sie überspitzt dargestellt wurden. Interessanterweise finden sich jedoch keine schriftlichen Quellen, die darüber informieren, wie diese Halteapparate unsichtbar zu machen seien. Diese angewandten Methoden wurden erst durch die bildlichen Quellen, in diesem Fall die Fotografien, deutlich. Eine ähnliche Beobachtung konnte in Bezug auf die unsichtbaren Begleitpersonen gemacht werden. Während in den schriftlichen Quellen, genauer gesagt in den Fachzeitschriften, dazu geraten wurde, unruhige Kinder von einem Erwachsenen festhalten zu lassen, finden sich dort keine Hinweise darauf, ob bzw. wie diese Personen unsichtbar zu machen seien. Auf den Bildern tritt dieses Phänomen jedoch in Erscheinung.

Innerhalb der Forschung ist dem Unsichtbaren in Atelierfotografien des 19. Jahrhunderts sicherlich bisher noch zu wenig Beachtung geschenkt worden. Es ließen sich noch verschiedene andere Perspektiven finden, aus denen diese Bilder weiterhin betrachtet werden könnten. Die versteckten Begleiter sind mit Sicherheit ein interessanter, zu erforschender Aspekt. Ebenso lohnend wäre es, Vergleiche mit der Atelierfotografie in der heutigen Zeit anzustellen. Denn ein Prinzip des Unsichtbaren herrscht dort noch immer. Zwar gibt es kaum noch technisch begründete Probleme, die ästhetischen Vorstellungen, die das eigene Porträt betreffen, sind jedoch die gleichen geblieben. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass es heute, vor allem auch durch die digitale Bildbearbeitung, um ein Vielfaches einfacher ist, Unerwünschtes aus den Fotografien verschwinden zu lassen.

Bibliographie

Baatz, Willfried: Geschichte der Fotografie, 4. akt. Aufl., Köln 2004.

Baier, Wolfgang: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie, Leipzig 1966.

Buehler, Otto: Atelier und Apparat des Photographen, Weimar 1869.

Cornwall, James E.: Die Frühzeit der Photographie in Deutschland 1839-1869. Die Männer der ersten Stunden und ihre Verfahren, Herrsching/Ammer-see 1979.

Deutscher Photographen-Kalender. Taschenbuch und Almanach für 1895, Weimar 1895.

Dröscher, Elke (Hrsg.): Kinder-Photo-Album, Dortmund 1980.

Eder, Josef Maria: Das Atelier und Laboratorium des Photographen, Halle a. S. 1893.

Einholz, Sibylle: Der Verein für die Geschichte Berlins im Spiegel der Fotografiegeschichte. In: Kaeber, Ernst (Hrsg.) u.a.: Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins, Berlin 2006, S. 65-92.

Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft, Reinbek bei Hamburg 1979.

Frizot, Michel (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998.

Haug, Elisabeth: Gut Licht! Fotografie in Baden 1840-1930, Karlsruhe 2003.

Hesse, Wolfgang; Schumann, Katja (Hrsg.): Mensch! Photographien aus Dresdner Sammlungen, Marburg 2006.

Hesse, Wolfgang; Starl, Timm (Hrsg): Der Photopionier Hermann Krone – Photographie und Apparatur. Bildkultur und Phototechnik im 19. Jahrhundert, Marburg 1998.

Hoerner, Ludwig: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839-1914, Düsseldorf 1989.

Holzer, Anton (Hrsg.): Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Heft 68/69, 18. Jahrgang, Marburg 1998.

Kempe, Fritz: Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie, Seebruck am Chiemsee 1979.

Kempke, Ernst: Der Porträt- und Gruppenphotograph beim Setzen und Beleuchten, 2. Aufl., Halle a. S. 1906.

Koetzle, Hans-Michael; Pohlmann, Ulrich: Münchner Kreise. Der Fotograf Theodor Hilsdorf 1868-1944, Bielefeld 2007.

Loescher, Fritz: Die Bildnisphotographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber, Berlin 1907.

Marks, Lee; DePrez, John: The Hidden Presence, Paris 2005.

Maas, Ellen (Hrsg.): Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte, München 1975.

Maas, Ellen: Die goldenen Jahre der Photoalben. Fundgrube und Spiegel von gestern, Köln 1977.

Milde, Horst: Dresdner Atelierfotografie zwischen 1860 und 1914, Dresden 1991.

Peters, Ursula: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979.

