

Matthias Kuzina

Bernd Stiegler, Felix Thürlemann: Konstruierte Wirklichkeiten: Die fotografische Montage 1839–1900 2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14878>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kuzina, Matthias: Bernd Stiegler, Felix Thürlemann: Konstruierte Wirklichkeiten: Die fotografische Montage 1839–1900. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2020), Nr. 2-3, S. 166–168. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14878>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Bernd Stiegler, Felix Thürlemann: Konstruierte Wirklichkeiten: Die fotografische Montage 1839–1900

Berlin: Schwabe 2019, 341 S., ISBN 9783757400231, EUR 39,–

Stiegler und Thürlemann präsentieren die Geschichte der fotografischen Montage im 19. Jahrhundert mit einer medienpublizistischen Souveränität, die ihresgleichen sucht. Die Autoren umreißen alle nur erdenklichen künstlerischen und nicht-künstlerischen Spielarten der frühen fotografischen Montagepraxis, Prozesse der medialen Codierung sowie die entsprechenden referentiellen Bezüge und bildsemantischen Zusammenhänge. Das Ergebnis ist eine Phänomenologie vorherrschender Montagetechniken, die von der sachlich-nüchternen, aber auch experimentellen Aneignung durch die Naturwissenschaften über ästhetisierende Kompositionen bis hin zu spielerisch-kreativen Formen der Montage reichen.

Montage wird vorab definiert als „eine bewusste und geplante Kombination von Bildern [...], deren Ergebnis ein Einzelbild, aber auch eine Bildfolge sein kann, die ihren Sinn erst aus dem Zusammenspiel der Teile gewinnt“ (S.11). Zu den ersten Formen fotografischer Montage zählen die *photogenic drawings* von William

Henry Fox Talbot und das ‚Lichtbild‘ von Johann Carl Enslin (beide 1839), sodass Montage und Talbots Anspruch auf die Erstrechte für die Erfindung der Fotografie koinzidieren. Wie sich der damalige Enthusiasmus für Farnpflanzen (das ‚Farn-Fieber‘) in England in Fotogrammen niederschlägt, dokumentieren Montagebeispiele von Anna Atkins (1853) und Julia Margaret Cameron (ca. 1862). Es folgen die Verbindung von Mikroskopie und Fotografie in Form der „Mikrotipie“ (S.37) von Alois Auer (1850er Jahre) und die fotografische Kartierung des Sonnenlicht-Spektrums durch Henry A. Rowland (1888).

Wie sich „Montierte Dinge“ manifestieren, wird unter anderem an den „daybooks“ (S.65) von Camille Silvy veranschaulicht, bei denen es sich um Inventarbücher mit Reproduktionsfotografien handelt. Das Kapitel über „Montierte Räume“ zeigt, wie Fotograf_innen die Möglichkeiten des Mediums weiter ausloten: Die Konstruktion eines Panoramas der Niagarafälle aus Daguerreotypien (William und Frederick Langenheim, 1845)

erweist sich als frühes Zeugnis der technischen und künstlerischen Elaboriertheit fotografischer Montagetechniken (S.87). Mit Henry W. Taunts illustriertem Reiseführer von 1872, ein Itinerar mit eingeklebten Originalfotografien, wird ein Vorläufer von Street View vorgestellt (S.96). Im Kapitel über „Montierte Menschen“ werden Methoden und Darstellungsformen der optischen Vervielfachung einer Person vorgestellt. Sie erstrecken sich von Zweifachporträts über Mehrfachporträts, Rollenporträts und das multiple Selbstporträt (als Ausdrucksstudie) bis zur anthropometrischen Fotografie von Alphonse Bertillon, bekannt geworden als *bertillonage* (S.127).

In „Montierte Gesellschaften“ blicken Stiegler und Thürlemann auf eine ganze Palette von Montageformen, welche die Sozialgeschichte des 19. Jahrhunderts reflektieren. Bereits 1863 lässt der französische Fotograf André Adolphe-Eugène Disdéri die „photographie mosaïque“ (S.150, S.333) patentieren, Mosaikbilder im *carte de visite*-Format als Ergebnis einer Positivmontage. Ein besonderes Augenmerk liegt auf fotografischen Karikaturen und Gruppenkarikaturen. Darüber hinaus demonstrieren die Autoren anhand von Kabinettkarten aus der Serie „Crimes de la Commune“ (1871) von Eugène Appert die propagandistische Verwendung der Fotomontage: So werden in Apperts „Massacre des dominicains d’Arcueil, Route d’Italie no. 38, le 25 mai 1871, à 4 heures et demie“ betreffende Ereignisse der Pariser Kommune ex post komponiert (S.201).

