

Unverkäufliche Leseprobe



Wolfgang Kemp
Geschichte der Fotografie
Von Draguerre bis Gursky

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-62348-6

Von den Anfängen 1839 bis zum Piktorialismus um 1900

Die vom Licht getragene Göttin

1857 schrieb Elizabeth Eastlake, die Gattin des Präsidenten der *Royal Society of Photography*, über die Fotografie: Sie «findet sich im prächtigsten Salon und in der ärmlichsten Dachwohnung, in der Einsamkeit einer Hütte im Hochland und im Glanz eines Londoner Gin-Palastes, in der Tasche des Detektivs, in der Zelle des Verurteilten, in der Mappe des Malers und Architekten, in den Papieren des Fabrikbesitzers und Fabrikanten und auf der kalten tapferen Brust auf dem Schlachtfeld.» Das war 18 Jahre, nachdem 1839 das neue Bildmedium mit großem Aplomb dem Pariser Parlament vorgestellt und damit dem öffentlichen Gebrauch übereignet worden war. 1889, im fünfzigsten Jubiläumsjahr der Erfindung der Fotografie, wurde der Fotograf Peter Henry Emerson allegorisch: «Unglaublich in der Tat scheint die alles durchdringende Kraft dieser vom Licht getragenen Göttin zu sein. Fotografie ist eine besonders wertvolle Waffe, die der Menschheit für ihr intellektuelles Weiterkommen gegeben wurde.» Im Jahrhundertjahr 1939 las man im Klappentext von Lucia Moholy's *A Hundred Years of Photography*: «Wie viele unserer Errungenschaften der Moderne ist auch die Kamera zu einem integralen Bestandteil unseres täglichen Lebens geworden, so daß man oft ihren enormen sozialen und ökonomischen Einfluß unterschätzt.» Im Weiteren ist von der «world power» der Fotografie die Rede. Auf dem Umschlag dieses Penguin-Buches war die berühmte Lithographie von Honoré Daumier aus dem Jahr 1862 abgebildet, die er dem großen Pariser Fotografen Nadar (1820–1910) gewidmet hatte und deren Titel lautet: «Nadar erhebt die Fotografie zur Höhe der Kunst». (Abb. 1) Fast alle Häuser der summarischen Stadtansicht tragen die weithin sichtbaren Werbeinschriften der



1 Honoré Daumier,
Nadar erhebt die
Fotografie zur Höhe
der Kunst, 1862

Foto-Ateliers, die Fotografie ist überall, auf Erden wie am Himmel.

Tatsächlich hat Nadar mit einem Ballon, der ohne Übertreibung «Le Géant», «Der Riese», hieß, Ballonfahrten unternommen – die zweite führte ihn von Paris nach Hannover – und Luftbilder gemacht. Diese neue Anwendung der Fotografie beschrieb er in einem eigenen Buch mit dem Titel *Nouveau système de photographie aérostatique* (Neues System der areostatischen Fotografie). Nadar war ein berühmter Porträtfotograf (Abb. 10), aber im Zeitalter der Anwendungserweiterung des Mediums (siehe Eastlake) hat er mehr darauf gegeben, als Luftschiffer und Luftbildfotograf berühmt zu werden. Jules Verne, sein Mitarbeiter, hat seine Ideen und sein Vorbild in Romanen verarbeitet, in denen Technik als Abenteuer aufgefasst wird. Ein Abenteuer war es in der Tat: Bei der Landung in der Nähe von Hannover wurden Nadar und seine Frau schwer verletzt.

Der weltweite Triumph des neuen Mediums, der bis heute an-

hält, baute im 19. Jahrhundert auf einer ganz und gar nicht selbstverständlichen, ja man möchte eher sagen, unwahrscheinlichen Basis auf. Timm Starl hat das so ausgedrückt: «Ein Triumph der Bilder des Unwirklichen: farblos, unbewegt, verkleinert, zweidimensional, manche seitenverkehrt. Während der Glaube an den Fortschritt den ununterbrochenen Blick in die Zukunft verlangt, galten die bildlichen Belege des eben Vergangenen als die modernsten.»

Die Fotografie, eine Kunst?