Philipp, Claudia Gabriele: Porträtfotografie in Deutschland 1850-1918, Ostfildern bei Stuttgart 1991.

Photographische Chronik und Allgemeine Photographen-Zeitung. Organ des Reichsinnungsverbandes des Photographenhandwerks, 24. Jahrgang, Halle 1914.

Photographische Mitteilungen. Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit, 8. Jahrgang, Berlin 1872.

Photographische Mitteilungen. Halbmonatsschrift für die Photographie unserer Zeit, 18. Jahrgang, Berlin 1881/82.

Photographische Notizen. Berichte über die neuesten Erfahrungen und Fortschritte im Gebiete der Photographie, 7. Jahrgang, Wien 1871.

Photographisches Wochenblatt. Zeitschrift und Repertorium für Photographie und vervielfältigende Künste, 11. Jahrgang, Berlin 1885.

Rathje, Uli (Hrsg.): Das Auge des Zyklopen. Photographien – Ihre Verfahren, Identifizierung, Bewahrung, München 1989.

Rehnig, Jeanne E.: Das „Photographische Atelier“ im Warenhaus. Fotografie bei A. Wertheim (1898-1933) und Wolf Wertheim (1909-1914), Würzburg 1999.

Sagne, Jean: L'atelier du photographe, Paris 1984.

Scheid, Uwe: Als Photographieren noch ein Abenteuer war. Aus den Kindertagen der Photographie, 2. überarb. Aufl., Dortmund 1987.

Schumann, Katja: Nicola Perscheid (1864-1930). Forschungen zu einem Berufsphotographen im Kontext der Kunstphotographie um 1900, Dresden, TU, Magisterarbeit 2003. http://photo.dresden.de/de/04/c_78.php – Aktualisierungsdatum: 8.6.2009.

Starl, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991.

Stenger, Erich: Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik, Seebruck am Chiemsee 1950.

Stolze, Franz (Hrsg.): Die Stellung und Beleuchtung in der Portrait-Photographie, Halle a. S. 1897.

Studiengang Museumskunde der Hochschule für Technik und Wirtschaft Berlin: Forschungsprojekt zu Berliner Fotografenateliers des 19. Jahrhunderts. http://www.berliner-fotografenateliers.de. – Aktualisierungsdatum: 8.6.2009.

Vogel, Fritz Franz (Hrsg.): Johannes und Hans Meiner. Fotografiertes Bürgertum von der Wiege bis zur Bahre, Zürich 2005.

Vogel, Hermann Wilhelm: Lehrbuch der Photographie. Theorie, Praxis und Kunst der Photographie, Berlin 1870.

Vogel, Hermann Wilhelm: Photographische Kunstlehre, Berlin 1891.

Voigt, Jochen: Spiegelbilder. Europäische und amerikanische Porträtdaguerreotypie 1840-1860, Chemnitz 2007.

Von Dewitz, Bodo; Scotti, Roland (Hrsg.): Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck, Amsterdam/Dresden 1996.

Wiegand, Thomas: Ferdinand Tellgmann. Gewerbsmäßiges Portraitieren in Malerei und Fotografie um 1850, Kassel 1994.

Zimmermann, Ulrike: Die Inszenierungen eines Berufsfotografen von 1889-1948. Das Atelier Otto Hofmann in Kirchheim unter Teck, Kirchheim u. T. 2002.

Abbildungsnachweis

1 Unbeschnittene Atelierfotografie zweier Frauen, frühe 60er Jahre. In: Maas 1977, S. 77.

2 Unbeschnittene Atelierfotografie zweier Jungen, 1899. In: Vogel 2005, S. 80.

3 Vor einer gemalten Kulisse sitzender Mann, Atelier D. Lehmann. Privatsammlung Einholz.

4 Sigmund David, Atelier Wilhelm Grundner, vor 1879. Handschriftliche Signatur auf der Rückseite: „Sigmund David. / Scharrenstr. 10. / 29/1.78“. Verein für die Geschichte Berlins.

5 Kopf- und Körperhaltermodelle. In: Buehler 1869, S. 54.

6 Universal-Halteapparat von Sarony. In: Buehler 1869, S. 55.

7 Mann in Arbeitskleidung, Atelier Emil Lehmann. Privatsammlung Einholz.

8 Mann mit Zylinder in der Hand, Atelier L. Haase & Company. Privatsammlung Einholz.

9 Im Profil stehende Frau mit Kopfschmuck, Atelier Philipp Graff, um 1866. Privatsammlung Einholz.

10 Stehender junger Mann, Atelier O. Dames. Privatsammlung Einholz.

11 Stehende Frau mit Spiegel, Atelier Jul. Giere, um 1858. Privatsammlung Einholz.

12 „Die Hinrichtung“, Lithographie von A. Grévin, um 1858. In: Scheid 1987, S. 78.

