

Unschärfe als frühe Fotokritik

Julia Margaret Camerons Frage nach dem Maß der Fotografie
im 19. Jahrhundert

MIRJAM BRUSIUS

Ein mögliches Maß der Fotografie ist ihre Fähigkeit, Gegenstände und Personen in möglichst detailgenauer Entsprechung zum Referenten abzubilden. Unscharfe Fotografien streben der Funktion von Bildern, etwas eins-zu-eins abzubilden, radikal entgegen und stellen die Frage nach einer Bildwahrheit neu. Im unscharfen Bild wird das Primat der Ähnlichkeit aufgegeben; Suggestion tritt an Stelle einer präzisen Abbildung. Die englische Fotografin Julia Margaret Cameron setzte um 1850 Unschärfe in ihren Portraitfotografien genau zu jener Zeit ein, als die Fotografie begann, Schärfe als erstrebenswerte Norm zu etablieren. Mit ihrer frühen Verweigerung dieses Primats der Fotografie, stellt sie die Frage nach dem Maß der Fotografie neu. Erst im Verweigern des reibungslosen Dienstes der Kamera erfährt Cameron eine Bildwahrheit, die gleichzeitig eine frühe Kritik am Wahrheitsgehalt der Fotografie impliziert und das Medium sowie seine Funktionsweisen selbst zum Vorschein bringt.

»What is focus?«

Im Jahr 1864 stellte die britische Fotografin Julia Margaret Cameron (1815–1879) ihrem Freund, dem Astronomen John Herschel,¹ in einem Brief eine recht eigentümliche Frage: »What is focus and who has a right to say what focus is the legitimate focus?«² Mit ihrer drei Jahre später entstandenen Aufnahme des Adressaten scheint Cameron diese Frage erneut zu stellen; sie treibt sie ins Extrem und stellt gleichzeitig die Unmöglichkeit einer eindeutigen Antwort in den Bildraum: Auf der Fotografie ist Herschel in einer Frontalaufnahme mit einer leichten Kopfdrehung nach links bis zu den Schultern zu sehen (Abb. 1). Der Kopf ist zur Hälfte

1 Herschel war nicht nur Camerons Freund, sondern auch der künstlerische und technische Berater für ihre fotografischen Arbeiten. Cameron schenkte ihm ein Album mit zahlreichen Fotografien. Für eine Reproduktion siehe Colin Ford: *The Herschel Album. An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron presented to Sir John Herschel*, London 1975.

2 Cameron in einem Brief an John Herschel am 31.12.1864. Ebd., S. 141.



Abb. 1: Julia Margaret Cameron:
Sir John Herschel, 1867, Albumen print.
Siehe auch Farbtafel V.

in starkes, fast grelles, von der rechten Seite kommendes Licht getaucht, das die Haarpracht auf dieser Seite zu einer weißen Masse verschmelzen lässt. Das Gesicht scheint einem Relief gleich aus der Bildoberfläche herauszutreten und erhält eine starke Dreidimensionalität. Grund dafür ist die scharfe Darstellung der Kinnpartie. Die Schärfe der Darstellung verringert sich zur Stirn hin. Am Kinn rücken die Struktur der Haut, Bartstoppeln sowie eine unauffällige Narbe haptisch in eine fast greifbare Nähe, die doch eigentümlich fern bleibt.³ Nichts könnte die Schärfe an dieser Stelle näher beschreiben als ihr unmittelbares Gegenteil, das sich direkt unter dem Kinn, wie mit einem Messer von diesem abgetrennt, in Form des weißen verwischten Rollkragens zeigt.⁴ Die optische Präsenz des scharfen Kinns nimmt in Richtung der Lippen, der nach unten gesenkten Mundwinkel und der Wangen etwas ab. Den Augen verlieh die Fotografin trotz einer leichten Abnahme der Schärfe einen starken Ausdruck, da die tiefen Furchen unter den Tränensäcken und oberhalb der Nase ihre Struktur bildlich beibehalten, die durch die Unschärfe

3 Siehe Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1963, S. 45–64; hier S. 57: »Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.«

4 Dass es sich hierbei um Bewegungsunschärfe handelt – aufgrund der Art der Unschärfe wäre dies zu vermuten – kann ausgeschlossen werden, da der Hals kaum separat vom Kopf zu bewegen wäre.

sogar noch verstärkt wird. Außerdem verleihen die Lichtreflexe in den Augen dem Blick einen irritierenden Effekt: Obwohl er eigentlich auf den Betrachter gerichtet ist, wird dieser von einem Dialog abgelenkt, da die Lichtreflexe auf den Raum der Entstehung des Fotos verweisen, der im Blick des Modells gespiegelt ist. Neben der Stirn, auf der die Falten Herschels wie mit einem Pinsel flüchtig aufgetragen erscheinen, ist auch die Nase unscharf abgebildet. Das Haar zeigt sich in einem seltsamen Nebeneinander von Schärfe und Unschärfe: Einerseits ist stellenweise nur eine verblendete weiße Fläche wie auf der rechten Bildhälfte zu sehen, andererseits sind auf der gegenüberliegenden Kopfhälfte einzelne Haarsträhnen bis ins feinste Detail erkennbar. Das Interesse lag bei dieser Fotografie offensichtlich nicht in einer präzisen Darstellung, sondern im Festhalten eines Ausdrucks, der in einer Aufnahme als gestochen scharfer, für sich stehender Moment so nicht zum Tragen kommen könnte. Unschärfe suggeriert hingegen eine Vor- und Nachzeitlichkeit der Momente.

Camerons Fotografien, insbesondere ihre zahlreichen Portraits berühmter Zeitgenossen, zeichnen sich durch einen radikalen Einsatz von Unschärfe aus. Unschärfe spitzt die Frage nach dem Maß der Bilder, in diesem Fall nach dem der Fotografie, aufs Äußerste zu, wird doch im Fall der Fotografie Unschärfe in einem Medium verwendet, das zu dieser Zeit gerade im Begriff war, Schärfe als oberstes Maß zu etablieren. Die Fotografie galt seit jeher als das Medium, das den Maßstäben der Realität am besten gewachsen zu sein schien. Seit ihrer Erfindung strebte man ihre größtmögliche Schärfe und damit die größtmögliche Entsprechung des Abbilds mit dem Referenten an. Camerons frühe Unschärfe ist einerseits verständlicher, aber auch verwunderlicher, bedenkt man den Zeitraum, in dem ihre Arbeiten entstanden sind: Die Frühzeit der Fotografie war insbesondere in den Wissenschaften vom Streben nach Schärfe zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren geprägt. Damit einher gingen Versuche, das menschliche Auge zu überbieten. Camerons Arbeiten scheinen dem genau entgegengustreben. In ihren Arbeiten kommt der Geist einer experimentellen Zeit zum Tragen, in der innerhalb der Fotografie die Ordnung eher die Ausnahme, das ungewollte Chaos hingegen die Regel war. Die Fotografie – zu dieser Zeit auf der Suche nach sich selbst – war Experimentierfeld für Wissenschaftler und Künstler zugleich. Wenn das Medium eine Eigendynamik entwickelte, wurde auch ein Wissenschaftler beim Gebrauch des Fotoapparats bisweilen unfreiwillig zum Künstler. Es wird zu fragen sein, ob einem Medium, das wenige Jahrzehnte zuvor erst erfunden worden war, ein Maß zugrunde liegen kann.