Zu der unwahrscheinlichen Basis kamen die Probleme der Einordnung des neuen Verfahrens, hinzu. Daumiers Lithographie sagt im Titel etwas ganz anderes, als sie zeigt: Nadar erhebt die Fotografie nicht (nur) zur Höhe einer Luftbildaufnahme, sondern zu den Höhen der Kunst. Elizabeth Eastlake forderte Fotografien auch in den Mappen der Maler und Architekten und verwies so auf den indirekten Nutzen der Fotografie für die Kunst. Nun lag Daumiers Intention vielleicht darin zu zeigen, dass die Fotografie die quasiontologische Erhebung zur Kunst geschafft habe. «Die Worte», schreibt Heinrich Guttman 1930, «waren als Ironie gedacht. Sie erwiesen sich als Wahrheit.»

Wir steuern diesen Punkt an, weil wir in dieser Darstellung die Fotografie als künstlerisches Medium favorisieren. Fotografie ist das erste Neue Medium, und Neue Medien haben an sich, dass ihre Applikation einmal quer durch das Ganze der Weltverhältnisse schneidet: der sozialen, wissenschaftlichen, politischen, ästhetischen Gegebenheiten. Nie wird die Fotografie sich als Ganze «zur Kunst erheben». Sie kann es als spezielle Applikation tun, kann «Kunst mit Fotografie» schaffen, wie es heute heißt. Damit ist das Problem der Zuordnung aber noch nicht gelöst. Schon in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts war die Option der Fotografie auf den Kunstrang ausgestellt worden. Das am stärksten diskutierte Foto-Kunstwerk der Epoche stammte von Oscar Gustav Rejlander (1813–1875), einem gebürtigen Schweden. Der Kunstanspruch führte ihn zu einer



2 Oscar Gustav Rejlander, Die zwei Wege des Lebens, 1856

Frühform der Montage, der sogenannten Kompositionsfotografie, bei der die gewünschten Details einer Aufnahme nacheinander auf einen Bildträger kopiert wurden. Der Rest wurde durch Masken ausgeblendet. 1857 schuf Rejlander die aus 32 Einzelaufnahmen zusammengesetzte allegorische Fotografie *The Two Ways of Life* (Abb. 2). Das vielfigurige Tableau folgt der alten und in Drucken weitverbreiteten Ikonographie des breiten und des schmalen Wegs, des Wegs der Verdammnis und des Wegs des Heils nach Matthäus. Es nimmt also Bezug auf eine populäre und moralische Bildtradition, übersetzt aber diese Vorlage in das hohe akademische Idiom der Allegorie und benutzt als Kombinationsgrundlage ebenfalls vielfigurige Werke wie Raffaels *Schule von Athen* oder Coutures *Römer der Verfallszeit*. Auch das exorbitante Format von 78 x 40,6 cm zeigt an, dass der Fotograf Großes vorhatte. Die Hauptpersonen sind ein alter, «weltweiser» Mann in der Mitte und zwei etwas ratlose Jünglinge, die sich vorsichtig der Seite mit den Vergnügungen und der Laster sowie der Seite mit den Tugenden und ernstesten Beschäftigungen nähern. Um die Partie der Verdammnis anschaulich zu machen, brachte der Künstler hier fünf halb nackte Frauen unter – dazu konnte er sich auf die lange Tradition der nackten weiblichen Allegorien stützen, aber er hatte auch einzukalkulieren, dass diese Nuditäten ein reales Abbild waren. Es

3 Oscar Gustav
Rejlander,
Mister and Miss
Constable, 1866



gab prominente Unterstützer: Königin Viktoria erwarb einen Abzug für ihren Ehemann. Doch die Zahl und Macht der Gegner war größer: In Edinburgh wollte man das Werk nicht ausstellen; erst ein Jahr später wurde es dort gezeigt, aber die anstößige Hälfte blieb verhüllt. Rejlander hielt zur Verteidigung einen langen Vortrag vor der Londoner Gesellschaft, in dem er Element für Element seiner Komposition durchnahm und die dabei angewandten technischen Tricks erläuterte. Dies war vermutlich die erste ausführliche Lektüre und technische Erläuterung einer Fotografie, aber sie brachte ihm nicht die gewünschte Entlastung. Der Blick in die Werkstatt wurde nicht honoriert, er bestätigte alle Vorurteile, die Fotografie als mechanische und manipulative Kunst betreffend. Es gibt Darstellungen, die Rejlanders Karriere mit dem Skandal um dieses Werk beendet sehen. Davon kann aber keine Rede sein; er hat noch viele, auch erfolgreiche Bilder geschaffen, man kann jedoch sicher sagen, dass er diesen Vorstoß auf das Gebiet der «künstlerischen Fotografie», wie sie damals schon hieß, eher bereut hat.

