

Eine Etappe der Historisierung? Rückblicke auf die frühe Photographie um das Jahr 1912

Eckhard Leuschner

Wie gestaltete sich 1912, als Max Dauthendey's *Der Geist meines Vaters* erschien, die Sicht auf die Photographie des »begrabenen« 19. Jahrhunderts in photographischen Fachpublikationen und in photobezogenen Schriften für eine größere Leserschaft? Anders – und genauer – gefragt: Wie weit war der Eindruck, eine Epoche sei abgeschlossen, wie weit war die Historisierung einer bestimmten Phase der Lichtbildnerie gediehen? War Max, bei allem, was er in seinem Buch sonst anstrebte und ansprach, auf der Höhe der damaligen photo- oder bildhistorischen Diskurse? Gab es 1912 jenseits der rein technischen Innovationsgeschichten, »dem bekannten Schema eines Gänsemarschs der Technologien und Verfahren«, ¹ überhaupt schon eine reflektierte und methodisch fundierte Historiographie der Lichtbildnerie, die es vermochte, Technik, Ästhetik und »Kultur« zusammenzusehen? Oder hat womöglich Max Dauthendey mit seinem Buch – wohl gemerkt: einem Stück Literatur – dazu beigetragen, solche historischen Perspektiven zu eröffnen oder zu erweitern? Immerhin ist bekannt, dass *Der Geist meines Vaters* es als erste Leseempfehlung zu den Anfangsjahren der Photographie in Deutschland bis in das Buch *Aus der Frühzeit der Photographie* (1930) von Helmuth Bossert und Heinrich Guttman geschafft hat. ² Und von Bossert und Guttman führt eine Spur zur »Kleinen Geschichte der Photographie« (1931) von Walter Benjamin, von welchem deshalb auch in diesem Beitrag – wie in so vielen des vorliegenden Buches – noch die Rede sein muss. Aber sowohl das Buch von Bossert und Guttman als auch Benjamins Photo-Essay entstanden fast zwanzig Jahre nach dem hier interessierenden Zeitraum.

Um es vorwegzunehmen: In den Jahren um 1912 wurde in bestimmten Publikationen sehr wohl bereits nicht nur mit technikgeschichtlichen, sondern auch mit künstlerisch-ästhe-

tischen Argumenten der Abstand der eigenen Gegenwart zur Anfangszeit und ersten Blüte der Photographie markiert. Überhaupt prägte sich schon damals eine Form von kritischer Rückschau auf vergangene Phasen des Mediums aus, die nicht mehr als schlichtes Fortschrittsnarrativ einzustufen ist. Diese sich um 1900 in einem bestimmten Milieu einstellende Sichtweise auf die Lichtbildnerie des gerade zu Ende gegangenen Jahrhunderts ist mit wenigen Worten charakterisiert: Nach Bekanntwerden der ersten photographischen Verfahren um 1840 habe es eine Phase der Pioniere und Gründer gegeben, die nur bescheidene technische Möglichkeiten zur Verfügung hatten. Doch gerade aufgrund dieser kargen Mittel hätten sie Bilder hervorgebracht, die eine besondere ästhetische Reinheit, sogar epochale Größe aufweisen. Diesen heroischen Anfängen sei eine Phase der Professionalisierung, technischen Aufrüstung und hemmungslosen Kommerzialisierung gefolgt, die bedingt habe, dass die Qualität der Photoerzeugnisse sank: eine Verfallszeit. Die Auferstehung der Lichtbildnerie folgte gemäß dieser Sichtweise dann im Rahmen der sich von der erstarrten Routine und den »Schablonen« der professionellen Atelierphotographen lösenden »neuen« Photographie seit den 1890er Jahren. Diese erneuerte Photographie gewann so, auf höherem Niveau, die Reinheit und edle Gesinnung der Anfangszeit zurück. Wie unten noch deutlicher werden wird, hat Walter Benjamin solche Sichtweisen der Zeit um 1900 für seine eigenen Photo-Schriften adaptiert.

Hauptträger für das skizzierte Narrativ von Jugend, Verfall und Wiederaufstieg der Photographie waren eindeutig *nicht* die großen technikgeschichtlichen Übersichtswerke, z.B. die kompendiöse *Geschichte der Photographie* von Josef Maria Eder, die 1905 in stark erweiterter Form in dritter Auflage er-

schien³; denn das Edersche Kontinuum einer stets schon und auch künftig immer weiter aufwärts führenden Verbesserung der Geräte, Chemikalien und Studioverfahren, verbunden mit einem Lobpreis der jeweiligen Erfinder, bietet kein solches Geschichtsmodell; es entspricht in seiner Sichtweise eher der im vorliegenden Buch schon von Robin Rehm angesprochenen These Walter Benjamins von einer »fortdauernd beschleunigten Entwicklung« des Mediums, die für lange Zeit jeden Rückblick ausgeschlossen habe.⁴ Auch die zeitgenössischen Manuale für Amateure und Profis weisen historische Perspektiven jenseits einer technischen Innovationsgeschichte nicht oder nur ganz am Rande auf, z. B. durch einzelne »Heldenerzählungen« aus der Pionierzeit.⁵ Diese eng biographisch fokussierten, zuweilen durch die Darstellung eines »Schlüsselmoments« illustrierten Schilderungen hatten Ableger: Eine *Geschichte der Photographie in Bildern*, herausgegeben 1913 von der Neuen Photographischen Gesellschaft Berlin-Steglitz, besteht zum Beispiel aus nichts anderem als aus Phototafeln mit kurzen Texten zu Vorläufern und Pionieren von Johann Heinrich Schulze über Daguerre und Fox Talbot bis zu Gabriel Lippmann (Abb. 1): eine Sukzession von *inventores rerum*, die bequem um neue Karten zu erweitern gewesen wäre.⁶