The »picture which makes itself«

Ein Blick auf die Ursprünge der Fotografie soll bei dieser Frage hilfreich sein. William Henry Fox Talbot, der Erfinder des bis heute angewandten positiv-negativ Verfahrens in der Fotografie, hatte seine fotografischen Experimente bereits mehrere Jahre, bevor er seine Erfindung des neuen Mediums 1839 bekannt gab,

begonnen. Selbst nach 1839, als Daguerre in Frankreich seine zeitgleich entstandene fotografische Methode proklamierte, war noch nicht klar, um was es sich bei der Fotografie eigentlich handelte. War sie eine neue Kunst, wie Talbot sie zunächst nannte? Oder ein Werkzeug der Wissenschaft, wie ebenfalls Talbot die Möglichkeiten seiner Erfindung beschrieb? Talbots chemische Experimente folgten zunächst keinen Regeln. Die Maßstäbe des experimentellen Ausgangs waren nicht definiert, da sich der Ausgang im Ungewissen befand.⁵ Mit Peter Geimer erscheinen die zahlreichen teleologischen Fotografiegeschichten des 20. Jahrhunderts, die eine stets vom Zweck und vom optimalen Maß ausgehende Geschichtsschreibung der Fotografie verfolgen, in diesem Licht fraglich.⁶ Talbot veröffentlichte 1844 sein erstes mit Bildern illustriertes Buch »The Pencil of Nature«. Nach Talbot schreibt sich die Natur selbst in Form von Licht in die fotografische Platte ein. »The plates of the present work are impressed by Nature's hand, impressed by the agency of light«,⁷ schrieb er über die in seinem Buch abgebildeten Fotografien. »[I]t is not the artist who makes the picture, but the picture which makes itself. All that the artist does is to dispose the apparatus before the object whose image he requires: he then leaves it for a certain time, greater or less, according to circumstances. At the end of the time he returns, takes out his picture, and finds it finished.«⁸ Nach Talbots Auffassung habe sich das Objekt selbst in die Kamera begeben. Die auto-poietische Voraussetzung, die zu Beginn der Erfindung des Mediums gesetzt wurde und der menschlichen Hand sämtliche Kontrolle absprach, spitzt die Frage nach dem Maß der Fotografie in ihrer Komplexität noch weiter zu. Denn das Medium schien zunächst mehr oder weniger dem Zufall überlassen.

Viele von Talbots frühen Fotografien bleiben ikonografisch unbestimmt. Eine eindeutige Bestimmung des Bildinhaltes war jedoch nicht ihr Zweck, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Bilder überhaupt etwas zeigten.⁹ Der Bildinhalt war die Fotografie selbst. Keine vergleichbare mediale Vorgeschichte hätte Talbot dazu dienen können, technische und ontologische Maßstäbe für seine Bilder zu setzen. In den Worten Geimers: »Die im *Pencil of Nature* vorgeführten Produkte sind weder objektiv noch subjektiv. Und sie sind auch nicht beides zugleich [...]. Sie entstehen in einem erst noch zu beschreibenden Zusammenhang aus Chemikalien und ihren Effekten, Bibliotheken, Handgriffen Talbots, den Lichtverhältnissen

5 Siehe Peter Geimer: Fotografie und was sie nicht gewesen ist: fotogenic drawings 1834–1844. In: Gabriele Dürbeck (Hg): Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung, Dresden 2001, S. 135–149; hier S. 135.

6 Siehe ebd., S. 135.

7 William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London 1844, o.S. (Introductory Remarks).

8 William Henry Fox Talbot: Brief an Jerdan William, Herausgeber der Zeitschrift *Literary Gazette*, 30. Januar 1839, The British Library, Talbot Collection. Transkribiert in »The Correspondence of William Henry Fox Talbot«, <http://foxtalbot.dmu.ac.uk/index.html>, Document number: 3782 (Letzter Zugriff: 11. November 2008).

9 Gail Buckland: *Fox Talbot and the Invention of Photography*, London 1980, S. 61.

Englands im Jahr 1833, um nur einige Akteure der fotogenischen Zeichnung zu nennen. Anstelle von Objekten oder Subjekten ›selbst‹ zeigt sich ein Ensemble aus humanen und nicht-humanen Agenten, die immer schon vermittelt, miteinander verschränkt, aufeinander bezogen sind.«¹⁰ Geimer nennt es ein »Alternieren zwischen Erfindung und Entdeckung, Steuerung und magischer Selbstabbildung der Natur.«¹¹

Dass die Erwartungen an den Ausgang des Bildes noch unbestimmt waren, wird in einer Passage im »Pencil of Nature« deutlich, in der Talbot den Zufall anklingen lässt, diesen aber als reizvoll bezeichnet: »It frequently happens, moreover – and this is one of the charms of photography – that the operator himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he has depicted many things he had no notion of at the time. Sometimes inscriptions and dates are found upon the buildings, or printed placards most irrelevant, are discovered upon their walls: sometimes a distant dial-plate is seen, and upon it – unconsciously recorded – the hour of the day at which the view was taken.«¹² Talbot verweist nicht ohne Hintergedanken auf Zahlen und Inschriften, die auf Fotografien wie ›Queens College Oxford‹ zu entdecken sind. Denn die Fotografie sollte sich bald zu dem Medium entwickeln, anhand dessen Informationen nicht selten präziser wahrnehmbar waren als auf den abgebildeten Objekten selbst. In dieser Fotografie verweist das Ziffernblatt einer Uhr im Hintergrund auf den Zeitpunkt der Aufnahme, auch wenn sich der Fotograf währenddessen der Uhrzeit nicht bewusst war. Nach Geimer wurde die Fotografie somit »bereits 1844 tendenziell zum Messbild.«¹³

In seinem Buch »Out of the Shadows« zeichnete der Talbotforscher Larry Schaaf die gegenseitigen Einflüsse von Talbot und dem Astronomen Henry Herschel nach. Beide verband eine Leidenschaft für Licht, Schatten und Chemie. In seiner Untersuchung, die Herschels Beigabe zu den fotochemischen Experimenten betont, argumentiert Schaaf, »that the weather, petty politics, mothers, and rheumatism had as much to do with the invention and progress of photography as did any physical or artistic concern.«¹⁴ Fotografie, zum großen Teil dem Zufall überlassen, war zunächst also ein Resultat der Launen von Licht und Chemie, wie die frühe Aufnahme von Talbots Landsitz Lacock von 1835 zeigen (Abb. 2). Die Experimente von Herschel und Talbot durchliefen verschiedene Namen, die erst nach einigen Jahren in Herschels Terminus »Fotografie« mündeten. Bis dahin stand das Medium zunächst für eine Reihe von geglückten und missglückten Versuchen, deren Wesen schwer in Worte zu fassen war. Was die Fotografie war, geschweige denn, woran sie zu messen war, ließ sich kaum definieren.