In der Fotografiegeschichte stand lange Zeit nur sein Hauptwerk für bzw. gegen ihn – dass er ein großer Porträtfotograf war, blieb eher unbekannt und macht heute seinen Ruhm aus. Auch in dem hier ausgewählten Porträt eines Paares (Abb. 3) unterließ er das Inszenieren nicht, und vielleicht retuschierte er

auch, was er gerne tat, aber er verzichtete ganz auf Ausstattung und Attribute, setzte dafür eine Art Streiflicht ein, das in einem lebendigen Kontrast mit Personen und Kleidern steht. Es scheint auch so, als würde er den Verzicht auf sachliche Ausstattung und erzählerische Momente, an denen ihm in seinen anderen Arbeiten so viel lag, durch die gleichgerichtete Intensität der Blicke ersetzen. Und mit dem stark zur Seite gerichteten Blick antizipiert er eine Mode der Porträtfotografie, die erst viel später um sich greift, in den 20er und 30er Jahren des nächsten Jahrhunderts.

Heute ist inszenatorische Fotografie schon fast so etwas wie ein Leitmedium geworden. Die Namen Anna und Bernhard Blume, Duane Michals, Cindy Sherman und Jeff Wall fallen einem als Erste ein. Wir werden sie im letzten Kapitel behandeln. Auch der «Kombinationsprint» ist zurück, wenn auch auf ganz anderer technischer Basis: als digitale Bildbearbeitung. Wir denken hier an Jeff Wall, der seine Tableaus aus vielen Einzelaufnahmen zusammensetzen kann. Selbst die direkte Anlehnung, ja das Zitat historischer Gemälde ist gang und gäbe. Auf Jeff Walls Dialog mit Édouard Manet (vgl. Abb. 33) wurde oft verwiesen, nicht zuletzt von ihm selbst, Cindy Sherman hat eine ganze Serie *History Portraits* (1988–1990) nach Meisterwerken der Kunstgeschichte geschaffen. Doch damit ist die Kritik an Reijlanders so vergleichbarem Ansatz nicht entwertet. Sehen wir einmal von dem peinlichen Versuch ab, seine Ausstellung nackter Frauen als hochmoralische Botschaft zu chiffrieren, so lässt sich nur im Sinne von Arthur Danto sagen, dass zu jeder Kunst-epoche eine «künstlerische Theorie, eine Kenntnis der Geschichte der Kunst, eine Kunstwelt» gehört. In den 1980er Jahren hat sich die inszenatorische und kunstnahe Richtung gegen die Street Photography, gegen den Dokumentarismus, aber auch gegen konzeptionelle Strömungen in der Kunstwelt positioniert. Es gab also genug, wogegen man sich absetzen konnte und musste, und das bis dato als «unfotografisch» Verpönte wurde «zur Höhe der Kunst erhoben». In Reijlanders Zeit musste eine Gattungsnorm wie «das Fotografische» überhaupt erst gefunden und durchgesetzt werden. Erst danach konnte

man sich Neues oder auch Altes vornehmen. Was die Fotografie eigentlich sei, darüber ist in den ersten Jahrzehnten nach ihrer Erfindung mit großer Intensität gestritten worden. Dorthin, zu den Anfängen, gehen wir jetzt erst mal zurück.

Die Erfindung der Fotografie I

«Die Erfindung [der Fotografie] war nicht zufällig», schrieb Heinrich Schwarz, dem wir die erste monographische Arbeit über ein fotografisches Studio – das von Hill und Adamson – verdanken. Sie erschien 1931. Er war vielleicht der Erste, der die Ursprünge nicht mehr isoliert betrachtete, «sondern aufs engste verbunden mit allen anderen gleichzeitigen Äußerungen wissenschaftlicher und künstlerischer, sozialer und wirtschaftlicher, technischer und ästhetischer Art». So werde «die Photographie als charakteristisches Symptom und unausweichliches Ergebnis einer allgemeinen Wandlung der Anschauungen» aufgefasst.