Man kann es sich leicht machen und als Ursache für das um 1900 plötzlich auftretende historische Narrativ von Verfall und Wiederaufstieg der Photographie einfach auf die Konstellation des Kalenders verweisen: Fin de siècle. Die Jahrhundertwende war in allen Bereichen von Kultur und Gesellschaft An-

lass für gedruckte Retrospektiven auf ein nun unleugbar abgeschlossenes Saeculum. Zum Beispiel publizierte der Kunsthistoriker Bruno Meyer in der Reihe »Am Ende des Jahrhunderts. Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwicklung« den Band *Die bildenden und reproduzierenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Erster Teil: Die Reproduktion mit Einschluß der Photographie*, Berlin 1901. Aber auch Meyer entzog sich – wenn auch aus anderen Gründen als die damaligen Bände zur Photogeschichte und die praxisorientierten Photographie-Handbücher – einer wertenden Rückschau; vielmehr inkorporierte er die Photographie ins große Ganze der graphischen Künste (in die er übrigens auch schon die Röntgenphotographie aufnahm):

»Die reproduzierenden Künste spielen im XIX. Jahrhundert eine durchaus leidende Rolle, bis auf wenige nicht gerade welterschütternde technische Neuerungen. Stilistisch haben sie nirgends bestimmend eingegriffen; in der Beziehung gehen sie einfach mit. Kulturgeschichtlich aber sind sie aus ihrem Zusammenwirken mit der Photographie, die zu ihrer Unterstützung und ihrem Ersatz heranreift, gesondert nicht herauszufinden. [...]

Hierbei fällt die Frage, ob die Photographie als »Kunst« anzusehen oder zu behandeln ist, vollständig aus dem Rahmen der Betrachtung, und ihre Entscheidung soll in keiner Weise dadurch präjudiziert sein, daß der Photographie in dieser Überschau über die Erlebnisse und

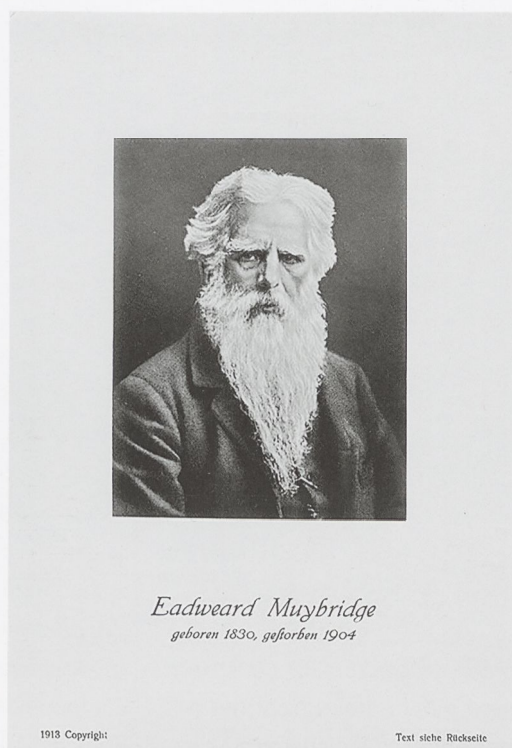
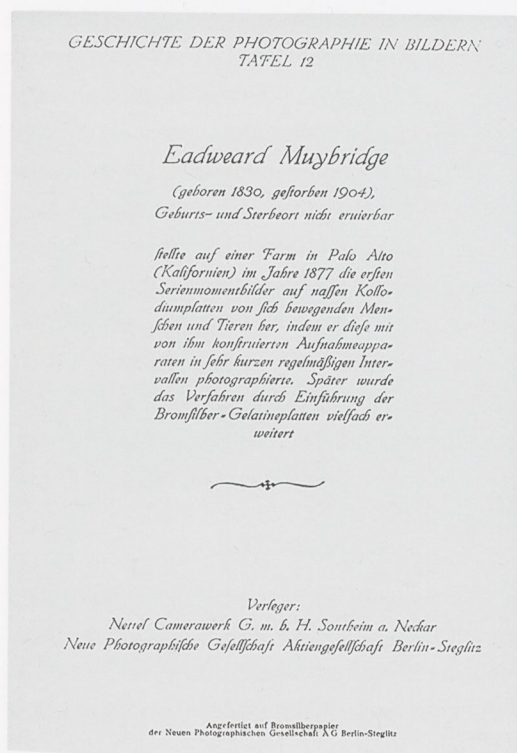


Abb. 1 | Tafel aus der *Geschichte der Photographie in Bildern*, Berlin-Steglitz 1913