10 Siehe Geimer 2001 (wie Anm. 5), S. 145.

11 Ebd.

12 Talbot 1844 (wie Anm. 7), o.S., Queens College Oxford, Plate XIII.

13 Siehe Geimer 2001 (wie Anm. 5), S. 149.

14 Larry Schaaf: Out of the Shadows. Herschel, Talbot and the Invention of Photography, New Haven 1992, Prelude S. xi.



Abb. 2: William Henry Fox Talbot:
Die Terrasse von Lacock Abbey,
1835, Kalotypie.

Es verwundert daher nicht, dass Herschel als Zeuge der Anfangszeit der Fotografie zwei Jahrzehnte später ein erneuter Referenzpunkt für die Fotografen der Zeit wurde, nämlich im Zusammenhang mit Julia Margaret Cameron. In dem zu Beginn zitierten Brief an Herschel sprach Cameron den Wunsch aus, etwas Neues zu schaffen. »What is focus and who has a right to say what focus is the legitimate focus [?] [...] My aspirations are to ennoble photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and Ideal and sacrificing nothing of the Truth by all possible devotion to Poetry and beauty. [...] Your eye can best detect and your imagination conceive all that is to be done.«¹⁵

Camersons radikaler Einsatz von Unschärfe war ungewöhnlich und ihre Fotografien daher, wie sie in dem Brief berichtete, in der Regel: »called and condemned as ›out of focus«.¹⁶ Mit der Frage »What is focus«, traf Cameron genau den Kern der Problematik. Was war überhaupt Fokus? Wo lagen die Standards? Eine genuin fotografische Terminologie war noch nicht etabliert.¹⁷ John Herschel entwickelte Begriffe wie Fotografie, Positiv und Negativ. Schärfe wurde zwar angestrebt – Talbot sprach mehrmals von einem »sharp image« – doch die Tiefenschärfe war als Begriff noch nicht thematisiert worden, da das Medium in der Theorie noch nicht erschlossen war und der Mensch sich seiner noch nicht vollständig bemächtigt hatte. Ein Medium wie die Fotografie, so auch der Fotograf Edward Steichen, *könnte* überhaupt nicht beschränkt werden, bevor man nicht wisse, wel-

15 Cameron in einem Brief an Sir John Herschel am 31.12.1864. Zitiert nach Ford 1975 (wie Anm. 1), S. 141.

16 Ebd.

17 Siehe Heinz Buddemeier: Panorama – Diorama – Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert, München 1970, S. 145.

chen Sondergesetzen es unterliege.¹⁸ Nur zwanzig Jahre zuvor standen Fotografien primär für sich selbst, auf den Inhalt kam es weniger an. Camerons Frage nach dem Fokus wird vor diesem Hintergrund plausibel. Sie erteilte dem Anspruch der Fotografie eine Absage, an Exaktheit unübertreffliche Ergebnisse zu erzielen, bevor er sich etablieren konnte.

Zufall und Absicht

Über ihre frühen Portraits, wie beispielsweise das des Schriftstellers Henry Taylor von 1867, berichtet Cameron, dass sie unter schwierigen Licht- und Raumverhältnissen entstanden seien.¹⁹ Auf dem Frontalportrait, das Cameron von Taylor aufnahm, füllt der Kopf des Schriftstellers einen Großteil der Bildfläche aus (Abb. 3). Taylors Griff in den Bart rafft diesen zusammen und gibt den Blick auf sein Gesicht frei. In dem Portrait ist nichts, vielleicht am ehesten noch der Knöchel nach dem ersten Glied des rechten Zeigefingers fokussiert, der Rest ist, besonders Haare und Bart, unscharf. Durch die Unschärfe werden einzelne Punkte und Linien zu einem Ganzen gesammelt. Die Falten um Taylors linkes, besser beleuchtetes Auge sowie die borstig wirkenden Schnurrbarthaare erhalten daher in ihrer durch die »Bündelung« entstandenen Breite eine starke Intensität. Willi Warstats Glaube, Unschärfe müsse eingesetzt werden, »indem sie das kleinste und unwesentliche Detail zusammenzieht und vereinfacht«,²⁰ wird bei Cameron stellenweise in das Gegenteil verkehrt: Durch das »Zusammenziehen«, die Bündelung einzelner unscharfer Details wie Haarsträhnen, werden diese Stellen im Bild gerade nicht vereinfacht, wie Warstatt es nannte, sondern emphatisch in den Vordergrund gerückt.

Der Blick Taylors ist verschleiert und unterstreicht den Eindruck des hohen Alters des Portraitierten. Von seinem Charakter zeugt die eben erwähnte, durch die Unschärfe erzeugte Verdichtung seiner Gesichtszüge. Camerons Fokussierungsstrategie folgt keinen logischen Prinzipien und verleiht genau dadurch den Bildern den Eindruck von etwas Unaufschlüsselbarem. Insbesondere die langen Belichtungszeiten machten das Fixieren eines scharfen Bildes schwierig. Camerons Unschärfe wurde daher von der einen Seite als beabsichtigt, von der anderen Seite als unbeabsichtigt beurteilt. Helmut Gernsheim, der durch seine einschlägige Monografie die Arbeiten Camerons nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in Erinnerung rief, konstatierte als Erster, die Unschärfe in Camerons Bildern sei unab-

18 Siehe Enno Kaufhold: *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986, S. 159.

19 Brief Camerons an Herschel, 26.2.1864. Zitiert nach Colin Ford: *Julia Margaret Cameron. 19th Century Photographer of Genius*, London 2003, S. 46.