Als erstes der neuen Medien leitet Fotografie den Übergang vom Sinn zu den Sinnen ein, um eine Formulierung von Jochen Hörisch aufzugreifen. Oder, wie Hörisch auch sagt, Fotografie ist ein Realitätsverstärker, sie widmet sich der Aufzeichnung einer Fülle indifferenter Daten, sie baut auf und fördert die Sensibilität für die immanente Beschaffenheit von Natur und Kultur. Und sie tut dies scheinbar ohne menschliches Zutun. Hegel, kein Freund der zu seiner Lebenszeit erst gerade ansetzenden realistischen Tendenzen in der Kunst, noch nicht in der Fotografie, meinte, das neue Verfahren bestünde darin, «das, was ist und geschieht, als bloß Einzelnes, d. h. seiner bedeutungslosen Zufälligkeit nach, aufzunehmen». David E. Wellbery hat dieses Statement so kommentiert: «diese bloße Aufnahme ließe sich nur dort verwirklichen, wo sich die Kunstproduktion in (relativer) Unabhängigkeit von der Formung durch menschliches Handeln etabliert. Diese Bedingung ist erstmals gegeben mit der Erfindung der Fotografie, die die Bildproduktion aus dem leiblichen Intentionsraum von Hand und Auge befreit. Die Fotografie ist die Prosa der Bildwelt. Nicht nur stellt sie Kontingenz dar, ihre Produktionsweise entfaltet sich als kontingentes Geschehen.»

Darauf, auf ihr Nichtbeteiligtsein, waren die Fotografen zunächst einmal sehr stolz. Henry Fox Talbot, einer ihrer Erfinder, nennt die Fotografie den «Prozeß, durch den natürliche Objekte dazu gebracht werden, sich selbst abzubilden ohne die Hilfe des Stiftes eines Künstlers». Ganz ähnlich hatten Nicéphore Niépce und Daguerre bereits 1829, also zehn Jahre vor der Veröffentlichung ihres fotografischen Verfahrens, dieses als «von selbst vor sich gehende Reproduktion der in der Camera obscura aufgefangenen Bilder» bezeichnet. Fotografie als automatische Aufzeichnung musste in den Zeiten der sich etablierenden exakten Wissenschaften, des Empirismus und Realismus als unbedingter Vorteil gelten. «Kunst und Wissenschaft suchen auf verschiedenen Wegen dasselbe Ziel zu erreichen: die objektive Registrierung der sichtbaren Erscheinungen.» (Heinrich Schwarz) Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Erfinder der Fotografie Dilettanten waren, Dilettanten auf dem Gebiet der bildenden Künste (Talbot, Niépce, Bayard) und der Wissenschaften (Daguerre, Niépce, Bayard). Sie erfanden am Übergang vom dilettantischen zum wissenschaftlichen Zeitalter eine Maschine, die Berufsstände wie die Miniaturmaler und Porträtisten außer Brot setzte, und gleichzeitig erfanden sie das erste neue Medium, das der Wissenschaft dient, weil es – wie gesagt – Tatbestände ohne menschliches Zutun aufzeichnet. Oder, nicht ganz so extrem gesagt, weil der Fotograf nie eine totale Kontrolle über die Aufzeichnung hat.

Das Optisch-Unbewusste

Henry Fox Talbot bemerkte 1844: «Es geschieht überdies häufig, dass der Fotograf selbst bei einer solchen späteren Überprüfung entdeckt, dass er viele Dinge aufgezeichnet hat, die ihm zur Zeit der Aufnahme entgangen waren – und es macht zum Teil den Charme der Fotografie aus. Manchmal findet man Inschriften und Daten auf Gebäuden oder ganz unbedeutende Anschläge; manchmal erkennt man das entfernte Zifferblatt einer Uhr und auf ihr – unbewusst festgehalten – die Uhrzeit, zu der die Aufnahme gemacht wurde.» Was Talbot auch die «unbe-

wusste Aufzeichnung» nannte, wird einige Jahrzehnte später und auf technischer Basis dem gestaltenden Zugriff des Fotografen gänzlich entzogen. Die Phasenfotografie schneller Bewegungsabläufe, die Eadweard Muybridge seit 1872 aufnahm, konnte nachweisen, dass ein Pferd tatsächlich für den Bruchteil einer Sekunde alle vier Hufe in der Luft hat. Noch einmal 60 Jahre später, in der Zeit des Surrealismus und der Hochgeschwindigkeitsfotografie, wurden solche Leistungen zu einer Hauptattraktion des Mediums. Walter Benjamin schreibt in seiner *Kleinen Geschichte der Fotografie* 1931: «Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera, als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines von Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer, beispielsweise, vom Gang der Leute, sei es auch nur im groben, sich Rechenschaft gibt, so weiß er bestimmt nichts mehr von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des «Ausschreitens». Die Fotografie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupe, Vergrößerungen erschließt sie ihm. Von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse.»