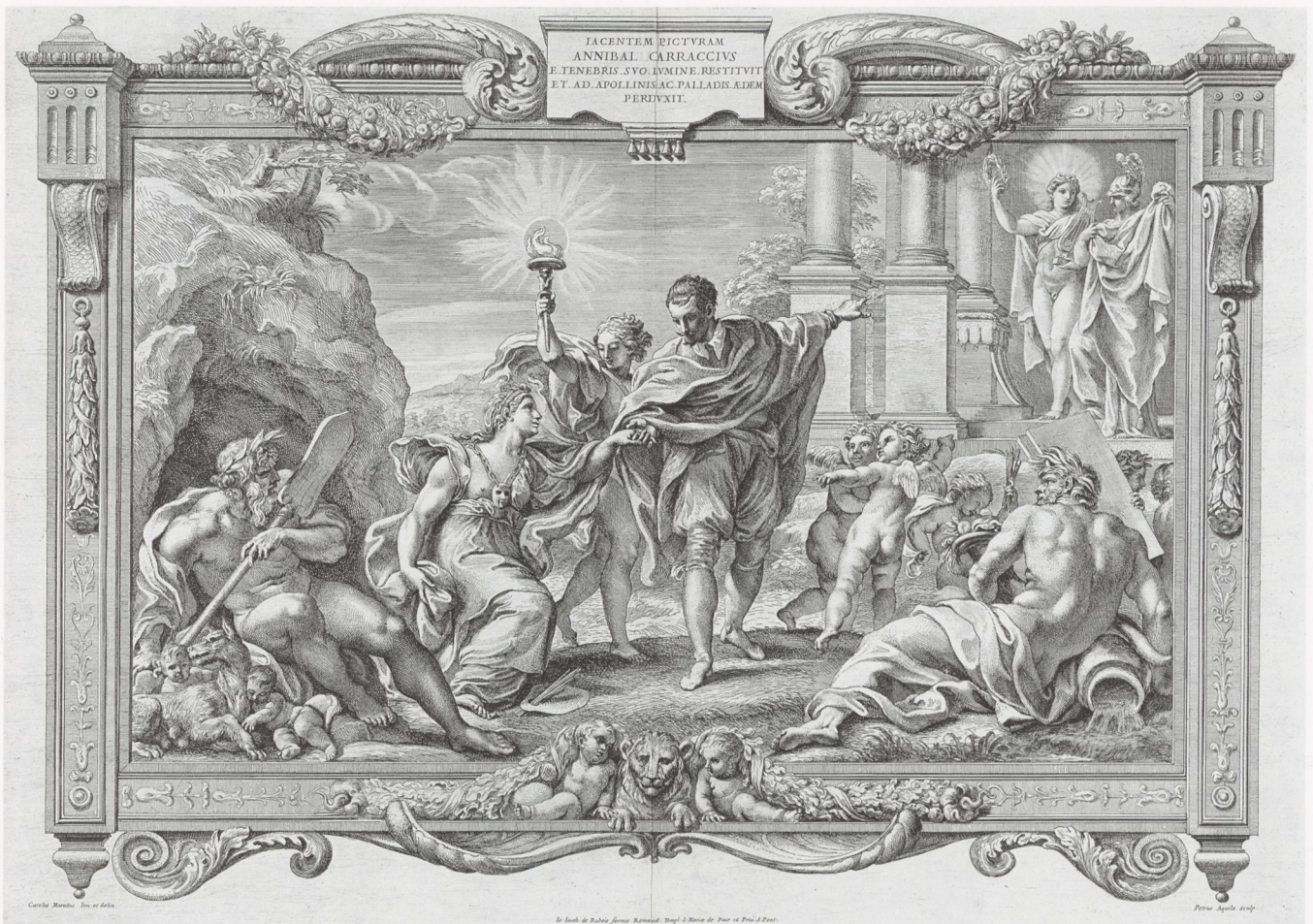


Abb. 2 | Pietro Aquila nach Carlo Maratti: Annibale Carracci als Retter der Malerei, 1674, Radierung

Errungenschaften der Jahrhunderte ein Platz inmitten der Künste zugewiesen ist: wir haben es hier mit geschichtlichen Dingen zu thun, nicht mit ästhetischen Streitfragen.«⁷

So zieht man sich als Historiker aus der Affäre.

Der Ursprung des oben genannten Aufstiegs-und-Verfalls-Narrativs war ein anderer, und dieser ist den Photohistorikern wohl bekannt: die Publizistik im Umkreis der sogenannten Kunstphotographie der Zeit um 1900. Das nur ein Jahr nach dem *Geist meines Vaters* erschienene Buch von Willi Warstat *Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung* gibt eine für diese Sichtweise typische Zusammenfassung der Entwicklung:

»Es kam dazu, daß die emporblühende Berufsphotographie, das Handwerk sich um des geschäftlichen Interesses willen dem Geschmack der Masse, des großen Haufens anpassen musste, und wenn dieser Geschmack überhaupt jemals der gute Geschmack gewesen ist, so war er es damals, in der Zeit nach 1870,

sicher weniger als je. Es war die Zeit des absoluten Tiefstandes der künstlerischen Kultur im Volke, die Zeit der Schablone und der Lüge mit ihrer Vorliebe für den gefälschten ›historischen‹ Stil, mit ihrer Vorliebe für eine künstlich erhöhte, künstlich idealisierte und ›verschönerte‹ Wirklichkeit. Um den Ansprüchen des Publikums nach einer solchen idealisierten Wirklichkeit, nach einer solchen ›schönen Ähnlichkeit‹ zu widerstehen, dazu waren natürlich jene massenweise auftretenden photographierenden Handwerker, selbst aus der kulturlosen Masse hervorgegangen, nicht die Männer. Ihr geschäftliches Interesse zwang sie im Gegenteil dazu, jedes Mittel hastig zu ergreifen, das zur Befriedigung jener Ansprüche dienen konnte.«⁸