20 Willi Warstatt: *Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*, Berlin 1913, S. 36.

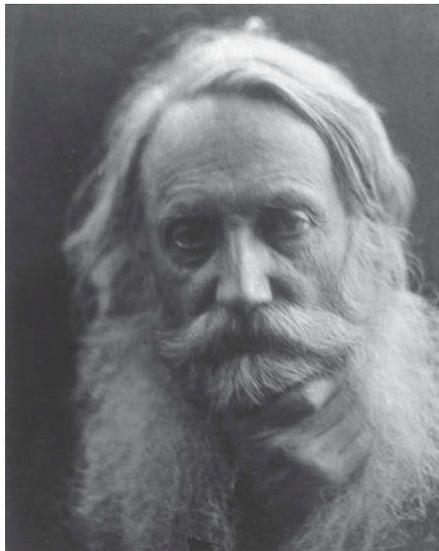


Abb. 3: Julia Margaret Cameron:
Sir Henry Taylor, 1867, Albumen print.
Siehe auch Farbtafel V.

sichtlich entstanden. Er macht hierfür zum einen die technische Ausrüstung, zum anderen Camerons mangelnde Bemühung um deren angemessene Handhabung verantwortlich.²¹ Ob das Bild scharf war oder nicht, habe für Cameron keine Rolle gespielt. Offensichtlich ist das Gegenteil der Fall.²² Cameron widmete der Frage, ob das Bild scharf oder unscharf sein sollte, immens viel Aufmerksamkeit, auch wenn sie von Problemen berichtete, den Fokus einzustellen.²³ Die Fotografie der 1850er und 60er Jahre empfand sie jedoch als uninspiriert und als nicht wert,

21 Helmut Gernsheim: *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work*, London 1948, S. 21. Gernsheim drückt sich in der überarbeiteten Version seiner Monografie etwas vorsichtiger aus und macht gelegentlich Zugeständnisse: »If we examine the portraits closely we find that the most important parts, i.e. the eyes, on which she focused, are usually best defined; receding parts, a hand or a book closer to the camera than the face, are unsharp, sometimes giving the picture the appearance of her having deliberately introduced a differential focus.« Helmut Gernsheim: *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work*, New York 1975, S. 71.

22 Bisher wurde Gernsheim in dieser Radikalität nur von Lindsay Smith in Frage gestellt. Siehe Lindsay Smith: *The Politics of Focus. Feminism and Photography Theory*. In: Isobel Armstrong (Hg.): *New Feminist Discourses*, London, New York 1992, S. 238–262; hier S. 249 und dies.: *Further Thoughts on »The Politics of Focus«*. In: Dave Oliphant (Hg.): *Gendered Territory. Photographs of Women by Julia Margaret Cameron*, Austin 1996, S. 13–31.

23 Julia Margaret Cameron: *Annals of my Glass House* [1874]. In: Beaumont Newhall (Hg.): *Photography. Essays and Images*, New York 1980, S. 135–140; hier S. 135. Deutsche Übersetzung: Julia Margaret Cameron: *Annalen aus meinem Glashauss* [1874]. In: Wilfried Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt am Main 1981, S. 155–168; hier S. 157.

Kunst genannt zu werden.²⁴ Die Unschärfe in Camerons Arbeiten hatte ihre Ursachen tatsächlich zunächst in Kamera und Linse.²⁵ Zwar sei es laut dem Ergebnis einiger Untersuchungen zunächst technisch unmöglich gewesen, scharfe Bilder herzustellen. Camerons künstlerischer Geist war es jedoch, der den ästhetischen Reiz genau darin erkannte; in einer Ästhetik, die sich bewusst der Unschärfe verschrieb. Aus ihr gingen die ersten »Glücks- oder Zufallstreffer« hervor, die Cameron im folgenden Zitat beschreibt: »I believe that what my youngest boy [...] who is now himself a very remarkable Photographer told me, is quite true – that my first successes in my out of focus pictures were a fluke. That is to say that when focussing and coming to something which to my eye was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the Lens to the more definite focus which all other Photographers insist upon.«²⁶

Offen bleibt, ob Cameron die unter anderem technisch bedingten Unschärfen hätte vermeiden können, als sie sich 1866 neu ausgestattet hatte. Gernsheim bleibt weiterhin der Auffassung, dass hinter der Unschärfe keine Intention steckte.²⁷ Tatsächlich ist es Camerons Sohn, der in seinen Aussagen dem tatsächlichen künstlerischen Ziel seiner Mutter am nächsten kommt: »It is a mistake to suppose that my mother deliberately aimed at producing work slightly out of focus. What was

24 Siehe Sylvia Wolf: *Julia Margaret Cameron's Women*, Chicago 1998, S. 33.

25 Siehe Ford 2003 (wie Anm. 19), S. 42. Camerons Linse, »Jamin« genannt, wurde in Paris hergestellt. Auf Gebot Peter Henry Emersons wurde sie später von dem berühmten Linsenhersteller T.R. Dallmeyer begutachtet.

26 Cameron 1980 (wie Anm. 23), S. 136.

27 Ab 1866 war Cameron im Besitz der Rapid Rectilinear Linse von Dallmeyer. Von den beiden Kameras, die Cameron besaß, war die erste für Platten einer Größe von 11" × 9", die spätere für 15" × 12" Platten geeignet. Siehe Gernsheim 1975 (wie Anm. 21), S. 73. Sie war größer als nötig, um die Oberfläche der Platte zu decken. Dadurch war nicht nur die Vergrößerung der portraitierten Personen möglich, sondern auch der Effekt ein anderer – »magnifying the subject« (Julian Cox: »To startle the eye with wonder and delight.« *The Photographs of Julia Margaret Cameron*. In: ders., Colin Ford: *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, Los Angeles 2003, S. 41–79; hier S. 63), wie Cox das ästhetische Ziel treffend beschrieb. In Folge dessen wurde wiederum der Effekt verstärkt, der durch das Bewegen der Kamera oder des Modells zustande kam. Die Belichtungszeit bei Camerons Aufnahmen betrug zwischen 3 und 7 Minuten. Da sie nicht mit Kopfstützen arbeitete, war das Stillhalten eine enorme Anstrengung für ihre Modelle. Gernsheim schreibt daher einige Unschärfen der Bewegung der Menschen vor der Kamera zu, wobei diese Unterscheidung nicht einfach zu verifizieren beziehungsweise zu widerlegen ist. Die Unschärfe habe ihre Ursache demnach auch in der langen Belichtungszeit. Die lange Brennweite der Kamera, die sie für die großen Platten benötigte, reduzierte die Schärfentiefe – dies umso mehr, je näher Cameron an das Modell heranging. Die plastische Wirkung der Portraits, schreibt er der Brennweite ihres Objektivs zu, durch die sie gezwungen war, bei voller Öffnung zu arbeiten, um zu erträglichen Belichtungszeiten zu gelangen. Die offene Blende machte ebenfalls eine Schärfe im gesamten Bild unmöglich, so Gernsheim. Nach Gernsheim sei es eine Sache der Notwendigkeit und nicht der Intention, dass sie mit geöffneter Blende arbeitete. Gernsheim glaubt also, dass es sich auch später bei der Unschärfe nicht um einen absichtlich herbeigeführten Effekt handelt.