Fotografien können also eine «Sichtbarkeit jenseits der Intention» (Sigrid Weigel) aufweisen. Was die einen feierten, die optisch nicht genug bekommen konnten, war für die anderen der sicherste Grund, den Kunstanpruch des neuen Mediums abzuwehren. Baudelaire dekretierte in der Salonkritik von 1846: «Die Kunst, da sie nichts anderes ist als eine Abstraktion und ein Opfer des Details zugunsten des Ganzen, muss sich vor allem mit der Wirkung der Massen beschäftigen.» Mit Massen ist die Wirkung der großen, zusammenhängenden Partien angesprochen; in englischen Verlautbarungen dieser Zeit heißt das «breadth», Breite, summierende Wiedergabe. Der Maler Hippolyte Delaroche schlug zur gleichen Zeit in dieselbe Kerbe, als er vermerkte: «Der große Künstler konzentriert das Interesse, indem er die unnützen und dummen Details unterdrückt.» Baudelaire wünschte sich Fotografien «mit der Unschärfe einer Zeichnung». Er wusste, dass nur unscharfe, vage Züge die nötige «Assoziationstätigkeit» auslösen, um die Erinnerung anzu-

regen. Nicht widerstandslos, aber doch im Endeffekt beeindruckt von dieser Kritik am Medium Fotografie haben sich dann zahlreiche Fotografen im 19. Jahrhundert zur Reduzierung der Detailinformationen, zur Pflege der «Massen» entschlossen und sind der «Hölle der Details» (Benjamin) entronnen. Davon wird noch zu hören sein.

Die Erfindung der Fotografie II

Die Fotografie wurde zur gleichen Zeit mehrfach erfunden, schrieb Heinrich Schwarz in seiner oben erwähnten Monographie: «Die Duplizität der Bemühungen, die fast gleichzeitig und zunächst unabhängig voneinander der Erfindung der Fotografie gewidmet waren, erweist ihre zeitliche Notwendigkeit und führt die persönliche Tat der Erfindung auf den historisch bedingten Willen einer höheren Macht zurück. In einer neuen sozialen Ordnung und in einer neuen, aus wissenschaftlichen Voraussetzungen hervorgegangenen ästhetischen Stellung der Menschen zu seiner Umwelt war die Erfindung auf das tiefste begründet.» In Frankreich war es der Particulier und Dilettant Nicéphore Niépce (1765–1833), der seit 1814 experimentierte und 1827 mit ersten Ergebnissen an die Öffentlichkeit trat, worauf dann ab dieser Zeit der Dioramenmaler Louis Daguerre (1787–1851) seine Versuche fortsetzte und zum Erfolg führte, der in der öffentlichen Annahme der Erfindung der Fotografie durch das Parlament im Juli 1839 kulminierte. Erste Meldungen über das neue Bildmedium gelangten aber schon Anfang desselben Jahres in die Presse, sodass in England und Frankreich zwei Parallelerfinder ihre Anstrengungen verstärkten. William Henry Fox Talbot (1800–1877) war ein englischer Dilettant im besten Sinne, der auf den Gebieten der Mythologie, Sprachwissenschaft, Mathematik, Lokalgeschichte ebenso viel leistete wie auf dem Gebiet der graphischen Künste. Mit zeichnerischen Fähigkeiten nicht begabt, versuchte er erst die Hilfsmittel der Camera obscura und der Camera lucida, bis er erste Versuche mit kameraloser Fotografie, dann mit der Kamera machte, die zuerst wie im Fall Niépce sein Haus festhielt. Das