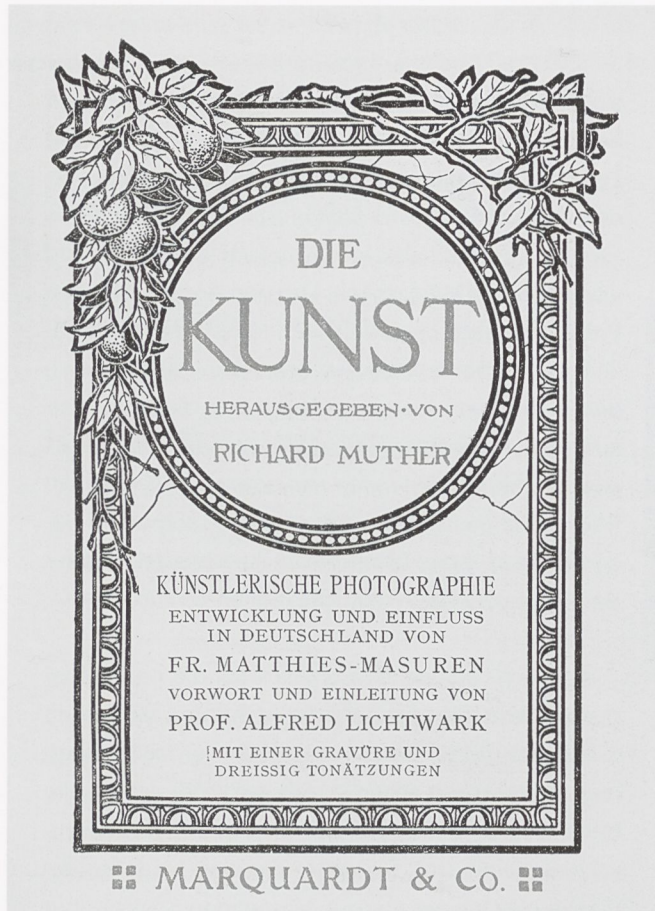
»Vergeblich hatte schon Robinson vor der neuen Manier gewarnt, die ›das göttliche Antlitz des Menschen in eine marmorne Büste‹ verwandle, vergeblich hatte man in Frankreich schon in den sechziger Jahren alle retuschierten Bilder von den Ausstellungen auszuschließen versucht. Seit jener Zeit deckt sich die Retusche gleich einer starren, lähmenden Schicht über

die Erzeugnisse der Berufsphotographen und verdeckt unter einer immer gleichen, lächelnden Maske jede Spur von Wahrheit und Natürlichkeit.«⁹

Aber Warstat war fast schon ein Nachzügler in der Kritik am »photographierenden Handwerk«. Der wohl am weitesten verbreitete Generalangriff zwischen zwei Buchdeckeln gegen die erstarrte Routine der »Berufsphotographie« und das Unwesen der Retusche, verbunden mit einem Plädoyer für photographische »Natürlichkeit«, war *Künstlerische Photographie. Entwicklung und Einfluss in Deutschland* von Fritz Matthies-Masuren, Leipzig 1907.¹⁰ Matthies-Masuren war Redakteur des *Photographischen Zentralblattes*. Vorwort und Einleitung verfasste Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle. Lichtwark hatte schon 1893 in seinem Haus eine bahnbrechende Ausstellung von Dilettanten-Photographien veranstaltet.¹¹

Lichtwark ging in seinem Vorwort zu *Künstlerische Photographie* von der Diagnose zum Heilmittel über: »Daß die Berufsphotographen, denen die Einsicht keineswegs fehlte, allein nicht imstande sein würden, die Bildnisphotographie aus

Abb. 3 | Titelseite von FRITZ MATTHIES-MASUREN, *Künstlerische Photographie. Entwicklung und Einfluss in Deutschland*, Leipzig 1907



dem Elend zu erlösen, bewiesen ihre vergeblichen Versuche. Sie konnten nicht gegen den Geschmack ihrer Auftraggeber aufkommen, und ein in absehbarer Zeit wirkendes Mittel, ihn zu verbessern, besaßen sie nicht. Der Liebhaberphotograph dagegen war frei von jeder falschen Tradition. Er konnte nicht retuschieren, er hatte kein Atelier, das alle Hintergründe fälschte. Das wirkliche Zimmer, der wirkliche Garten, die wirkliche Landschaft mußte er mit der Figur zu einem Bildganzen vereinigen. Dem Publikum war er durch seinen Geschmack voraus. Was es an Kunststücken vom Photographen verlangte, wollte der Liebhaber überhaupt nicht mehr. Die besten Bildnisse, die um 1890 in Deutschland photographiert wurden, waren die der Liebhaberphotographen.«¹²

Das Atelier mit seinem technischen Schnickschnack und seinen zahlreichen Möglichkeiten der Nachbearbeitung von Aufnahmen war in Lichtwarks Augen keine Voraussetzung, sondern längst ein Hindernis für die photographische Ästhetik der Zukunft. Das Heil wartete für den Kunsthallen-Direktor bei einer von all dem unbelasteten Laienphotographie oder zumindest bei einer professionellen Photographie, die eine neue »Kunstphotographie« nach dem Beispiel der von ihm selbst präferierten »kunstlosen« und damit den Ursprüngen des Mediums nahestehenden Dilettanten betrieb.

Von der Kunst der Frühen Neuzeit herkommend fühlt man sich angesichts eines solchen Narrativs fast automatisch an Wiedererweckungserzählungen in der Kunsttheorie des Seicento erinnert, vor allem an den von Giovanni Pietro Bellori zum »Lichtbringer« stilisierten Annibale Carracci, der – wie Pietro Aquila in einer nach Vorlage Carlo Marattis radierten Graphik bildlich darstellte (Abb. 2) – in den Jahren um 1600 die im Sumpf des Manierismus darniederliegende Personifikation der Malerei, Pictura, aus dem Schatten (*e tenebris*) holt, sie aufrichtet und, durch Rückbesinnung auf das Beispiel Raffaels, ins Licht des Tempels von Apoll und Minerva (zurück-) führt. Nur dass für Lichtwark im republikanisch verfassten Hamburg kaum zufällig kein einzelner Retter der darniederliegenden Photographie auftrat, sondern vielmehr eine ganze (Bürger-) Gruppe inspirierter Amateure sie ins helle Licht der »guten« Kunst zurückbrachte – denn für Lichtwark galt als ausgemacht, dass die arrivierten Berufsphotographen zu dieser Erlösungstat unfähig waren.

Schon 1903 präsentierte Fritz Loescher in *Die Bildnis-Photographie* eine ähnliche Erzählung, die von der ehrlichen alten Schlichtheit über die Exzesse der Berufsphotographie bis zu einer endlich wieder auf guter Grundlage angekommenen Kunstphotographie der Gegenwart reichte:



(4) 1860–1870.

geschaffen haben. Sie sind als Photographenarbeiten mustergiltig, und können als Massstab für den Geschmack, der sich im Lauf der Jahrzehnte herausbildete, gelten.