looked for by her was to produce an artistic result, no matter by what means. She always acted according to her instinct; if the image of her sitter looked stronger and more characteristic out of focus, she reproduced it; but if she found that perfect clearness was desirable, she equally attained it.«²⁸ Er fuhr fort: »[I]n photography, as in other art, the process is nothing, the final result everything.«²⁹

Es wäre also ebenso falsch, in Camerons Aussagen eine sich ganz gegen Gernsheims Argumentation gerichtete bewusste Strategie des Fokussierens zu lesen und damit das Maß in der Unschärfe zu bestimmen.³⁰ Der Fall ist vermutlich komplizierter als die beiden Parteien innerhalb der Cameronrezeption zu glauben scheinen; in anderer Hinsicht ist er aber auch einfacher. Um dem Problem gerecht zu werden, gilt es eine Haltung einzunehmen, die von Eindeutigkeiten im künstlerischen Schaffensprozess absieht. Eine Haltung, die die Unterscheidung von Technik und Ästhetik aufhebt und akzeptiert, dass beide im gleichen Moment zum Mittel für einander werden können. Vielleicht wäre eine fokussierte Fotografie für Cameron tatsächlich technisch unmöglich gewesen, hätte sie es gewollt. Entscheidend ist jedoch, dass sie sich die Launen der Kamera im richtigen Moment zu Nutzen machte. Cameron hatte von Beginn an realisiert, dass die Stärke ihrer Arbeiten in ihrem individuellen Stil und damit in dem Bruch mit Konventionen lag. Das geniale Moment bestand genau darin, Unschärfe gerade *nicht* mit einer weichzeichnenden Linse herzustellen, sondern die Manipulationsmöglichkeiten einer gewöhnlichen Kamera zu nutzen und diese aufzuzeigen. Die Kamera war für Cameron lebendig und die Botschaft lag nicht nur in den Bildern, sondern auch im Mediengebrauch des Apparats: »it has come to me as a living thing, with voice and memory and creative vigour«.³¹ Sie spielte mit ihrer künstlerischen Intuition, die gerade davon lebte, dass Technik und Imagination ineinander greifen, sich aneinander reiben, sich aufzuheben scheinen, um dann in einem Konsens zueinander zu finden.

Camerons Frage nach dem Fokus stellt rhetorisch geschickt die Autorität der Schärfe und damit die Fotografie der Zeit in Frage. Das Maß, das die Fotografie zu dieser Zeit anstrebte – eine möglichst genaue Entsprechung zu dem, was sich vor der Kamera befand – wurde von Cameron boykottiert. Durch ihre Fotografien verleiht sie ihrem Zweifel an der Möglichkeit der Fotografie Ausdruck, reales Leben durch Detailtreue darstellen zu können. Ihr Denken und Handeln – beziehungsweise ihr Unterlassen – sind Anzeichen einer frühen Bildkritik. Die Frage nach dem Verhältnis von Schärfe und Unschärfe war Teil des täglichen Lebens Camerons, da beim Sehvermögen ihrer Familienmitglieder die Abweichung die Regel zu sein schien und so die Empfindung von ›Schärfe‹ ohnehin der individuellen Wahrnehmung unterlag.

28 Zitiert nach Gernsheim 1975 (wie Anm. 21), S. 71.

29 Zitiert nach Mike Weaver: Julia Margaret Cameron 1815–1879, London 1984, S. 138.

30 Siehe zum Beispiel Amanda Hopkinson: Julia Margaret Cameron, London 1986, S. 100.

31 Cameron 1980 (wie Anm. 23), S. 135.

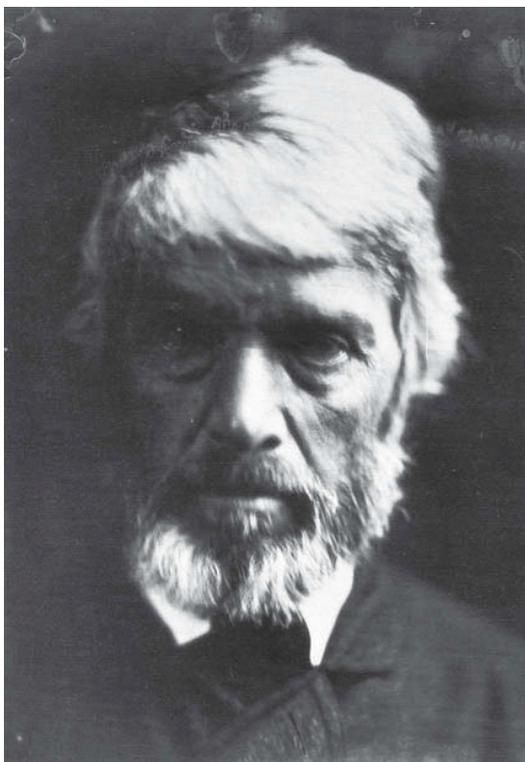


Abb. 4: Julia Margaret Cameron: Carlyle like a rough block of Michel Angelo's sculpture, 1867, Albumen print.

»Like a rough block«

Camerons Portrait des Historikers Thomas Carlyle zeigt das Modell in einer starken Nahaufnahme (Abb. 4). Der Kopf nimmt fast die gesamte Bildfläche ein, lediglich am unteren Rand sind der Kragen und im Hintergrund schemenhaft der Schulteransatz Carlyles zu erkennen. Carlyle blickt frontal in die Kamera, der Blick ist jedoch nur am linken Auge festzumachen, da sich die rechte Gesichtshälfte im Dunkeln befindet. Die Hell-Dunkel Grenze verläuft gerade auf dem Nasenrücken des Modells, wird aber am Bart und an den Haaren aufgehoben, die ebenfalls beleuchtet sind. In diesen beiden Zonen ist auch der Grad der Unschärfe am besten zu erkennen. Während der Bart der Kamera am nächsten ist und die Unschärfe sich sehr detailliert, nämlich an den Umrissen der einzelnen Barthaare selbst zeigt, verschwimmt die in einer hinteren Ebene befindliche Haarpracht zu einem Ganzen. Auch Nasenspitze und -rücken zeigen wenig Binnenstruktur der Haut, während diese auf den Wangen besonders deutlich zum Vorschein kommt. Bis auf diese Gesichtspartie wirkt der restliche Kopf des Historikers fast bossenhaft. Dies drückt Cameron selbst im Untertitel ihrer Fotografie aus: »Carlyle like a rough