4 Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Boulevard du Temple, 1839

war 1834. Alarmiert durch die Meldungen über die französischen Erfindungen trat Talbot im Januar und Februar 1839 an die Öffentlichkeit. Sein erster Traktat trug den Titel: *Some account of the art of photogenic drawing, or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the artist's pencil*. Das sagte schon eine Menge, und auch die kritische Frage nach den Namen für das neue Ausdrucksmittel ist hier schon fast beantwortet. «Photogenic drawing» heißt soviel wie: durch Licht hervorgebrachte Zeichnung. Aber schon im gleichen Jahr gebrauchte Talbot in seinen Tagebüchern das Wort «Photography», und «photographie» nannte der Naturwissenschaftler Arago das neue Verfahren, als er es ebenfalls 1839 dem Parlament vorstellte. Doch es sollte dauern, bis dieser Begriff, griechisch für Lichtschrift oder Lichtzeichnung, sich durchsetzte. Bezeichnungen wie Heliographie oder Kalotypie, aber auch personenbezogene Benennungen waren im Umlauf: Die Franzosen sprachen von Daguerreotypie, die Engländer von Talbotypie.

Die Erfindung der Fotografie basiert auf der von Johann Heinrich Schulze 1727 gemachten Entdeckung der Lichtempfindlichkeit der Silbersalze. Daguerre arbeitete mit jodierten Silberplatten, Positiven und Unikaten, deren in der Kamera erzeugtes Bild durch Quecksilberdämpfe sichtbar und dauerhaft gemacht wurde. Das Ergebnis waren silbrig glänzende Scheiben. Talbot dagegen (und auch Bayard, s. u.) arbeitete mit Papier, mit Papiernegativen, die im Kontaktabzug beliebig oft auf sensibilisierte Papierpositive übertragen werden konnten. Damit war «die Voraussetzung für die prinzipiell unendliche Vervielfältigung von Fotografien» (Susanne Holschbach) geschaffen. Das Ergebnis war grundverschieden von der Wirkung der glänzenden Silberplatten. Talbot und seine Gefolgsleute konnten auf Büttenpapier «drucken» und eher malarische Effekte erzielen. Die unterschiedlichen Ergebnisse der Fotografie auf Metall und auf Papier waren auch den Franzosen klar. Francis Wey schrieb 1851 in der Zeitschrift *La Lumière*, die Fotografie auf Papier «stützt sich auf die Massen, reduziert das Detail wie ein geschulter Meister, unterstützt die Theorie des Opfers und stärkt hier die Form, dort den Kontrast der Töne». Damit bezieht er sich auf den oben zitierten Charles Baudelaire und seine positive Bewertung des «Opfers der Details».

Fotografiert wurde, was sich nicht bewegte. Die berühmte, dem bayerischen König gewidmete und heute total geschwärzte Aufnahme Daguerres (Abb. 4) zeigte eine stark belebte Stadt- szenerie, aber die Passanten und Kutschen sind nur als geisterhafte Schatten ahnbar – die einzige Ausnahme: der Mann, der mit ausgestrecktem Bein lange genug auf dem Podest eines Schuhputzers ausharrte, um sich erkennbar auf die Platte zu bannen. Er war der erste Mensch, den die Fotografie im Bild festhielt. Es wird gesagt, dass Talbot seine Kamera auf ein Detail seines Wohnsitzes richtete, die Blende öffnete, eine Weile spazieren ging, um dann die Aufnahme zu beenden (Abb. 5). Diese Beispiele sind aber nicht nur in technischer Hinsicht lehrreich, sie sagen auch sehr viel über die Themenwahl der Anfänge aus. Alle Erfinder der Fotografie – und Timm Starl, den

5 William Henry
Fox Talbot,
Die Leiter, 1847



wir zitieren, nennt ihrer sechs – «postierten in einer ihrer frühesten Aufnahmen die Kamera in die Abgeschlossenheit eines Zimmers und richteten das Objektiv durch das Fenster auf die Straße. Als hätten sie das nämliche Ziel vor Augen gehabt: die Sicherheit der bekannten Umgebung zu verlassen und das Abenteuer der Ungewißheit zu suchen, die Intimität des Privaten zu durchbrechen und auf jenen Ort zu blicken, der wie kein anderer die Anonymität öffentlichen Lebens repräsentiert.» Man kann diese Fixierung auf den Blick aus Zimmer und Fenster auch noch etwas anders sehen und auf die unbewusst gesuchte Analogie von *Camera obscura* und Kamera verweisen.

[...]