Die Ateliere Kunst der sechziger und siebziger Jahre. Reinheit des Materials. Sehen wir uns nun die einzelnen Bilder näher an. Abb. 4 zeigt uns das Bild eines Berliner Photographen aus den sechziger Jahren. Wir sehen hier den Krepel der Versatzstücke bereits in ziemlichem Umfang benutzt. Der Jüngling mit den Vatermördern stützt sich auf eine, das Bild rechts in ungehemmten Parallelen verlassende Balustrade von langweiligster Struktur. Zu seiner Rechten wallt eine üppige Portiere nieder, die auf der andern Bildseite eines gleichgewichtgebenden Gegenstandes ermangelt, und

ein vom Bildrand durchschnittenen zierlicher Tisch, der nicht fehlen durfte, vervollkommen die Ausstattung — Und dennoch hat dieses Bild, bei dessen Qualitäten wir uns nicht lange aufhalten wollen, im Vergleich zu den späteren entschieden etwas Solides, einen Reiz der Naivität. Ohne viel Pose ist der junge Mann an die schnell zusammengegerückten Versatzstücke gestellt, und diese Stücke sind wenigstens alle echt und handgreiflich; noch ist nichts gemalt. Das waren noch die Menschen der „guten alten Zeit“, schwerfällig und allen Geschmacksfinessen abhold, aber innerlich ehrlich und wahr.

Ein wunderschönes Kinderbildnis, von einem ersten Berliner Hofphotographen in den siebziger Jahren kom-



(5) 1870–1880.

Abb. 4 | Seite in: FRITZ LOESCHER, *Die Bildnis-Photographie*, Berlin 1903, S. 13

»Abb. 5 (Abb. 4) zeigt uns das Bild eines Berliner Photographen aus den sechziger Jahren. Wir sehen hier den Krepel der Versatzstücke bereits in ziemlichem Umfang benutzt. Der Jüngling mit den Vatermördern stützt sich auf eine, das Bild rechts in ungehemmten Parallelen verlassende Balustrade von langweiligster Struktur. Zu seiner Rechten wallt eine üppige Portiere nieder, die auf der anderen Bildseite eines gleichgewichtigen Gegenstandes ermangelt, [...] – Und dennoch hat dieses Bild, [...], im Vergleich zu den späteren entschieden etwas Solides, den Reiz der Naivität. [...] Noch ist nichts gemalt. Das waren noch die Menschen der guten alten Zeit, schwerfällig und allen Geschmacksfinessen abhold, aber innerlich ehrlich und wahr.«¹³

»Wieviel unglücklicher muss sich jenes weibliche Wesen fühlen, das auf unserer Abb. 7 (Abb. 5) in einen geradezu niederschmetternden Wust kunstvollen Gerümpels hineingebannt ist. Hier ist fast kein Stück mehr solid und lebenswahr. [...] Hier hat alle Treue

poniert, bringt Abb. 5. Jetzt geht man mit den schmückenden Zutaten schon bedeutend schärfer ins Zeug. Das lackbestiefelte Kindchen, dessen betretener Ausdruck für den Pomp der Umgebung um Entschuldigung zu bitten scheint, sitzt auf einem schwellenden Polstersessel, der ihm natürlich viel zu hoch ist und als Stütze für den Fuss ein voluminöses Kissen erforderlich macht. Zur Rechten wird es hart von einem Tisch bedrängt, von dessen Platte eine prächtige Decke bis zur Erde wallt und auf dem



(6) 1897.

ein dem kindlichen Verständnis sicher nicht angepasstes Buch thront. Und vom rechten oberen Bildrand flutet, zwar unmotiviert, aber mit prächtigem Faltenwurf, eine kostbare Portiere nieder, wie sie sich nur ein Hofphotograph damaliger Zeit leisten konnte, gönnt der Lehne des Sessels etwas von ihrem Reichtum und stürzt sich dann mit fast wollüstiger Prachtentfaltung zur teppichbelegten Erde nieder. Und zwischen all diesem Pomp, der einem Palazzo entlehnt scheint, sitzt das Würmchen, die linnenbekleideten Unterarme zu einer unentwirrbaren Masse gehallt, mit trüber Miene und denkt vielleicht mit Sehnsucht an die heimatliche Einfachheit.

14

Abb. 5 | Seite in: FRITZ LOESCHER, *Die Bildnis-Photographie*, Berlin 1903, S. 14

und Aufrichtigkeit dem unehrlichen, protzenhaftem Prunken mit erborgtem Glanz Platz gemacht.«

Konsequenterweise wettete Loescher besonders gegen die Retusche. Zum Bildvergleich eines unretuschierten und retuschierten Gesichts (Abb. 6) schrieb er: »Wer die Natur liebt, wem die Schönheit eines sonn- und wettergebräunten Bauern mehr gilt als die der geplätteten, leblos lächelnden Menschengesichter im Panoptikum, der wird nicht zweifelhaft sein, welchem der Bilder er den Vorzug zu geben hat.«¹⁴

Der schon zitierte Fritz Matthies-Masuren wies in *Künstlerische Photographie* darauf hin, dass die Kritik gegen bestimmte Atelierpraktiken bereits weit zurück reichte:

»Der englische Fachmann Robinson eiferte mit als erster besonders gegen seine Kollegen als die größten Nachahmer. Er schrieb Anfang der sechziger Jahre in den »Photographic News«: »In gemalten Bildern hat die Säule einen Schein von Möglichkeit, die Art aber, wie sie in der Photographie angewendet wird, ist absurd;

denn sie steht gewöhnlich auf einem Teppich. Nun wird aber jedermann überzeugt sein, daß Marmor- oder Steinsäulen nicht mit einem Teppich als Fundament aufgebaut werden. Es kam aber ein noch tieferer Scharfsinn zum Vorschein. Hölzerne Säulen waren noch nicht schlecht und wohlfeil genug, so verfiel man auf die Nachahmung jener falschen Säulen, fabrizierte sie aus einem dünnen Brett, überzog dieses mit Leinwand und malte es perspektivisch rund. Diese »Säule« konnte nur von einem Gesichtspunkte perspektivisch richtig wirken, was aber fast immer übersehen wurde.«¹⁵

Walter Benjamin hat 1931 in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« offenkundig von Matthies-Masuren abgeschrieben – und wieder einmal ließ er seine eigentliche Quelle unbenannt:

»Noch erinnert die Staffage solcher Porträts mit ihren Postamenten, Balustraden und ovalen Tischchen an die Zeit, da man der langen Expositionsdauer wegen den Modellen Stützpunkte geben mußte, damit sie fixiert blieben. Hatte man anfangs mit Kopfhalter oder Kniebrille sich begnügt, so folgte bald weiteres Beiwerk, wie es in berühmten Gemälden vorkam und darum künstlerisch sein mußte. Zunächst war es die Säule oder der Vorhang. Gegen diesen Unfug mußten sich fähigere Männer schon in den sechziger Jahren wenden. So heißt es damals in einem englischen Fachblatt: »In gemalten Bildern hat die Säule einen Schein von Möglichkeit, die Art aber, wie sie in der Photographie angewendet wird, ist absurd, denn sie

steht gewöhnlich auf einem Teppich. Nun wird aber jedermann überzeugt sein, daß Marmor- oder Steinsäulen nicht mit einem Teppich als Fundament aufgebaut werden.«¹⁶

Wenn Max Dauthendey in *Der Geist meines Vaters* Carl Albert Mitte der 1870er Jahre davon sprechen lässt, dass die Photographie jetzt zu einem Handwerk herabgesunken sei, und die Menschenklasse, die sich derselben bemächtigt habe, in der Gesellschaft einen Platz zwischen Handwerker und Jahrmärtskünstler einnehme,¹⁷ kann er ähnlich früh wie der von Matthies-Masuren in Übersetzung zitierte Henry Peach Robinson Kritik an den unglaublichen Praktiken und Versatzstücken des Ateliers geäußert haben. Man muss allerdings gar nicht erst die falsche Säule in Dauthendey's eigenen Bildnisphotographien (Abb. 7 und 8) entdecken, um der Tatsache gewahr zu werden, dass dieser im Atelier mit mehr oder weniger den gleichen Kulissen und Hilfsmitteln arbeitete wie seine Kollegen. Wenn man den Erinnerungen des 1893 geborenen Schriftstellers Friedrich Wencker-Wildberg, dem Buch *Würzburg um die Jahrhundertwende*, glauben will, der als Kind mehrfach im Atelier von Dauthendey's Nach-Nachfolger Georg Glock in der Kaiserstraße photographiert wurde, ist sogar anzunehmen, dass Carl Albert Dauthendey seinem Nachfolger Bauer und dieser dann Glock einen Gutteil der Einrichtungsgegenstände seines Studios überlassen hat – zumal sich Glock in seiner Eigenwerbung der späten 1890er Jahre immer noch als in der Sukzession Dauthendey's stehend präsentierte (Abb. 9).¹⁸

»Die Werkstatt des Lichtbildners von 1900 glich in ihrer pompösen Aufmachung dem Atelier eines Porträtma-



Abb. 6 | Photographische Aufnahme eines Frauengesichts ohne und mit Retusche, Abbildung in: FRITZ LOESCHER, *Die Bildnis-Photographie*, Berlin 1903, S. 23



Abb. 7 | Carl Albert Dauthendey: Porträt eines jungen Mädchens (Kommunionsbild), wohl um 1870, Visitformat, Privatbesitz



Abb. 8 | Carl Albert Dauthendey: Porträt eines Soldaten, 1860er Jahre, Visitformat, Privatbesitz

lers der Makartzeit. Dunkle, schwere Portieren, an der Seite mit Ketten aus großen Holzringen gerafft, umrahmten und verdeckten die hohen Flügeltüren. Um die nach der Gartenseite gehenden Fenster bildeten mächtige Palmen in buntglasierten, bauchigen Majolikakübeln und dazwischen stachelige Kakteen eine Art Wintergarten, um den Sessel, Stühle und Hocker in allen Größen und Stilarten gruppiert waren. Zur Seite ein Liegesofa, damals Ottomane, heute Couch genannt, über das eine buntgemusterte Perserdecke oder auch ein Eisbärfell gebreitet war, an der Wand in breiten, protzigen Goldrahmen Öldrucke der Genrebilder von Grützner, Defregger oder Kaulbach. Auch eine Staffelei fehlte nicht, aber auf ihr stand nicht ein noch unvollendetes Gemälde, sondern eine holzgeschnittene Kassette, die eine Sammlung kolorierter Ansichten meist italienischer Städte und Landschaften, Bühnenaufnahmen aus dem Ring der Nibelungen oder auch theatralisch effektvolle Schlachtenbilder aus dem Krieg 1870–71 enthielt. Auf

zierlichen Ständern und verschnörkelten Etageren thronten in Marmor, Gips und Bronze Büsten römischer Cäsaren, schnauzbärtiger Krieger und freundlich lächelnder Damen, zwischen ihnen ausgestopfte Vögel und sonstiges Getier, und auf dem Sims der dunkelgetönten Wandverkleidung eine ganze Sammlung von künstlerisch gestalteten Bierkrügen, Pokalen und Trinkhörnern in allen Größen und Formen. In den Ecken Lanzen, Speere und Säbel, die als »schimmernde Wehr« eine schon ziemlich verstaubte Büste Kaiser Wilhelms I. umgaben. Das modernste Stück dieses natur- und kulturgeschichtlichen Raritätenkabinetts war eine blauschwarze Reproduktion von Böcklins Toteninsel, die in einem mit Brandmalerei geschmückten Jugendstilrahmen über einem figurenreichen Gobelin hing, der eine aufregende Kampfszene aus der Ilias darstellte. [...]