Im Anschluss widmen sich die Autoren dem Medium Fotografie im Spannungsfeld von traditioneller, von der Malerei dominierter Bildkunst und eigenständiger ästhetisch-künstlerischer Ausdrucksform. Im Mittelpunkt steht dabei zunächst Oscar G. Rejlander als ein der Malerei verhafteter Exponent der Kunstfotografie mit seinem Hauptwerk „The Two Ways of Life“ (1857). Dieses auf 32 Einzelnegativen basierende Opus wird charakterisiert als „eine der komplexesten Fotografien, die im 19. Jahrhundert entstanden sind“ (S.215). Bildstudien von Henry Peach Robinson versinnbildlichen gleichzeitig eine eindeutige Position aus der historischen Debatte über die Kunstfähigkeit der Fotografie: „Robinson versuchte nun seinerseits die Prosa der fotografisch-realistischen Verhältnisse in die Poesie kunstvoll komponierter Bilder zu verwandeln, indem er die Fotografie an den Regeln der Kunst ausrichtete“ (S.221). Am Beispiel einer Daguerreotypie von Désiré François Millet aus dem Jahre 1852 hingegen wird die frühe mediale Eigenständigkeit fotografisch-künstlerischer Bildmontage dokumentiert (S.230).

Zu den weithin bekanntesten Formen fotografischer Montage zählen die auf Tableaus verewigten Bewegungsstudien und Momentfotografien von Eadweard Muybridge (S.246). Neben Beispielen der Chronofotografie des französischen Physiologen Étienne-Jules Marey liefern Stiegler und Thürlemann auch ausführliche Illustrationen der sequentiellen Montage, die das fotografische Erzählen ermöglichen: Symptomatisch ist die von Charles Paul

Furne und Henri Tournier konzipierte Serie „Une maison à Paris“ (1860), bestehend aus 12 Stereoaufnahmen (S.256-257).

Das Kapitel „Montierte Erscheinungen“ beschäftigt sich mit der Fotografie als Medium der Darstellung des Ephemeren und Unsichtbaren. Während in frühen röntgenfotografischen Experimenten Fotografie eher als wissenschaftliches Instrument zutage tritt, führt die Modeerscheinung der Geisterfotografie dazu, dass die Fotografie zu einem Medium des Spiritismus, des Okkulten und Paranormalen wird. Dabei bedienen sich Bildschaffende wie Eugène Thiébault (1863) und Édouard Isidore Buguet (1875) des extensiven Einsatzes trickreicher, quasi latenter Montagetechniken. Es bleibt im Kontext des Realitätsanspruchs der Fotografie (im Sinne einer veristischen Bildauffassung) nicht aus, dass auch die populäre *spirit photography* allen Ernstes wissenschaftlichen Anspruch für sich reklamiert (vgl. Tom Gunning: „Unsichtbare Welten, sichtbare Medien.“ In: Keller, Corey [Hg.]: *Fotografie und das Unsichtbare: 1840–1900*. Wien: Christian Brandstätter 2009, S.62). Der New Yorker Berufsfotograf William H. Mumler gehört zu denjenigen besonders eifrigen Geisterfotografen, die sich nicht nur dem Betrugsvorwurf aussetzen, sondern tatsächlich mit dem Gesetz in Konflikt geraten (S.290). Rejlander wiederum führt in „Hard Times“ (um 1860) vor, wie sich mittels expliziter

Doppelbelichtung eine kontemplative Bildwirkung erzielen lässt (S.299).

Mit dem Kapitel „Montagespiele“ beenden Stiegler und Thürlemann ihre fotografiegeschichtliche *Tour d'horizon*. Hier geht es um sogenannte Scherzbilder, die vor allem in der Amateurfotografie des ausgehenden 19. Jahrhunderts allgemein Anklang finden. Das harmlose Doppelgängerbild ist ebenso Teil dieser besonderen Ikonografie wie das makabre, aber ungemein montageaffine Enthauptungsmotiv mit all seinen Facetten. Eine entsprechende Aufnahme mit dem Titel „Un petit coup de pompe, s.v.p.“, mit der die Pariser Amateure Baillet und Foy im Wochenblatt *Pêle-mêle* (1899) und kurze Zeit später in der Fotozeitschrift *Photo pêle-mêle* reüssieren, wird vom Filmpionier George Méliès in *L'Homme à la tête de caoutchouc* (1901) motivisch aufgegriffen (S.328). Méliès gelingt es damit, die genuin fotografische Montage in das filmische Medium zu transponieren und fortan einen eigenen Kosmos der Montage als künstlerisches Gestaltungsmittel der Kinematographie zu schaffen.

Als ausgesprochen frankophile Studie lädt dieses ausgezeichnet lesbare Buch ein zu einem Rundgang durch die Kultur-, Medien- und Technikgeschichte der Fotografie des 19. Jahrhunderts. Es stellt eine wirkliche Bereicherung für die Erforschung dieser Gegenstandsbereiche dar.

Matthias Kuzina (Walsrode)