13 „Erprobt und bewährt“, Holzstich nach einer Zeichnung von Oberländer, aus: Fliegende Blätter, 1891. In: Scheid 1987, S. 128.

14 Kniestück einer Frau, Atelier A. Walther. Privatsammlung Einholz.

15 P. H. de la Croix, Atelier Carl Brasch, vor 1868. Handschriftliche Signatur auf der Rückseite: „P. H. de la Croix Rentier. / Mitglied. 12.67. / geb. d. 27.9.1833.“. Verein für die Geschichte Berlins.

16 Otto Noack, Atelier Otto Schliepmann. Handschriftliche Signatur auf der Rückseite: „Otto Noack. / Königl Preußischer und / Grossherzogl. Sächsischer / Hofvergolder / Inhaber der Steinpapp Fabrik / Firma Paul Gropius / Nachfolger.“. Verein für die Geschichte Berlins.

17 Drei gespannt blickende Kinder, Atelier Loescher & Petsch. Privatsammlung Einholz.

18 Kleinkind im Sessel, Atelier Julius Zschille. Privatsammlung Einholz.

19 Drei Kinder, Atelier Oscar Roloff, um 1880. Privatsammlung Einholz.

20 Auf einer Kiste stehendes Kind, Atelier W. Klinkmann. Privatsammlung Einholz.

21 Kopf- und Körperhaltermodelle. In: Eder 1893, S. 79.

22 Vor einer gemalten Kulisse sitzender Junge, Atelier H. Lehmann & Comp. Privatsammlung Einholz.

23 An einen Tisch gelehnter Junge, Atelier Theodor Prümm. Privatsammlung Einholz.

24 Auf einem Hocker stehendes Mädchen, Atelier Fritz Schuhardt. Handschriftliche Signatur auf der Rückseite: „Elise Kleitke/[...] / (Oma)“. Privatsammlung Einholz.

25 Stehender Junge mit Vorhang, Atelier Lutze & Witte, um 1865. Privatsammlung Einholz.

26 Koloriertes Porträt zweier Kinder, Atelier E. Linde & Co. Privatsammlung Einholz.

27 An einem Baumstumpf stehender Junge, Atelier Hermann Besteher. Privatsammlung Einholz.

28 Rittlings auf einem Stuhl sitzender Junge, Atelier E. Linde & Co. Privatsammlung Einholz.

29 Auf einem Fell sitzendes lächelndes Baby, Atelier Grundner & Abich. Privatsammlung Einholz.

30 Auf einem Stuhl sitzendes lächelndes Kleinkind, Atelier Rudolph Marowsky. Privatsammlung Einholz.

31 Mutter und Baby, Atelier Otto Lindner. Handschriftliche Signatur auf der Rückseite: „Pauline mit ihrem Sohn“. Privatsammlung Einholz.

32 Mutter und Sohn, Atelier M. I. Bartsch & Co. Berlin. Privatsammlung Einholz.

33 Auf einem Sessel stehendes Kleinkind, Atelier Th. Wenzel. Privatsammlung Einholz.

34 Baby in einem Korbarrangement, Atelier Gebrüder Beyer, um 1895. Handschriftliche Signatur auf der Rückseite: „Günter Krause“. Privatsammlung Einholz.

35 Von einer verdeckten Person gehaltenes Kleinkind. In: Marks/DePrez 2005, S. 38.

36 Auf dem Schoß einer verdeckten Frau sitzendes Kleinkind, 1860er Jahre. In: Marks/DePrez 2005, S. 21.

37 Auf dem Schoß einer verdeckten Person sitzendes Kleinkind, 1860er Jahre. In: Marks/DePrez 2005, S. 17.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit zum Thema „Das Prinzip des Unsichtbaren – Untersuchung an ausgewählten Berliner Atelierfotografien des 19. Jahrhunderts“ selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für Zeichnungen, Fotografien und Quellen aus dem Internet.
Diese Arbeit lag in gleicher oder ähnlicher Weise noch keiner Prüfungsbehörde vor und wurde bisher noch nicht veröffentlicht.

Berlin, den 11.6.2009

Anna-Luise Wenske