Ich hatte jedenfalls einen Heidenrespekt vor dem Lichtbildner [Glock], dessen freundlicher Miene ich nicht

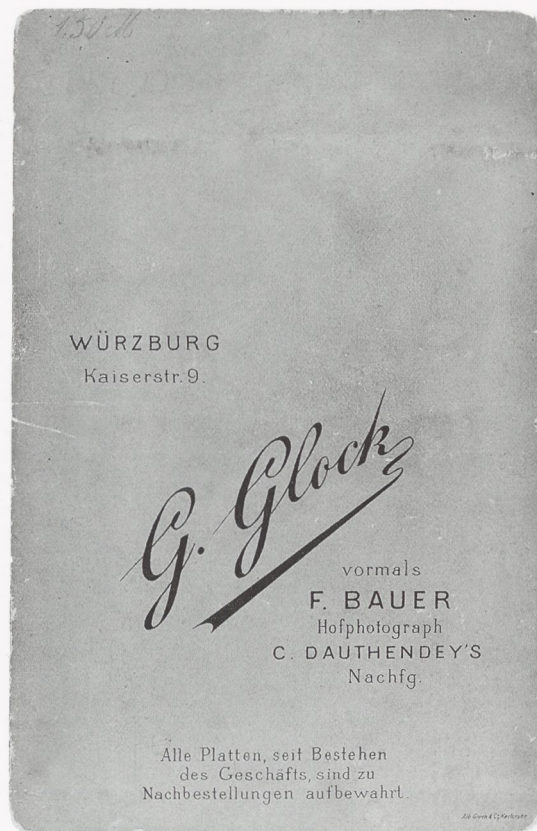


Abb. 9 | Georg Glock: Frau mit zwei Kindern, um 1900 (vielleicht Nachbestellung), Kabinettformat, Privatbesitz

traute, denn ich hielt ihn für einen tückischen Zauberkünstler und Hexenmeister. In dieser Vermutung bestärkte mich ein höchst verdächtiger Gegenstand, den ein schwarzes Tuch geheimnisvoll verhüllte. [Glock] verschwand unter diesem Tuch und nur noch Rücken und Beine [...] blieben sichtbar. Plötzlich begann das Ding auf mich zuzurollen, und nun sah ich drohend eine Art Kanonenrohr auf mich gerichtet. [...] Aber noch war es nicht soweit. Erst mußte ich in Positur gebracht werden. Herr Glock zog eine Schnur, und hinter mir rauschte ein Vorhang herab, auf dem eine malerische Parklandschaft abgebildet war. Eine prunkvolle Balustrade und dahinter ein Teich, auf dessen spiegelnder Wasseroberfläche im Schatten breitästiger Baumriesen Seerosen blühten und weiße Schwäne schwammen. Herr Glock schob mich hin und her, bis ich richtig in Form war. Es sollte so aussehen, als lehnte ich mich ungezwungen an die (nur im Bild vorhandene) Säulenreihe. [...]

Erst viel später erfuhr ich, daß ich in dem Haus in der Kaiserstraße gewissermaßen klassischen Boden betreten hatte, denn in dieser Umwelt war ein Mann herangewachsen, dessen Name in die Literaturgeschichte eingehen sollte: Der Dichter Max Dauthendey.«¹⁹

Teile dieser Kindheitserinnerungen an ein Würzburger Photoatelier der Zeit um 1900 mögen literarisch überspitzt oder im Nachhinein aus Vorurteilen des Nachgeborenen gegenüber einer zur ästhetischen Ausschweifung neigenden Epoche gespeist worden sein. Viele seiner Angaben zu Einrichtungsdetails sind allerdings so präzise, dass sie schwerlich anders interpretiert werden können denn als glaubhafte Hinweise auf die Innendekoration des Ateliers von Carl Albert Dauthendey – warum zum Beispiel hätte Glock noch eine Büste des schon 1888 verstorbenen Kaisers Wilhelm I. erwerben sollen?

Walter Benjamin hat sich zum Thema des obligatorischen Porträttermins im gründerzeitlichen Photoatelier literarisch einprägsamer als Wencker-Wildberg geäußert, ließ aber in seinen spöttischen Worten erkennen, dass auch er für diese Stelle aus den Propagandatexten der neuen Kunstphotographie kurz nach 1900 wie denjenigen von Matthies-Masuren, Lichtwark oder Loescher geschöpft hatte:

»Schließlich aber drangen von überallher Geschäftsleute in den Stand der Berufsphotographen ein, und als dann späterhin die Negativretusche, mit welcher der schlechte Maler sich an der Photographie rächte, allgemein üblich wurde, setzte ein jäher Verfall des

Geschmacks ein. Das war die Zeit, da die Photographiealben sich zu füllen begannen. An den frostigsten Stellen der Wohnung, auf Konsolen oder Gueridons im Besuchszimmer, fanden sie sich am liebsten: Lederschwarten mit abstoßenden Metallbeschlügen und den fingerdicken goldumrandeten Blättern, auf denen närrisch drapierte oder verschnürte Figuren – Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester – verteilt waren und endlich, um die Schande voll zu machen, wir selbst: als Salontiroler, jodelnd, den Hut gegen gepinselte Firnen schwingend, oder als adretter Matrose, Standbein und Spielbein, wie es sich gehört, gegen einen polierten Pfosten gelehnt.«²⁰