block of Michel Angelo's sculpture.« Bei Michelangelos zahlreichen unvollendeten Skulpturen wäre zu fragen, ob sie gewinnen, wenn Michelangelo noch einen einzigen zusätzlichen Handgriff ausgeführt hätte.³² Der Grund für die Nichtvollendung mag in einer Unvereinbarkeit liegen: Der Zweifel an der Möglichkeit der Vollendung führte zu einem Zwiespalt zwischen Idee und Hand. Die Idee kann im Stoff nicht vollends sichtbar gemacht werden, daher muss die Vollendung in der Idee und nicht im Zuendeführen der künstlerischen Hand gesehen werden. Wenn Cameron Carlyles Portrait mit einem groben Block einer Skulptur Michelangelos vergleicht, so sieht sie möglicherweise in der Unvollendetheit die Sichtbarmachung einer Idee, die in ihrem Fall darin bestand, das Innere Wesen des Portraitierten zu erfassen. Auch beim Betrachten der Portraits Camerons ist zu fragen, ob sie sich an Ausdruck und Wirkungskraft selbst überträfen, wären sie durch die Kamera »vollendet« worden. Michelangelos Zwiespalt zwischen Idee und Hand wird bei Cameron zu einem Zwiespalt zwischen Idee und Apparat. Erst durch den Einsatz der Hand und das Nicht-Ausführen des technisch möglichen Ideals entsteht die Vollkommenheit des Portraitierten. Die Wirkung ist der von Michelangelos Skulptur ähnlich: In dem Versuch, das Nichtsichtbare sichtbar zu machen, scheitert das Kunstwerk, da die Idee die Materialität übertrifft. Erst in der Andeutung liegt das verborgene Wahre. Zum Zeitpunkt der Aufnahme befand sich Carlyle in Trauer um seine kurz zuvor verstorbene Frau, nach deren Tod er nie wieder schreiben sollte. Carlyles scharfer Intellekt und seine Stärke verbergen sich gerade in den Schatten des Portraits. Mit dem Portrait gelang es Cameron, nicht nur die Stärke und die Sturheit ihres Gegenübers festzuhalten, sondern auch seine Verletzbarkeit. Durch den Einsatz der Unschärfe wird sein paradoxer Charakter bildlich gemacht – in der Verschleierung geht die Eindeutigkeit des gebrochenen Menschen verloren, denn Unschärfe ist per se mehrdeutig.³³

Bei Cameron lösen sich die unscharfen Stellen aus der Raumordnung heraus.³⁴ Der Blick wird nicht auf dem Körper des Portraitierten gestoppt, sondern erhält eine neue Blickregie, die den Betrachter über das Bild schweifen lässt und seine Sehgewohnheiten sowie die geometrische Perspektive konterkariert. Cameron hat aber noch nicht für den Betrachter entschieden. Ihre Fotografien leben somit von

32 Siehe Herbert von Einem: Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos. In: Josef Schmoll (Hg.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Bern et al. 1960, S. 69–82. Siehe auch den in eine ähnliche Richtung weisenden Aufsatz von Werner Koerte: *Das Problem des Nonfinito bei Michelangelo*. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 7 (1955), S. 293–302.

33 Zum Wesen der Unschärfe siehe Bernd Hüppauf: *Die Wiederkehr der Unschärfe*. In: *Merkur* Nr. 659 (März 2004), S. 211–219 und ders.: *Zwischen Imitation und Simulation. Das unscharfe Bild*. In: ders., Christian Wulf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 254–277.

34 Siehe Smith 1992 (wie Anm. 22), S. 252.

einer eigenen Topologie – der Raum wird geradezu negiert. Die Arbeiten fixieren die Momente, die in der visuellen Wahrnehmung sofort voneinander überlagert und daher vergessen werden.³⁵

Medienkritik

Es sind gerade die Leerstellen in Camerons Bildern, das Nicht-Zeigen von anderen Einzelheiten, die einen Einstieg in das Innere des Menschen ermöglichen.³⁶ Die Leerstelle bezeichnet die Schnittstelle, an der das *Medium* Fotografie durch ihre Ontologie ins Bewusstsein des Betrachters drängt. Sie zwingt den Betrachter aufzufüllen und zu ergänzen, was nicht vorhanden ist. Gleichzeitig reflektiert Unschärfe die medialen Eigenschaften und die Konstruktion der Fotografie. Was mit Hilfe der Unschärfe und Camerons Verweisen auf den fotografischen Entstehungsprozess fotografiert wird, ist die Tatsache, dass man ein Foto macht.³⁷ Das Problem lag bei Cameron, die häufig auch darauf verzichtete, Schmutz- und Staubpartikel von der fotografischen Platte zu entfernen, in der Unterscheidbarkeit: War das, was zu sehen war, Teil der Referenz oder eine Spur des fotografischen Vorgangs? Mit ihrem Einsatz von Unschärfe wird das Gegenteil von dem erreicht, was Medien sonst zu vermitteln versuchen. So findet Sybille Krämer den passenden Vergleich: »Medien wirken wie Fensterscheiben.«³⁸ Sie würden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie blieben. Nur im Rauschen, also in der Störung oder gar im Zusammenbrechen seines reibungslosen Dienstes, bringe das Medium sich selbst in Erinnerung.

35 Siehe Marlene Schnelle-Schneyder: *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*, Marburg 1990, S. 344.

36 Emerson schreibt über das Portrait im *Sun Artist* (1890): »One of her earliest works and one of the best. Recalls Leonardo da Vinci in its elaboration, lighting and sentiment. A great work in many ways.« Siehe Peter Henry Emerson: *Mrs Julia Margaret Cameron*. In: *Sun Artist* 5 (1890), S. 33–41. Zitiert nach Nancy Newhall: *P. H. Emerson. The Fight for Photography as a Fine Art*, New York 1975, S. 86. Siehe auch Ford 2003 (wie Anm. 19), S. 83–84. Emerson war der erste, der in dieser Zeitschrift mehr als zehn Jahre nach Camerons Tod die Arbeiten der Fotografin lobte. Lukitsch bemerkt, dass Emersons Kritiken zu Camerons Arbeiten ein falsches Licht auf die Künstlerin warfen, da Emerson in Camerons Absicht, sich technisch von zeitgenössischen Arbeiten abzuheben, ein kommerzielles Interesse sah, während ihre Ambition einem ernsthaften Versuch entsprach, die Fotografie in künstlerischer Hinsicht zu verbessern. Siehe Joanne Lukitsch: *Julia Margaret Cameron*, Rochester 1986, S. 79.