Was das Buch *Der Geist meines Vaters* von Max Dauthendey angeht, ist, soweit ich sehe, an keiner Stelle, auch nicht in den Passagen, die über den Tod des Vaters 1896 in die unmittelbare Gegenwart des Ich-Erzählers hinausgreifen, von der neuen »Kunstphotographie« und von deren Opposition gegen die professionelle Lichtbilderei die Rede, die auch Carl Albert in seiner »Goldmühle« betrieben hatte. Das Blüte-Verfall-Neue Blüte-Narrativ der Propagandisten der aktuellen Richtung findet sich also nicht eins zu eins in diesem Werk. Derjenige Teil der Lebenserzählung des Vaters, der als paralleler biographischer Nachvollzug der technischen Errungenschaften der Photographie des 19. Jahrhunderts in der Art einer reinen Fortschrittsgeschichte nach Art von Eder & Co. zu lesen ist, bricht

einfach mit dem Tod desselben ab. Die Teilhabe an immer neuen »Entwicklungsstufen«²¹ des Mediums oder überhaupt an den sich unausgesetzt auftürmenden »Errungenschaften des Menschengestes«²² war für den technikbegeisterten Carl Albert Dauthendey zu Ende. Allerdings muss Max mit den neuen ästhetischen Vorstellungen der »Kunstphotographie« vertraut gewesen sein. Vielleicht hat er die von Carl Albert laut *Der Geist meines Vaters* angeblich schon Mitte der 1870er Jahre geäußerte Kritik an einer Photographie, die – nun zwischen Handwerk und Jahrmarktskunst angesiedelt – ihre goldene Zeit hinter sich habe,²³ sogar mit polemischen Schlagworten aus genau diesem Milieu gestaltet, d.h. es handelt sich um einen absichtlichen Anachronismus.

Max Dauthendey hat sich nicht als Lichtbildner, auch nicht in der »Kunstphotographie« der Jahre um 1900, einen Namen gemacht. Von dem in dieser zeitgenössischen Kunst-Bewegung verbreiteten Geschichtsmodell mag er hingegen beim Schreiben von *Der Geist meines Vaters* sehr wohl inspiriert gewesen sein. Und er könnte sogar den Gedanken eines die erstarrte Berufsphotographie hinwegfegenden künstlerischen »Neuanfangs« aufgegriffen haben – wenn auch im Sinne eines sehr persönlichen »Frühlingssturms«²⁴: Mit seinem Buch stellte er sich, wiewohl in permanenter Auseinandersetzung mit seinem Photographen-Vater und dessen Metier, konsequent außerhalb des photographischen Gewerbes. Stolz bekräftigte er seinen Platz in der Literatur.

1 STEFFEN SIEGEL, *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs*, Göttingen 2019, S. 45.
 2 HELMUTH THEODOR BOSSERT und HEINRICH GUTTMANN, *Aus der Frühzeit der Photographie 1840–1870. Ein Bilderbuch*, Frankfurt am Main 1930, Abb. 128.
 3 JOSEF MARIA EDER, *Geschichte der Photographie*, 3. Aufl. Halle 1905.
 4 Vgl. den Beitrag von ROBIN REHM in diesem Band.
 5 Vgl. SIEGEL 2019 (Anm. 1), S. 10–18.
 6 Frühere Beispiele solcher bis ins späte 19. Jahrhundert zurückreichenden »Entdecker«-Galerien in Bilderbögen und den ersten gedruckten Fotogeschichten bietet MIRIAM HALWANI, *Geschichte der Fotogeschichte 1839–1939*, Berlin 2012, S. 51, 54–55.
 7 BRUNO MEYER, *Die bildenden und reproduzierenden Künste im neunzehnten Jahrhundert. Erster Teil: Die Reproduktion mit Einschluß der Photographie*, Berlin 1901 (Am Ende des Jahrhunderts. Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwicklung, 20), Vorwort, S. V–VI.
 8 WILLI WARSTAT, *Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung*, Leipzig und Berlin 1913, S. 14.
 9 Ebenda, S. 15.
 10 FRITZ MATTHIES-MASUREN, *Künstlerische Photographie. Entwicklung und Einfluss in Deutschland*, Leipzig 1907.
 11 Zu Lichtwark und der Photographie vgl. z.B. HENRIKE JUNGE-GENT, *Alfred Lichtwark. Zwischen den Zeiten*, Berlin und München 2012 (Forschungen zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle, 3), S. 274–280 und passim.

12 LICHTWARK in MATTHIES-MASUREN 1907 (Anm. 10), S. 9–10.
 13 FRITZ LOESCHER, *Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber*, Berlin 1903, S. 3.
 14 Ebenda, S. 23.
 15 MATTHIES-MASUREN 1907 (Anm. 10), S. 22–23.
 16 WALTER BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1977, S. 45–64, hier S. 54. »Um welches fotografische Fachblatt es sich hier handelt, ist nicht dokumentiert«, heißt es lapidar bei JESSICA NITSCHKE, *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin 2010, S. 82, Anm. 246.
 17 MAX DAUTHENDEY, *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert*, München 1912, S. 291.
 18 Ein Faktor dabei war sicher auch die Möglichkeit der Nachbestellung von Photoporträts nach den weiter aufbewahrten Negativen der beiden Vorgänger; aber darauf sollte man die Sache nicht reduzieren.
 19 FRIEDRICH WENCKER-WILDBERG, *Würzburg um die Jahrhundertwende. Jugenderinnerungen*, 2. Aufl. Würzburg 1963, S. 209–212 (mit Dank an Marianne Fronhofer-Almen für den Hinweis auf dieses Buch).
 20 BENJAMIN 1977 (Anm. 16), S. 54.
 21 MAX DAUTHENDEY 1912 (Anm. 17), S. 139.
 22 Ebenda, S. 258.
 23 Ebenda, S. 291.
 24 Ebenda, S. 355.