37 »Ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo.« Denis Roche zitiert nach Philippe Dubois: *Lacte photographique*, Paris 1990, S. 5.

38 Siehe Sybille Krämer: *Das Medium als Spur und als Apparat*. In: dies. (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main 1998, S. 73–94; hier S. 74. Siehe auch Marshall McLuhan: *Die magischen Kanäle. »Understanding media«*, Düsseldorf et al. 1968, S. 13. McLuhan wies bereits darauf hin, dass der Inhalt von Medien deren Eigenart verschleierte.

Durch den radikalen Einsatz von Unschärfe erteilt Cameron der Prämisse von Talbot's *Zeichenstift der Natur* eine Absage. Hatte Talbot noch die Abwesenheit der menschlichen Hand mit der Anwesenheit einer natürlichen Hand der Natur zu kompensieren gesucht,³⁹ setzt Cameron die menschliche Hand mit Emphase ein und erweckt die Kamera dadurch zum Leben. Camerons Aussage, dass sie das Objektiv stoppte, sobald ihr »etwas Schönes« ins Auge sprang,⁴⁰ erklärt, warum Camerons Fotografien variierende Unschärfen aufweisen, warum sich Schärfe und Unschärfe in ihren Fotografien durchmengen und beide Komponenten auch ohne die andere einzeln auftreten; kurz, warum ein Maß losgelöst von den Launen der Künstlerin, der Kamera und der Chemie, in diesen Arbeiten so schwer zu bestimmen ist. Der Fokus sollte bei Cameron einsetzbar sein wie der Pinselstrich eines Malers oder die Meißelspuren eines Bildhauers. Der subjektive Ausdruck des Portraitierten stand für Cameron von Anfang an vor dem Ziel, möglichst detailgetreu abzubilden. Es galt also, das Medium mit den eigenen Ideen zu überlisten. Die anfangs unbeabsichtigte Unschärfe diente ihr als Mittel. Als Cameron ihre Kameraausrüstung austauschte, waren die technischen Möglichkeiten größer, die Unschärfe aber längst zu ihrem künstlerischen Markenzeichen geworden.⁴¹ Weder glaubte Cameron, die Fotografie würde die Realität repräsentieren noch diese verbessern. Die Kamera sollte die Dinge mit Leben erfüllen, das Innere der Dinge zum Vorschein kommen lassen.

Die Arbeiten Camerons zeigen, dass der »reine« Abdruck, die reine Spur in der Fotografie per se nicht möglich ist. In den Arbeiten Camerons zeigt sich die Fotografie noch als Ergebnis eines autopoietischen Verfahrens, das zwar stark dem Zufall überlassen wird, aber dennoch schon Kunst zu sein vermag.⁴² Der Raum des Überraschenden, Unerklärlichen und Unscharfen war trotz der zunehmenden Beherrschung des Apparates noch lange nicht erschöpft.⁴³ Die hybride Daseinsexistenz der Fotografie, das Changieren zwischen Wissenschaft und Kunst, zeigte

39 Siehe Talbot 1844 (wie Anm. 7), o.S. (Introductory Remarks). Ronald Berg: Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 40. Kelley Wilder: William Henry Fox Talbot and »the picture which makes itself«. In: Friedrich Weltzien (Hg.): Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, Bonn 2006, S. 189–197; hier S. 190 und Geimer 2001 (wie Anm. 5), S. 143–144.

40 Siehe Anm. 26.

41 Siehe Wolf 1998 (wie Anm. 24), S. 33. Wenigstens ein zeitgenössischer Kritiker gelangte zu dieser Erkenntnis: »Mrs Cameron was the first person who had the wit to see that her mistakes were her success, and henceforward to make her Portraits systematically out of focus.« MacMillians' Magazine, London, January 1866. Zitiert nach Gernsheim 1975 (wie Anm. 21), S. 64, 69.

42 Zum Hybridcharakter der Fotografie um die Mitte des 19. Jahrhunderts siehe Jens Jäger: Das Wunder toter Nachahmung? Diskurse über Photographie um 1850. In: Friedrich Weltzien (Hg.): Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, Bonn 2006, S. 199–217; insbesondere S. 205, 210, 214–217.

43 Siehe ebd., S. 215.

sich um 1850 als verwirrender und wunderbarer Spielraum.⁴⁴ Bei Cameron werden die Übertragungsleistungen eines Mediums in Frage gestellt, dem man das Aussparen und Weglassen als Wesenseigenschaft keinesfalls zuschreiben wollte. Das Medium zeigt sich im Scheitern einer objektiven Repräsentation von Realität. In Camerons Arbeiten werden somit die Geltung der Fotografie und die Gleichgültigkeit der fotografischen Platte hinterfragt.⁴⁵ Die Fotografie konnte in Camerons Augen erst dann zur Kunst werden, wenn sie auf ihren traditionellen Anspruch verzichtete, das Reale eins zu eins abzubilden.

Eine neue Bildwahrheit

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, vierzig Jahre nach Cameron, als sich die Schärfe als Norm etabliert hatte, wurden Schärfe oder Unschärfe die großen Parameter der Fotografie, die darüber entschieden, ob Fotografie Kunst sein konnte. Während Cameron noch einer Gruppe früher Fotografen angehörte, deren persönliches Anliegen es war, Kunst zu schaffen, formierten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts feste kunstfotografische Strömungen,⁴⁶ die die Fotografie in die Tradition künstlerischer Bilder der Malerei stellten.⁴⁷ Gleichzeitig ging es einigen von ihnen darum, Fotografien zu schaffen, die dem natürlichen Seheindruck näher kamen als scharfe Fotografien.⁴⁸ Eine regelrechte Detailflucht begleitete die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die fotografische Sichtbarmachung von Details wie Falten, Narben und Furchen wurde als kalt, leblos und technisch bezeichnet.

Der englische Fotograf Peter Henry Emerson und der Österreicher Heinrich Kühn haben, ebenso wie Cameron, die Frage nach dem Fokus in der Fotografie in ihren Bildern und darüber hinaus in ihren Schriften explizit thematisiert. Für

⁴⁴ Siehe ebd.

⁴⁵ Siehe Hermann Vogels Standpunkt: »Der Platte ist alles gleichgültig.« Hermann Vogel: Die chemischen Wirkungen des Lichts und die Photographie in ihrer Anwendung in Kunst, Wissenschaft und Industrie, Leipzig 1874, S. 125. Zitiert nach Peter Geimer: »Nicht von Menschenhand«. Zur fotografischen Entbergung des Grabtuchs von Turin. In: Gottfried Boehm (Hg.): *Homo pictor*, München et al. 2001, S. 156–172; hier S. 172.

⁴⁶ Siehe zu einer Einordnung Camerons in die Fotografiegeschichte zum Beispiel Michel Fritot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 185–189 und zu Kühn und Emerson ebd., S. 293–297. Bei Wolfgang Baier wird Cameron nur kurz erwähnt, Wolfgang Baier: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, Leipzig 1980, S. 519–520.

⁴⁷ Für einen ausführlicheren Überblick über die internationalen fotografischen Kreise der bildmäßigen Fotografie siehe ebd., S. 531–541.

⁴⁸ Obwohl selbst Amateure, distanzierten sie sich dabei sowohl von der amateurhaften »Schnappschussfotografie« als auch von der professionellen wissenschaftlich-dokumentarischen Fotografie, die weiterhin scharf abbildete.



Abb. 5: Peter Henry Emerson: Setting the bow net, 1886, Platinum print.

Emerson diente Kunst und damit auch Fotografie der Reflexion über Wahrnehmung.⁴⁹ Auf einer Fotografie von 1885 nahm Emerson vor allem einen Teil eines sich schräg über die Längsseite des Bildes erstreckenden Bootes, das Netz und etwas weniger scharf den Fischer mit seiner Frau in den Fokus (Abb. 5). Die Wasseroberfläche des mit Seerosen und Schilf bedeckten Sees ist unscharf. Vor dem Boot verleiht die Unschärfe der Wasseroberfläche der Spiegelung des Bootes und seiner Insassen einen besonders lebendigen Effekt, da eine Wasseroberfläche beim Betrachten kein unbewegtes Bild, sondern ein verschwommenes Ebenbild dessen zeigt, was sich in ihr spiegelt. Diese Tatsache wird von Emerson noch verstärkt. Er vertrat die Meinung, das Bild müsse ausgehend von einem zentralen scharfen Punkt seine Organisation erfahren, der Hintergrund solle dabei unscharf sein.

Emerson war ein Kenner der Schriften Hermann von Helmholtz', der die Eigenschaften des Auges untersuchte und über visuelle Wahrnehmung forschte. Wenn die Fotografie über Wahrnehmung reflektieren und sich dabei dem menschlichen Auge anpassen möchte, ist für Emerson darin eine Forderung nach einer

49 Bernd Stiegler behandelte vor allem die theoretischen Arbeiten Emersons bereits intensiv und erhellend im Zusammenhang mit wahrnehmungstechnischen Fragen der Unschärfe, wobei er auf die Bilder selbst weniger einging. Siehe Bernd Stiegler: *Philologie des Auges. Die fotografische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001, S. 85–96. Ders.: *Paradoxien des ästhetischen Diskurses: P. H. Emerson. Die Fotografie zwischen Kunst und technischer Reproduktion*. In: Charles Givel (Hg.): *Die Eroberung der Bilder*, München 2003, S. 256–269. Ders.: *Die Ambivalenz der Fotografie. Peter Henry Emersons Naturalistic Photography for the Students of Arts*. In: *Fotogeschichte 96* (2005), S. 17–23 und ders.: *Theoriegeschichte der Fotografie*, München 2006, S. 142–153. Dort auch ein Kapitel zu Unschärfe ebd., S. 154–169.



Abb. 6: Heinrich Kühn: Pflügender Bauer, 1904, Platindruck.

Unschärfe des fotografischen Bildes notwendigerweise enthalten, da das Auge nicht alles scharf wahrnehme. Der entscheidende Punkt ist auch in Emersons Theorie das Bewusstsein für die Möglichkeiten des Fotografen, auf die Abbildungsverfahren einzuwirken und das vermeintlich objektive Aufzeichnungsverfahren bewusst zu manipulieren. Damit und mit seinen theoretischen Ansätzen gelingt Emerson eine ontologische Neudefinition der Fotografie.⁵⁰

Kühns Anliegen war es, durch das Kamerabild das Empfinden des menschlichen Auges wiederzugeben. Auf dem Platindruck »Pflügender Bauer« von 1904 ist in der Mitte des Bildes ein Mann zu sehen, der einen Pflug vor sich herschiebt, neben dem eine weitere Person steht (Abb. 6). Der Mann befindet sich auf einer Wiese, die etwa die Hälfte des Bildraumes einnimmt und sich im mittleren Hintergrund zu einem Abhang senkt. Dahinter erstreckt sich von rechts unten ansteigend ein Berg. In der rechten oberen Bildecke ist ein Stück Himmel zu sehen. Die beiden Personen und der Pflug sind nur schemenhaft erkennbar. Nur die Umrisse und einige Lichtflecken weisen auf die Struktur ihrer Körper hin. Weitere Lichtflecken, die sich auf einzelnen Grashalmen befinden, sowie der lange Schatten, den der Pflug wirft, lassen auf einen sonnigen Sommertag schließen, ohne dass das Bild genauere Angaben und Einzelheiten vermitteln würde. Die Stimmung des

50 Siehe Stiegler 2005 (wie Anm. 49), S. 17.

Bildraums lässt jedoch diesen Schluss zu; sie wäre in dieser Intensität nicht vorhanden, wären Details auf dem Bild erkennbar. Dass wir im Sonnenlicht nicht besser sehen, sondern schlechter, scheint die Botschaft Kühns zu sein. Das Bild muss unscharf sein, um die dem Auge darbietende Stimmung so lebendig wie möglich einzufangen. Als Befürworter von Unschärfe suchte Kühn die fotografische Gestaltung des menschlichen Seherlebnisses – die innere subjektive Wahrheit anstelle der objektiven Bildtreue. Jedoch sollte der Fotograf nicht ein einzelnes Sujet scharf hervorheben und den Rest unscharf abbilden, sondern vielmehr versuchen, »ein scharfes Grundbild durch ein weicherer zu überlagern«,⁵¹ da man so dem natürlichen Eindruck viel näher käme.

Alle drei Fotografen, so unterschiedlich sie auch wirkten, setzten gleichzeitig neue Maßstäbe, die der Fotografie einen neuen Status der Repräsentation zuweisen, sobald sie sich einem neuen Begriff von Bildwahrheit anpasst, der gerade im Vagen das Eigentliche sieht. Unschärfe und Vagheit sollten im Laufe des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts in der Psychoanalyse Freuds sowie in der Philosophie von Peirce, Wittgenstein und Cassirer ihre Fortsetzung finden. Die Fotografie bahnte dieser neuen Art des Denkens den Weg.

51 Heinrich Kühn: Beiträge zur Frage der weichzeichnenden Objektive. In: Fotografische Rundschau und Mitteilungen 62 (1925), S. 34–38, 55–56, 75–77 und 96–100; hier S. 99.